

Nadmiar i zubożenie: ciało sztuki Bruce'a Naumana

W roku 1967, po kilku latach wykorzystywania w swej praktyce rzeźbiarskiej żywicy poliestrowej, włókna szklanego i podobnych materiałów, Bruce Nauman proponuje zupełnie nowy rodzaj pracy – spiralny neon oznajmiający: *The true artist helps the world by revealing mystic truths* (Prawdziwy artysta pomaga światu objawiając mistyczne prawdy)¹. Cóż począć z takim oświadczeniem? Z jednej strony jest ono ironiczne, jest kpiną z dziewiętnastowiecznej „religii sztuki” i wszystkiego, co z nią związane w sferach estetycznej i społecznej. Z drugiej jednak, artysta, który ma poważny stosunek do tego, co robi (włączając w to gesty autoironiczne i autodemaskatorskie), musi w jakiś sposób w nie wierzyć, ponieważ bycie artystą nie ma sensu, jeśli nie ma się przekonania, że sztuka może być ważna dla innych ludzi. Dlatego też powyższe zdanie balansuje na krawędzi – zarazem jest i nie jest prawdziwe². Inicjuje ono także potencjalnie nieskończoną serię pytań: Jeśli takie stwierdzenie dotyczące roli artysty jest absurdalne, co w takim razie znaczy bycie artystą? Jeśli nie odkrywa on prawd mistycznych, co w takim razie powinien robić? I tak dalej, i tak dalej.

Można właściwie powiedzieć, że próby odpowiedzi na te pytania zrodziły większość sztuki dwudziestego wieku. Jednak jeśli na chwilę pozostaniemy przy wieku dziewiętnastym, który, pomimo prób wypierania się tego, nieodwracalnie naznaczył wszystkie późniejsze zachodnioeuropejskie postawy w stosunku do produkcji artystycznej, możemy bez wątpienia powiedzieć, że tradycyjna odpowiedź brzmiałaby: artysta (czy raczej „geniusz”, ponieważ tylko on jest we właściwym sensie artystą) powinien *wyrażać indywidualnie*. Ekspresja jest odsłanianiem prawd mistycznych, a zarazem paradoksalnie *samo-odsłanianiem* w niepowtarzalny sposób, właściwy dla konkretnego geniusza. Innymi słowy, *the true artist is an amazing luminous fountain* (prawdziwy artysta jest niezwykłą świetlistą fontanną), które to zdanie jest motywem przewodnim kilku prac Naumana wykonanych mniej więcej w tym samym czasie.

Jedną z nich jest fotografia ukazująca Naumana kucającego w krzakach w zarosniętym przydomowym ogródku i wypuszczającego z ust strumień wody zatytułowana *The Artist as a Fountain* (Artysta jako fontanna). Jest to „prosta” czarno-biała fotografia (nie użyto tu żadnych „efektów artystycznych” w postaci specjalnego oświetlenia, filtrów itp.), jakby zrobiona przypadkowo przez amatora, co sprawia, że wypowiada się ona znacznie mocniej niż bardziej znana i szeroko reprodukowana bliźniacza praca w kolorze zatytułowana *Self-Portrait as a Fountain* (Autoportret jako fontanna), która jest „ładniejsza” i technicznie bardziej wyszukana. W kontekście artystycznego „bycia fontanną”, kucanie w krzakach

posiada oczywiste obsceniczne odniesienie: sztukę jako samoodślanianie można rozumieć jako nieprzyzwoite obnażenie, ekshibicjonizm, oscylujący pomiędzy narcystyczną autoprezentacją artysty (*Self-Portrait as a Fountain*) a niedelikatnym wtargnięciem publiczności do ogródka w momencie wypróżnienia (*The Artist as a Fountain*). Co więcej, niezależnie od motywów artysty czy publiczności, samoobnażenie, będąc nieprzyzwoite, jest również *okrutne* – jak Nauman powie w jednej ze swych najważniejszych prac z lat siedemdziesiątych: *People die of exposure* (Ludzie umierają od odsłonięcia)³.

Docieramy tutaj do szczególnie wrażliwego miejsca twórczości artystycznej: samoobnażenie jest bolesne i należy go unikać (prawdziwy artysta *nie* jest niezwykłą świetlistą fontanną), jednak bezosobowa, „profesjonalna” produkcja jest rozwiązaniem równie złym (prawdziwy artysta w jakiś sposób *naprawdę* pomaga światu). Pytania, które pojawiają się w tym kontekście mogłyby brzmieć tak: Czy praca artysty może być osobista nie stając się *narcystyczna*? I jak to sprawić? Czy ekspresja może się uwolnić od samoobnażenia? A jeśli tak, to w jaki sposób?

Tymczasowe odpowiedzi na te pytania zostaną wypracowane przez Naumana w serii prac wykonanych mniej więcej w tym samym czasie, co omówione powyżej. Łączy je to, że odnoszą się do ciała artysty – co może być bardziej osobistego niż własna fizyczność? Jednak ciało nie posiada tu sensu humanistycznego z jego symbolicznymi znaczeniami i funkcjami, nie jest to też ciało rodem z fenomenologicznej konstytucji, która jest pierwszym krokiem w kierunku humanistycznego samoodniesienia, a tym bardziej w znaczeniu medycznym, jako anatomicznie zdepersonalizowany mechanizm kierujący się swymi własnymi prawami⁴.

Aby wykorzystać osobisty wymiar ciała w sposób nieobsceniczny, należy unikać praktyk wszystkich tych dyskursów. Nauman zabiera się do tego na dwa sposoby. Po pierwsze, stara się odsymbolizować ciało poprzez jego *wyabstrahowanie* (czasem dorzucając do tego duże ilości ironii). Ciało można poddać niesymbolicznej abstrakcji jak w *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-Inch Intervals* (Neonowe szablony lewej połowy mego ciała wykonane w dziesięciocalowych odstępach), gdzie szablony stają się abstrakcyjnym znakiem nieobecnego ciała modela-autora, lub jego osobiste elementy znaczące mogą zostać poddane procesowi *przeładowania*, jak w *My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically* (Moje nazwisko wyolbrzymione czternastokrotnie w pionie), gdzie zniekształcenie uniemożliwia odczytanie nazwiska, zmieniając je w abstrakcyjny wzór⁵. Technika taka pozostaje jednak tylko negatywną „krytyką artystycznego podmiotu”, nie prezentując niczego pozytywnego, czyli nienarcystycznego elementu osobistego, który byłby produktem działalności artysty.

Procedura „afirmatywna”, która zajmie w pracy Naumana eksponowane miejsce, wyrosła z pytań, od których zaczęliśmy, zadawanych sobie przez artystę na początku swej działalności w swym pustym studiu w San Francisco:

Pierwsza prawdziwa zmiana zaszła po tym, jak zacząłem mieć studio. Pracowałem bardzo mało, mając jedno zajęcia tygodniowo, i nie wiedziałem co robić z całym tym czasem. To chyba wtedy zrobiłem pierwszy odlew mego ciała,

prace odnoszące się do mojego imienia i nazwiska oraz podobne rzeczy. W studiu nie miałem nic, bo brak mi było pieniędzy na materiały. Zmusiło mnie to do przyjrzenia się sobie i temu, co tam robię⁶.

A robił rzeczy zwykłe: dużo chodził, pił kawę itp. Czynności te powoli zaczęły stawać się tematami jego prac. Możemy tu przywołać kolejne na wpół ironiczne stwierdzenie, które za razem jest i nie jest prawdziwe: sztuka jest tym, co artysta robi w studio. Mniej lub bardziej zwyczajne czynności zostają przetworzone przez Naumana w prace, które na początku miały być performansami, lecz wkrótce przybrały formę filmów (najpierw na taśmie filmowej potem na wideo) kręconych w studiu artysty⁷. Performansy przedstawione w *Bouncing in the Corner, No. 1* (Odbijanie się w kącie, nr 1)⁸, *Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* (Odbijanie dwóch piłeczek między podłogą a sufitem w zmiennym rytmie)⁹, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (Taniec lub ćwiczenie na obwodzie kwadratu)¹⁰, *Stamping in the Studio* (Tupanie w studio)¹¹ i innych pracach, to sfilmowane czynności, w których Nauman używa swego ciała w sposób „bezznaczeniowy” – czynności te są tu wykonywane „dla nich samych” bez odnoszenia się do czegokolwiek innego, bez zamiaru reprezentowania, sugerowania czy komentowania. By to podkreślić, każdy z filmów odtwarzany jest jako pętla (po końcu od razu następuje początek i tak w nieskończoność), co niszczy wszystkie impulsy narracyjne, które mogłyby przez przypadek się w nim znaleźć¹². Powtarzanie bez końca pozbawia filmy znaczeń, ponieważ antycypacja – która specyficznie (symbolicznie) strukturuje każdą historię – zostaje zniesiona. Co więcej, filmy te są nakręcone w taki sposób, że przedstawione tam ciało jest poddane wizualnej abstrakcji: kamera może być postawiona do góry nogami, umieszczona na boku, może zostać użyte skrajne zbliżenie (np. *Lip Sync* [Synchro warg]¹³) lub skrajnie zwolnione tempo (np. *Gauze* [Gaza]¹⁴), czy też głowa Naumana (twarz jako najbardziej ekspresywna część ciała) może pozostawać poza kadrem (np. *Bouncing in the Corner, Nos. 1 i 2*). Wszystko to zwiększa „mentalną” abstrakcję ciała, które nic nie oznacza i nie opowiada żadnej historii. Interesujące jest tutaj to, że chociaż mamy do czynienia z abstrakcją, nie jest to abstrakcja w zwykłym sensie, czy to geometrycznym czy ekspresjonistycznym, lecz skrajna abstrakcja idąca w parze ze skrajnie naturalistyczną reprezentacją (film, a wideo nawet bardziej, są przecież postrzegane jako media najbardziej mimetyczne), które w pewnym sensie znoszą się wzajemnie. Co więcej, te wydawałoby się bezsensowne, choć wymagające wiele wysiłku, praktyki mogą w ostatecznym rozrachunku mieć jakieś znaczenie, jednak znaczenie (jeśli można użyć tu tego słowa), które nie należy do porządku przedstawieniowego czy też symbolicznego. Nauman mówi o tym w ten sposób:

Jeśli naprawdę wierzy się w to, co się robi i robi się to tak dobrze, jak się tylko potrafi, pojawi się pewien poziom napięcia – jeśli ktoś uczciwie się męczy lub jeśli ktoś uczciwie próbuje przez dłuższy czas utrzymać równowagę na jednej nodze, musi wywołać to pewien rodzaj sympatii u tych, którzy to obserwują. To coś w rodzaju reakcji cielesnej, czują tę stopę i to napięcie¹⁵.

Mamy tu do czynienia z pewnym rodzajem identyfikacji, jednak nie tym, który stanowi siłę napędową kultury masowej (tym co wciąga publiczność w filmie hollywoodzkim jest utożsamienie się z bohaterem jako „osobą” i z jego „uczuciami”, co jest związane z symbolicznymi przedstawieniami nieodwzajemnionej miłości, zwycięskiej męskości itp.), lecz z czymś w rodzaju „cielesnej bliskości” pomiędzy performerem a publicznością, która nie opiera się na znaczących, symbolicznych przedstawieniach – jako że performer nie wyraża w tym wypadku swego „wnętrza” (w jaki sposób miałby to robić np. odbijając piłeczki?), publiczność nie ma na czym się symbolicznie oprzeć i pozostaje jej tylko fizyczna obecność ciała, które jest konkretnym ciałem danej osoby (Naumana), jednak pozbawionym całej ekspresywnej mocy (narracji), która nadałaby jakieś znaczenie jego wyczerpującym czynnościom.

Kwestie związane z tym rodzajem prac mogą zostać jeszcze bardziej radykalizowane, kiedy wykonywana czynność odnosi się do jakiejś profesjonalnej umiejętności, na przykład gry na instrumencie. Mówiąc o filmie pt. *Violin Tuned D E A D*¹⁶ (zwykły strój to: G D A E), Nauman zauważa:

Jedną z rzeczy, które mnie interesowały była gra... Chciałem zaproponować taki problem, gdzie nie miałoby znaczenia czy umiem grać na skrzypcach czy nie. Zrobiłem to w ten sposób, że zacząłem grać tak szybko jak potrafiłem na wszystkich czterech strunach nastrojonych D, E, A, D. Myślałem, że wyjdzie z tego tylko kupa hałasu, ale okazało się to całkiem interesujące muzycznie. Jest to praca pełna napięcia¹⁷.

Kwestia która się tu pojawia dotyczy tego, czym jest profesjonalizm a czym dyletantyzm oraz relacji pomiędzy nimi, co oczywiście znowu prowadzi do znaczenia bycia artystą. Czy artysta powinien być profesjonalistą? Wielu z nich zachowuje się w ten sposób, ale czy o to naprawdę chodzi? W końcu większość sztuki współczesnej tkwi korzeniami w dadaizmie, który próbował pokazać, że nie trzeba być profesjonalistą by tworzyć sztukę. Ale dyletantyzm również nie na wiele się zdaje – ponieważ dyletant poszukuje czegoś osobiście angażującego, przyjemnego i interesującego (co właściwie na jedno wychodzi), dlatego też pozbawione znaczenia czynności wymagające wiele wysiłku nie mają u niego szans. Co więcej, tym, co czyni kogoś profesjonalistą (np. profesjonalnym muzykiem) jest technika, na której może się on oprzeć. Jednakże technika taka, jak wszystkie „mechanizmy”, zawsze podsuwa te same wypróbowane, a zatem zużyte, rozwiązania napotykaných trudności. Dyletantyzm niesie ze sobą narcystyczne poszukiwanie przyjemności, podczas gdy profesjonalna skuteczność opiera się na bezosobowym i technicznym podejściu. Dlatego Nauman usuwa zarówno przyjemność jak i skuteczność po to, by, po pierwsze, pojawił się problem, oraz, po drugie, by podejść do niego *jak do problemu* (a nie tylko jak do technicznej przeszkody) – jeśli nie posiada się potrzebnych umiejętności, trzeba podjąć *zmaganie* na polu, którego reguł się nie zna; dlatego też albo trzeba się obyć bez nich, albo stworzyć je od podstaw. Tym sposobem zmaganie staje się ćwiczeniem na wytrzymałość – czyn-

ność jest zarówno fizycznie jak i umysłowo wyczerpująca, idzie się po omacku po terytorium własnego ciała bez możliwości odwołania się do wypróbowanych metod. Nauman tak o tym mówi:

Do świadomości siebie można dojść dzięki pewnej ilości aktywności, nie da się tego osiągnąć po prostu myśląc o sobie. Jeśli wykonuje się ćwiczenia, ma się pewien rodzaj świadomości, której nie można osiągnąć czytając książki. Dlatego filmy i niektóre z moich prac utrwalonych na wideo były poświęcone w szczególności ćwiczeniom w utrzymywaniu równowagi. Traktowałem je jako problemy taneczne, chociaż nie byłem tancerzem, ponieważ interesowały mnie różne rodzaje napięcia, które powstają gdy próbuje się bezskutecznie utrzymać równowagę¹⁸.

Czynność, która wymaga takiego pójścia po omacku – to znaczy pozbawione narracji i odniesienia do ustalonego kodu zmaganie – sprawia, że zaczyna się być świadomym siebie jako swego ciała, jednak tego rodzaju świadomość nie ma nic wspólnego ze znaczeniem. Oczywiście termin „książki” odnosi się tutaj nie tylko do czytania jako czysto umysłowego procesu, ale również do wszystkich „zrytualizowanych”, to znaczy narracyjnych praktyk ciała, które nie mają nic wspólnego ze świadomością, o której mówi Nauman, takich jak kulturystyka czy fitness, gdzie ciało zupełnie traci swą materialną wagę czy masę i zostaje całkowicie przekształcone zgodnie z danym kodem narracyjnym w doskonale niematerialny znak (są to „sensowne” czynności, których celem jest całkowite wpisanie się w kod np. wyglądając w odpowiedni sposób). Jednak próby Naumana wydają się być tylko częściowo udane. Pomimo wszystko resztki elementu narcystycznego wciąż są dostrzegalne: to co przedstawia się jako miejsce sztuki jest wystawionym na pokaz ciałem artysty. Ludzie od tego umierają.

W celu pozbycia się własnego ciała ze swych prac, Nauman zaczyna wynajmować wykonawców. Efektem tego jest nowa sytuacja, ponieważ artysta nie jest już w stanie kontrolować wszystkiego w ten sam sposób, jak wtedy, gdy występował sam. Z powodu tych okoliczności jego prace zaczynają się zmieniać – jeśli czynności wykonuje ktoś inny, wszelka przypadkowość i improwizacja, silnie obecne we wcześniejszych pracach (zmaganie bez reguł) muszą zostać usunięte. By uniknąć „zamazania” precyzji swych prac – co może nastąpić, gdy dać wykonawcy zbyt wiele swobody – wymagane czynności muszą być tak proste (abstrakcyjne), a instrukcje tak jasne, by uniemożliwić indywidualną interpretację, dzięki której autoekspresja wykonawcy może wkraść się do pracy. *Body as a Sphere* (Ciało jako sfera) może posłużyć tu za przykład:

Zwiń się w kłębek w rogu sali. Wyobraź sobie punkt w środku swego ciała i skup się na tym, by owinąć je wokół tego punktu. Następnie spróbuj przesunąć ten punkt w kierunku rogu sali. Powinno być jasne, że nie mają to być statyczne pozycje, które należy przyjąć na godzinę dziennie, lecz umysłowe i fizyczne czynności lub procesy do wykonania. Na początku wykonawca może musieć powtórzyć ćwiczenie kilka razy nim minie godzina, jednak pod koniec

mniej więcej dziesięciodniowego okresu powinien być zdolny wydłużyć wykonanie do pełnej godziny. Liczba dni wymaganych do osiągnięcia nieprzerwanego godzinnego ćwiczenia zależy oczywiście od podatności i przygotowania wykonawcy¹⁹.

Najbardziej interesujące w takim performansie jest, po pierwsze, to, że nie mamy tu tak naprawdę do czynienia z umysłową i fizyczną czynnością, to znaczy nie jest to ćwiczenie obejmujące oddzielone ciało i ducha, które w tym samym czasie „pracują”, lecz to, że nie istnieje tu żadna różnica pomiędzy umysłowym a fizycznym ćwiczeniem – rozróżnienie takie staje się problematyczne, a tym, co umożliwia ów stan rzeczy jest właśnie usunięcie zdolności ekspresywnej (czyli symbolicznej), która wprowadza takie podziały. Co więcej, określenie takiego ćwiczenia jako cielesne jest dość paradoksalne, ponieważ, chociaż jest ono fizyczne, wykonawca nie wykonuje żadnego ruchu. Mimo to, czynność taka, przez to, że wymaga pewnego fizycznego i psychicznego napięcia, jest wyczerpująca. A „napięcie”, to, jak już zauważyliśmy, kluczowe słowo dla Naumana.

W tym kontekście poniższe instrukcje do innego ćwiczenia mogą być jeszcze bardziej interesujące:

A. POŁÓŻ SIĘ NA PODŁODZE BLISKO ŚRODKA DANEJ PRZESTRZENI, TWARZĄ W DÓŁ, I POWOLI POZWÓL SOBIE ZAGŁĘBIĆ SIĘ W PODŁOGĘ. Z OTWARTYMI OCZAMI.

B. POŁÓŻ SIĘ NA PLECACH NA PODŁODZE BLISKO ŚRODKA DANEJ PRZESTRZENI I POWOLI POZWÓL PODŁODZE WZNIĘĆ SIĘ WOKÓŁ SIEBIE. Z OTWARTYMI OCZAMI.²⁰

Praca ta została wykonana i nagrana na wideo w 1973 roku jako *Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down* (Tony zapadający się w podłogę twarzą do góry i twarzą w dół) i *Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her, Face Up* (Elke pozwalająca podłodze wznieść się nad nią, twarzą do góry). W filmach tych widzimy tylko wykonawców leżących na podłodze, jednak mamy tu do czynienia z czymś więcej. Oto jak Nauman wspomina te prace:

Przez jakiś czas pracowałem w studiu nad pewnym ćwiczeniem, które chciałem sfilmować, by zobaczyć czy widać, co się w nim dzieje. Wykonywanie go było wyczerpujące i czułem się dobrze, gdy w końcu skończyłem, ale nie dlatego, że było relaksujące; wymagało wiele energii oraz wiele koncentracji i uwagi. [...] Pomyślałem, że miło by było, gdyby ktoś inny zrobił je za mnie. [...] Problem stanowiło to, by ćwiczenie trwało pełną godzinę – co mnie nigdy się nie udało. [...] Efektem było wielkie napięcie: człowiek, który próbował zagłębić się w podłogę zaczął się krztusić i prawie nie mógł złapać tchu. Mocno się przestraszyłem i nie wiedziałem co robić. Nie wiedziałem czy mam go „obudzić” czy nie i czy nie było to coś w rodzaju lunatykowania. Nie wiedziałem czy był fizycznie chory, czy rzeczywiście nie mógł złapać tchu. W końcu usiadł, jakoś zapanował nad sobą i zaczęliśmy o tym rozmawiać. Taśma była w ruchu, ale niestety mikrofon

nie zebrał nic z tego, a szkoda, bo było to piękne – był naprawdę przestraszony. Powiedział: „Próbowałem zrobić to za szybko i przestraszyłem się, że się nie wyswobodzę”. Gdy jego pierś zaczęła zagłębiać się w podłogę, wypełniła się i po prostu nie mógł już oddychać, więc zaczął się ... krztusić. [...] Powiedział: „Bałem się poruszyć ręką, bo myślałem, że jeśli nią poruszę jakieś molekuly uwięzną tam i ją stracę – rozpadnie się i nie będę mógł jej wydostać”. Co interesujące, poprzedniej nocy to samo przydarzyło się dziewczynie na drugiej taśmie. Zaczęła się niesamowicie pocić i nie mogła oddychać. Było to dość przerażające. Przede wszystkim, to zadziwiające, że ktoś inny potrafił wykonać takie ćwiczenie, że potrafił choćby wczuć się w nie. Doświadczenie to było tak pełne napięcia, że u obojga z nich wzbudziło strach. W moim odczuciu taśmy nie ukazują nic z tego, co, jak myślę, również jest interesujące²¹.

Powracamy tutaj do napięcia fizyczno-umysłowego stanowiącego podstawę pracy. Równie interesujące jest jednak to, w jaki sposób stare pytania zostają tu na nowo zinterpretowane: jeśli zadaniem rzeźbiarza jest zmieniać materię, czy praca Naumana jest rzeźbiarska? Bo przecież modelowanie materii jest dokładnie tym, z czym mamy w niej do czynienia²².

Jednak prace takie niosą ze sobą pewną trudność, jeśli weźmiemy pod uwagę ich cel. Z jednej strony, są one pozbawione znaczenia (w sensie braku ekspresji i reprezentacji), jednak, z drugiej strony, próbują „powiedzieć” coś widzowi, czy raczej, by ująć to bardziej precyzyjnie, próbują mu coś *zrobić*: to, co mówią jest tym, co robią²³. Jeśli nazwiemy to ekspresją, nie jest to przynajmniej ekspresja w sensie mimetycznym. Pozycja widza w takich pracach jest jednak dość niezręczna, ponieważ – jeśli przesłaniem pracy jest to, co robi ona widzowi – nigdy nie będzie on pewny, co to naprawdę jest, póki sam nie stanie się wykonawcą (odzew publiczności oparty na sympatii, o którym wspomina Nauman, ma raczej niepewne podstawy), a to mało prawdopodobne, jeśli weźmiemy pod uwagę przeciętnego widza. Dlatego potrzebne byłyby prace bardziej skuteczne i mniej „identyfikacyjne”, takie, które angażowałyby samego widza bez pośrednika, niezależnie od tego, czy jest nim artysta – przeciw któremu zawsze można wytoczyć zarzut narcyzmu – czy bardziej „zneutralizowany” wykonawca.

W *Double Doors – Projection and Displacement* (Podwójne drzwi – projekcja i przemieszczenie), to właśnie widza zaprasza się by wykonał umysłowo-fizyczne ćwiczenie zaprojektowane przez Naumana w galerii.

Dla potrzeb tej pracy budowane są dwie równoległe ściany w odległości czterech stóp [121,92 cm], każda z wbudowaną framugą, z których jedna jest trochę mniejsza od drugiej. [...] Instalacji towarzyszy tekst:

(Projekcja i przemieszczenie obrazu) (Żadnych obietnic) / Stań w trójkącie, który pozwoli ci spoglądać przez drzwi do drugiego pokoju. / Uświadom sobie objętość, którą zajmuje twoje ciało. Wyobraź ją sobie wypełnioną wodą lub jakimś gazem (helem). / Skupiasz się w pełni na tej objętości podczas gdy inne okolicz-

ności zanikają (ciepło lub zimno, przyciąganie). / Usztywnienie lub pozostawanie nieruchomo nie jest konieczne. Utwórz swój obraz stojący do ciebie tyłem w drugim pokoju. / Wyobraź sobie, że właśnie wszedłeś przez te drzwi do tego pokoju. / Skup się i spróbuj poczuć objętość, którą zajmuje twój obraz. / Podejdź do niego i wejdź w tą objętość – dokładnie w ten przemieszczony obraz. / Zwróć uwagę na ułożenie swych skrajnych części i części których nie widzisz: palców – tyłu szyi – krzyża. / Spraw by twe ciało wpasowało się w obraz²⁴.

Jak próbowałem pokazać, wpasowywanie swego ciała w swój obraz, było sednem czynności, które Nauman wymyślał dla swych wykonawców, jednak teraz to widz jest proszony o sprostanie zadaniu. Właściwie jest to ultimatum: albo zrobisz dokładnie to, co ci każe, albo praca pozostanie „martwa”. Lekko ironiczne podkreślenie uwagi, którą należy zwrócić na części skrajne i te których nie widać (nie jest to ćwiczenie na wizualizację), kładzie nacisk na świadomy wysiłek zatarcia różnicy pomiędzy umysłowym obrazem ciała a jego fizyczną masą czy objętością. Jeśli się to uda, rezultatem jest pozbawione znaczenia, nieekspresyjne, a jednak osobiste ciało, podczas gdy każda pozostawiona luka pozwala na coraz to większą symbolizację-ekspresję-reprezentację rządzącą się prawami narcyzmu i konwencji (co, w tym kontekście, oznacza to samo: samoobnażenie jest estetyczną konwencją wywodzącą się z dziewiętnastego wieku).

Tak jak w przypadku wynajętych wykonawców, uczestnictwo widza nie oznacza wykorzystywania jego „inwencji”, jak ma to miejsce w pracach, w których dany artysta dostarcza publiczności pewnych surowców i pozwala nimi dowolnie manipulować²⁵. W naszym kontekście jest to całkiem zrozumiałe, ponieważ swobodna manipulacja automatycznie wywołałaby kwestie ekspresji manipulującego podmiotu, a właśnie na ich eliminacji zależy Naumanowi. Dlatego też efektem dopuszczenia uczestnictwa publiczności jest albo stworzenie sytuacji opisanej za pomocą *precyzyjnych instrukcji*, jak w wypadku *Double Doors*, albo umieszczenie widza w *ograniczającym otoczeniu*, które pozwala na tylko takie reakcje uczestnika, które zaplanował artysta. Najbardziej znanymi przykładami będą tutaj seria wąskich korytarzy Naumana, w które widz musi wejść (najciekawszym z nich jest chyba *Live-Taped Video Corridor* [Korytarz wideo z obrazem na żywo]²⁶), a także *Going Round the Corner Piece* (Skrecając za róg)²⁷ i *Acoustic Wedge (Sound Wedge – Double Wedge)* [Klin akustyczny (klin dźwiękowy – klin podwójny)]²⁸, który również jest korytarzem, lecz tym razem w kształcie litery „V”, wyłożonym dźwiękochłonnym materiałem, czego efektem jest to, że im bardziej posuwamy się w głąb niego, tym większe ciśnienie wywierane jest na nasze uszy, co z kolei wpływa na resztę ciała, więc doświadczamy tam przeżycia synestetycznego, w którym odczuwamy przestrzeń uszami(!)²⁹.

Wszystkie te prace są bardzo udane, jeśli wziąć pod uwagę pierwotny problem Naumana dotyczący bycia osobistym unikając samoobnażenia. Każda z nich jest *osobista*, ponieważ sytuacja której doświadczają widz jest w najmniejszych szczegółach wymyślona i zaaranżowana przez artystę, który czyni ją tak ograniczającą, że efekty jakich doświadczają uczestnicy są tylko takie jak chciał artysta (Nauman

jest „źródłem” wszystkiego, co ma miejsce). Jednak praca taka nie jest w żadnym razie ekspresywna lub „odkrywająca” autora, ponieważ jej efekt nie pozwala się w żaden sposób zidentyfikować z Naumanem. Jeśli „znaczeniem” takiej pracy jest to, jak na widza wpływa, tworzy się ją, by widz mógł zbadać *swe własne* (a nie artysty) odczucia i reakcje w stosunku do danej sytuacji³⁰. A ponieważ brak jest tutaj ekspresywnego znaczenia, co jest efektem zniesienia pęknięcia pomiędzy ciałem a jego obrazem (to znaczy, między ciałem i umysłem), które prowadzi w kierunku narracji i symbolizacji, to, czego doświadcza się w tych pracach bardzo trudno jest opisać (brak sposobów narracji). Co więcej, chociaż prawdą jest to, co powiedział jeden z krytyków – że „prace te domagają się, by się w stosunku do nich ufizycznić [*physicalize*]”³¹ – są one również wysoce abstrakcyjne, stąd też ich działanie opiera się na niezwykłym nałożeniu się na siebie rzeczy, które zwykle pozostają w separacji: widz odczuwa silne fizyczne doznania pod wpływem skrajnie abstrakcyjnego obrazu czy sytuacji (np. w akustycznym klinie).

Prace omówione powyżej wykorzystują abstrakcję głównie jako sposób na zmysłowe zubożenie prac w celu oczyszczenia ich z symbolicznych i ekspresywnych idei ciała, jaźni, sztuki itp., które wszystkie bazują na trudnym do uniknięcia humanistycznym „popędzie narracyjnym” domagającym się „akcji” (opartej na kodzie sekwencji czasu i w czasie). Głównym trendem w pracach Naumana do tej pory była walka z antycypacją, jako jednym z wcieleń narracyjności (nie poprzez granie nią, lecz przez jej usunięcie), niszczenie impulsu, by wybiegać przed siebie w projektowanych obrazach. Zarówno konieczność jak i ryzyko idące z tym w parze, a także ogromna trudność w wykonaniu tego zadania, wyrażone są jasno w pracy Naumana pt. *Flayed Earth Flayed Self* (Obdarta ze skóry ziemia, obdarta ze skóry jaźń), składającej się z bardzo oszczędnej instalacji³² i dołączonego tekstu, którego fragment brzmi tak:

...(wszystko będzie się odczuwać tak /samo i nie będzie miało nowego znaczenia TO / I TAK NIC NIE ZNACZY) ale teraz / jest albo większa gęstość albo mniejsza gęstość / i jeśli się odwrócisz (gdy się odwrócisz) / zmiana będzie wszędzie wokół ciebie. Teraz nie / możesz odejść czy wyjść. Dotyczy twojej / zdolności rezygnacji z kontroli nad przestrzenią. To / jest trudne bo nic się nie zdarzy – i / później nic na tym nie zyskasz ani nie stracisz. / To więcej niż można wymagać od innej / osoby. TO ZBYT OSOBISTE I ZBYT NIEBEZPIECZNE /PONIEWAŻ NIE MA TU ANI UNIESIENIA ANI BÓLU ANI WIEDZY / NIESAMOWITE RYZYKO Z (PONIEWAŻ) NIC SIĘ / NIE TRACI ANI NIE ZYSKUJE NICZYM DO UCHWYCENIA / KĄTEM OKA – MOŻESZ MYŚLEĆ ŻE COŚ PO- / CZUŁEŚ ALE TO NIE TO TO NIC / JESTEŚ TYLKO TU W TYM POKOJU: / MOIM SEKRETEM JEST TO ŻE PRZEZ KRÓTKI CZAS POZOSTAŁEM TAKI SAM³³.

Trudno o tekst, który by bardziej precyzyjnie opisywał, co Nauman próbuje w tym czasie osiągnąć. Pomimo to, niektóre z prac z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych były interpretowane według egzystencjalistycznego klucza i w pewnym sensie proszą się o to – choć może należałoby jednak powiedzieć:

prace te sprawiają, że krytyczny (a co za tym idzie również narracyjny) automatyzm zwraca się przeciwko sobie i zaczyna czuć się nieswojo. Instalacje takie jak *Live-Taped Video Corridor* (gdzie widz zbliżający się do swego obrazu jednocześnie się od niego oddala), czy *Going Round the Corner Piece* (gdzie widzi on siebie tylko przez chwilę – jakby kątem oka – kiedy skręca za róg) mogą zachęcać do interpretacji poświęconych ekspozycjom prawdziwej natury jaźni itp. Wydaje się jednak, że proponujący je krytyk musi czuć się nieswojo, jako że pozostają one w jawnej sprzeczności z „kliniczną” precyzją i abstrakcją, z którymi owe instalacje konfrontują widza. Nie ma tu nic do uchwycenia kątem oka: brak w nich ukrytej głębi, w którą nasz umysł mógłby się zanurzyć w poszukiwaniu jakiejś bezcielesnej wiedzy – wszystko jest tutaj eksponowane *na powierzchni* za pomocą pewnego stanu ciała osiągniętego dzięki prostym technikom, a wszystko inne to tylko narracyjna słabość, która chce rozwarstwić tę powierzchnię i doprowadzić do symboliczno-ekspresywnego pęknięcia, które mogłoby zostać uznane za obraz duchowej głębi.

Flayed Earth jasno stwierdza konieczność takiego trudnego do osiągnięcia doświadczenia, które jest zbyt prywatne i niebezpieczne (okrutne?), ponieważ nie może być przetworzone w narrację czy to uniesienia, bólu czy wiedzy, doświadczenia, które nic nie daje i nic nie odbiera, w którym tylko dotyka się siebie, jednak nie jako indywidualnej „jaźni” (tożsamość to już narracja). Takie doświadczenie nie może trwać, a jednak jest tym, co pozwala każdemu znaleźć się na własnej granicy, kiedy obraz i ciało rozpuszczają się w sobie, otwierając się na doświadczenie czasu (i przestrzeni), które jest doświadczeniem teraz (i tutaj)³⁴. Jednak nie domniemanym doświadczeniem metafizycznego momentu obecności ponad czasem dostępnym za pomocą duchowego wglądu, który pozostawia nieszczęsne ciało za sobą, lecz doświadczeniem przestrzeni i czasu jako namacalnej „substancji”, która konstytuuje nasze ciało, doświadczeniem przestrzennego czasu jako nieokreślonej masy, z której moje ciało jest zrobione. Mamy tu do czynienia z doświadczeniem „ekstacycznym” w etymologicznym sensie tego słowa – tzn. wydobyciem się poza siebie, czy też, by ująć rzecz bardziej precyzyjnie, byciem sobą na własnej granicy – i sztuką ekstacyczną, która, wbrew obiegowym opiniom, nie jest gorączkową praktyką pozbawioną hamulców podmiotowości, lecz, jak już zauważyliśmy, ćwiczeniem się w precyzji i samokontroli. Jednak tak szybko jak weszliśmy na to terytorium, musimy je opuścić.

Flayed Earth Flayed Self to groźny tytuł, który zdaje się sugerować sprawy o znaczeniu społecznym (ekologicznym?). Nie jest to całkiem nowe w dziele Namana. Jego *Yellow Room (Triangular)* [Żółty pokój (trójkątny)] to trójkątna przestrzeń z drzwiami w jednej ze ścian oświetlona żółtym fluoroscencyjnym światłem, w którym przebywanie staje się po chwili przykre³⁵. A czy kamery przemysłowe użyte w *Video Corridor* czy *Round the Corner Piece* nie przenoszą nas w świat inwigilacji, gdzie to, co robimy jest dokładnie obserwowane przez siły niezbyt przychylnie nastawione do indywidualnych akcji? Można przytoczyć wiele przykładów podatnych na taką interpretację prac (co jednak uznaliśmy już

za *hubris* krytycznej produkcji głębi, która redukuje doświadczenie do kodu). *Catalogue Raisonne* Naumana pokazuje, że po mocno abstrakcyjnych pracach stworzonych w połowie lat siedemdziesiątych, takich jak *Forced Perspective I* (Wymuszona perspektywa)³⁶, oraz również dość abstrakcyjnych modelach podziemnych i plenerowych przestrzeni pochodzących z drugiej części dekady (inny rodzaj „nieprzyjemnych” przestrzeni, co czasem sugeruje nawet tytuł, np. *Model for Outdoor Piece: Depression* [Model pracy plenerowej: depresja]), jego prace stają się coraz bardziej zaangażowane w komentowanie współczesnej mu kultury i robią to w coraz bardziej bezpośredni sposób, stopniowo rezygnując z tego rodzaju abstrakcyjnego podejścia, które było charakterystyczne dla jego wcześniejszych prac.

Bezpośredni komentarz pojawia się wraz z serią krzeseł zawieszonych w niewygodnych pozycjach nad podłogą mniej więcej na poziomie oczu wewnątrz przestrzeni ograniczonych jakąś geometryczną figurą (np. *Diamond Africa with Chair Tuned D E A D* [Afrykański romb z krzesłem nastrojonym D E A D]³⁷, *South America Circle* [Południowoamerykańskie koło], *South America Triangle* [Południowoamerykański trójkąt]), które odnoszą się do praktykowania tortur przez różne współczesne reżimy. Jednak to neony – używane przez niego od początków swej kariery – stały się w tym czasie ulubionym medium Naumana, medium, w którym najchętniej wypowiadał się na temat swej rodzimej kultury (a w związku z tym również kultury globalnej, jako że jest ona prawie całkowicie zamerykanizowana). Jego wczesne neony, o których wspomnieliśmy, albo odwołują się do abstrakcji (*My Last Name ...*), albo, jeśli niosą jakieś przesłanie, to jest ono raczej niegroźne, choć może być ironiczne (*The True Artist ...*). Jednak na początku lat osiemdziesiątych abstrakcja i ironia tak rozumiane zaczynają opuszczać te prace. Coś w rodzaju momentu przejściowego możemy zaobserwować w *Vices and Virtues* (Występki i cnoty), gdzie neonowe nazwy siedmiu grzechów głównych pisane kursywą nałożone są na siedem cnót pisanych antykwą, każde z nich w innym jaskrawym kolorze i zapalane według skomplikowanego programu, w którym od czasu do czasu zdarza się, że grzech i cnota na niego nałożona zapalają się jednocześnie, co prowadzi do językowego zamętu: czasem słowo staje się nieczytelne, czasem powstaje nowe słowo, czasem też z chaosu liter da się wydobyć coś już znanego. Na przykład, gdy zapala się na raz kombinacja FAITH / LUST (WIARA / ŻĄDZA) można ją odczytać jako FLAUTISH (słowo nie istniejące w języku angielskim) lub doszukać się tam słowa FAUST. Neony, które są narzędziem pokus amerykańskiej medialnej kultury masowej charakteryzującej się jaskrawymi kolorami i prostymi przesłaniami oraz czarno-białym systemem wartości, wpadają co chwilę w pomieszanie i wyrzucają z siebie niejasne lub nieczytelne przesłania, podczas gdy widzowie wyluskując z zamętu słowa należące do jasno zdefiniowanej kulturowej przeszłości udają że wszystko jest jak zawsze, że ich znaczenie się nie zmieniło.

Jednak *Vices and Virtues* jest pracą wciąż stosunkowo abstrakcyjną, jeśli porównać ją z innymi pracami Naumana, które coraz bardziej zajmują się mediami i otaczającym go językiem amerykańskiej kultury popularnej. Jest on nie tylko

kolorowy i uproszczony (typowe cechy neonu), ale także gwałtowny, głośny, brutalny, grubiański i przede wszystkim obsceniczny. Komunikaty, które zaczynają się pojawiać w jego pracach nie są już łagodnie ironiczne jak „Prawdziwy artysta pomaga światu objawiając mistyczne prawdy”, a zaczynają być hasłami z rodzaju *PAY ATTENTION MOTHERFUCKERS* [ZWRACAĆ UWAGĘ SKURWYSYNY]³⁸ (która posiada coś w rodzaju pracy towarzyszącej *PLEASE PAY ATTENTION PLEASE* [PROSZĘ ZWRÓĆCIE UWAGĘ PROSZĘ]), co dość przekonująco podsumowuje to, co działo się w globalnej wiosce mediów przez ostatnie ćwierć wieku. Wiele z prac pochodzących z lat osiemdziesiątych jest skonstruowanych w ten sposób – są one skrajnie uproszczone, ich przesłanie jest bardzo jasne, ale daleko im do abstrakcji czy dystansu. Praca taka może przyjąć formę nakładających się na siebie krótkich fraz (*RUB IT ON / YOUR CHEST / STICK IT IN / YOUR EAR / MY FACE / AMERICAN / VIOLENCE*³⁹) w kształcie niewprawnie narysowanej swastyki, jak w *American Violence*, albo, jak w *Sex and Death by Murder and Suicide* (Seks i śmierć przez morderstwo i samobójstwo), dwóch ludzkich postaci (kobiety i mężczyzny) zaangażowanych na zmianę to w zabijanie drugiego (albo siebie samego), to w stosunek oralny z partnerem tej samej płci⁴⁰. Ponieważ prace te są proste i niewyszukane w swojej formie, a zarazem tak bezpośrednio wściekle i obsceniczne w treści, wywołują w widzu reakcję obronną, czyli odrzucenie („Co on mi chce zrobić?!”), do czego nie dochodzi, gdy, jak to mam miejsce w standardowym filmie hollywoodzkim, ludzie na zmianę pieprzą się i zabijają. Uniezwyklenie wszechobecnego medium (neonu mówiącego: Kup mnie! Użyj mnie! Nie pożalujesz!) za pomocą krańcowej radykalizacji jego przesłania może – na chwilę – wywołać panikę, a tym samym spowodować opór.

Najbardziej złożoną a zarazem najbardziej znaną pracą Naumana idącą w tym kierunku jest instalacja wideo z roku 1987 zatytułowana *Clown Torture* (Tortura klauna)⁴¹, która powraca do niektórych charakterystycznych motywów i technik artysty. Zostają one jednak użyte tu w zupełnie innym celu. Jedną ze znanych rzeczy jest „zapętlenie” wszystkich filmów, które widzimy: klaun jest „zmuszany” do odgrywania swych sztuczek nieprzerwanie. Inną ze znanych nam już sytuacji jest inwigilacja (tym razem otwarta, podczas gdy we wcześniejszych pracach tylko sugerowana) klauna wypróżniającego się w publicznej toalecie. Różnica zdaje się polegać na tym, że teraz to klaun jest protagonistą pracy, a nie widz czy artysta. Ale czy jest tak rzeczywiście?

Po raz pierwszy postać klauna pojawia się w neonach Naumana w połowie lat osiemdziesiątych, razem z obscenicznym seksem i przemocą (np. *Mean Clown Welcome*) i oczywiście nie jest to przypadek. Nauman tak to komentuje:

Idea klauna zainteresowała mnie przede wszystkim dlatego, że mamy tu do czynienia z maską, która wytwarza abstrakcyjną ideę osoby. Klaun nie jest nikim w szczególności, jest po prostu ideą osoby. I dlatego, że klauni są w pewnym sensie abstrakcyjni, stają się bardzo niepokojący⁴².

We wcześniejszych pracach mieliśmy już do czynienia z abstrakcją „dokonaną” na ludzkiej postaci lub jej znakach w celu oczyszczenia ich z elementów narracyjnych. Jednak abstrakcyjność klauna jest zupełnie innego rodzaju. Abstrakcja, która odwoływała się do ciała artysty, wykonawcy lub widza miała na celu – jak starałem się pokazać – przeżycie swojego ciała jako czegoś więcej niż obrazu, jako twórczej siły, która doświadcza siebie dotykając swych granic i odnajduje w ten sposób materialność ducha.

Klaun jest abstrakcyjny ponieważ nie jest nikim w szczególności (nie posiada twarzy). Jednak sytuacja jest o wiele poważniejsza, ponieważ nie ma on także *ciała* – zwykłe reakcje odnoszące się do ludzi, jak na przykład współczucie, nie dotyczą klaunów, ponieważ wszystkie te poniżające i bolesne rzeczy, których doświadczają na scenie, nie powodują cierpienia. W ten sposób ich fizyczność ulega zatarciu, a publiczność, zamiast być przerażona, śmieje się. Jednak Naumanowi chodzi o to, by storpedować tę konwencję. Zmusza swego klauna do wypróżniania się przed publicznością (co jest symbolicznie uważane za najbardziej „fizyczną” z czynności) i równocześnie, poprzez powtarzanie bez końca rzekomo „śmiesznych” czynności wykonywanych przez klauna, pokazuje jak bezsensownie są one okrutne (nie trzeba się tego domyślać – na jednym z ekranów sam klaun nieustannie krzyczy: Nie! Nie! Nie!).

Jednak praca ta nie jest oczywiście komentarzem do życia klaunów. Będąc kontynuacją mówiących o przemocy obscenicznych prac z lat osiemdziesiątych, a zarazem prac wideo z lat wcześniejszych, jest ona nie tylko frustrująca, ale sama jest owocem frustracji. Poszukiwane ekstatyczne ciało znikło z horyzontu kultury (oraz sztuki) i łatwo dostrzec jakiego sobowtóra pozostawiło na swoim miejscu – abstrakcyjne ciało widza doświadczane za pomocą mediów. I bez znaczenia jest czy rozpatrujemy tu obraz bohatera kultury masowej (artysty), czy jego wielbiciela, ponieważ obaj posiadają znaczenie wyłącznie jako *konsumenci* (idol jest dla fana ważny wyłącznie jako obraz reprezentujący zwielokrotnioną siłę konsumpcji). To właśnie konsument jest nikim w szczególności (reklama zwraca się do wszystkich), ponieważ jego ciało jest ciałem uproszczonym, schematem odnoszącym się do każdego. Naumanowski proces abstrahowania zostaje tu dokładnie odwrócony: nie znaczy on już oczyszczenia z narracji, ale coś dokładnie przeciwnego: oczyszczenie ze wszystkiego *prócz* narracji – dla mojego ciała istnieje już model i sposoby jego użycia, które wyprodukowano dla mnie jako moje pragnienia. W figuratywnych neonach Naumana wspaniale wyszkolone abstrakcyjne (zredukowane) ciała odgrywają mechanicznie czynności, posłuszne zachęcie, która jest również rozkazem: „Nie musisz być podmiotem swoich pragnień, wystarczy, że będziesz je jak najszybciej zaspokajał”⁴³. Schemat ciała jest wyszkolony, by mieć erekcję na widok kilku podstawowych znaków, a skoro tych kilka znaków nieustannie rozbłyskuje wszędzie wokół, nie ma czasu do stracenia. Podczas gdy we wcześniejszych pracach Naumana niedobór informacji i abstrakcja (zubożenie) skutkowały pewnym umysłowym i zmysłowym otwarciem, które nazwalibyśmy ekstazą (przeładowanie), można powiedzieć, że w świecie mediów zubożenie

(uproszczenie) jest efektem przeładowania jednym rodzajem prostej informacji. To prawda, że każdy staje się ekspertem w świecie serii – wydarzenie, którym entuzjastował się Walter Benjamin w „Dziele sztuki w dobie reprodukcji technicznej” – jednak nie zauważył, że źródłem tego jest seryjna produkcja modeli pragnienia, co czyni pozbawionym sensu jego projekt badań nad społeczną nieświadomością: seryjnie produkowane pragnienie nie poddaje się represji, ponieważ w ramach mediów wszystko jest możliwe i cokolwiek zostanie wyprodukowane może być natychmiast zaspokojone bez żadnych widocznych konsekwencji.

Konsekwencje jednak są, aczkolwiek nie muszą być widoczne. Podczas gdy w neonach Naumana pragnienie medialne i jego zaspokojenie zostają po prostu ukazane jako prymitywne i mechaniczne, *Clown Torture* doprowadza do pewnego rodzaju krwotoku z medialnego naczynia. Podczas gdy w mediach podziwiany jest idealnym odbiciem podziwiających i dlatego tworzą doskonały i samowystarczalny system luster (ktoś na ekranie jest interesujący dla widza tylko dlatego, że znajduje się na ekranie, a relacja podziwu jest doskonale pusta jeśli chodzi o treść – znalezienie się na jego miejscu automatycznie uczyniłoby widza interesującym), powtarzający się „numer” wykonywany przez klauna jest nie tylko zestawiony (a więc również porównany) z czymś tak „obrzydliwym” jak defekacja (nie chodzi tu o samą czynność, ale raczej o bycie jej świadkiem), lecz także sam klaun – jak gdyby jego część wydostała się z samoreprodukującej się maszyny – komentuje to, co mu się przytrafia krzyżąc: Nie! Nie! Nie! Spostrzega w końcu, że powtarzająca się zmechanizowana rozrywka tak naprawdę jest torturą i, co więcej, taką, która będzie się powtarzać w nieskończoność, ponieważ nie jest już rozpoznawana jako tortura przez seryjnie wytwarzany pusty podmiot pragnień. Schematyczne ciało konsumenta w końcu dostąpiło w ten sposób wspaniałej i całkowitej emancypacji⁴⁴, a z nim to, co uchodzi za konsumenckie doświadczenie. (Jedna z prac Naumana komentuje to tak: nie ma już ludzkiego doświadczenia seksualnego, jest tylko „Ludzkie doświadczenie seksualne” [*Human Sexual Experience*]⁴⁵.) Jednak emancypacja, do której tu dochodzi, to emancypacja z ekstatycznego ciała – jedyne miejsce doświadczenia nie reprodukuje żadnych kodów, gdyż będącego ich źródłem – w powtarzalny obraz masowo produkowanego schematu ciała, którym karmi się maszyna medialna i gdzie krąży on bez wytchnienia. To co Baudrillard nazywa ekstazą jest w rzeczywistości torturą⁴⁶.

Jeszcze bardziej interesujące (a może nieuniknione?) w *Clown Torture* jest to, że w dużym stopniu działanie tej pracy jest odbiciem mechanizmu, który próbuje odsłonić. Powódź informacji, których dostarczają cztery odrębne powtarzające się „historie” pełne krzyków i trzasków (z wyjątkiem cichego „Srającego klauna”), prowadzi do czegoś, co można by określić przeładowaniem możliwości zarówno percepcji jak i przystosowawczych widza, czego skutkiem jest albo natychmiastowa odmowa dalszego oglądania (ponownie reakcja: „Co on mi próbuje zrobić?!”), to znaczy opór, albo stan przerażonego osłupienia w obliczu takiej bezmyślnej powtarzalności. Jednak „uniesienie” to nie dochodzi do skutku w stanie estetycznej kontemplacji: ponieważ praca ta jest zbyt gwałtowna i głośna, by widz mógł

opanować chaos, na działanie którego jest wystawiony, jego doświadczenia stają się *nie do zniesienia*. W ten sposób tortura klauna niespodziewanie okazuje się być torturą *widza*. Jednak to klaun krzyczy Nie! Nie! Nie! Gdzie więc jesteśmy? Kto jest odbiciem kogo? Kim jest klaun? Skąd bierze się tortura? I jak można ją zatrzymać?

Przypisy

¹ Praca ta nie wzięła się z niczego – jest związana z kilkoma innymi rzeczami stworzonymi przez Naumana rok wcześniej. Jedną z nich jest różowa przezroczysta roleta z mylaru (rodzaj żywicy poliestrowej), na której widnieje napis: *The true artist is an amazing luminous fountain* (Prawdziwy artysta jest niezwykłą świetlistą fontanną).

² Wypowiedź Naumana na ten temat jest cytowana w: Robert Storr, *Beyond Words*, w: *Bruce Nauman (Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonne)*, red. Joan Simon, Minneapolis, Walker Art Center 1994, s. 62.

³ *Consummate Mask of Rock*. Wszystkie wspomniane tu motywy (narcyzm, obnażenie, okrucieństwo, nawet defekacja) powrócą całkowicie przeformułowane z „duchem czasu” w bardzo gwałtownej pracy zatytułowanej *Clown Torture* (Tortura klauna), analizowanej pod koniec tego tekstu.

⁴ Coosje van Bruggen, *Sounddance*, w: *Bruce Nauman*, red. Robert C. Morgan, Baltimore, The Johns Hopkins University Press 2002, s. 44.

⁵ Jonathan Goodman, *From Hand to Mouth to Paper to Art: The Problems of Bruce Nauman's Drawings*, w: *Bruce Nauman*, red. Morgan, s. 32.

⁶ Willoughby Sharp, *Two Interviews*, w: *Bruce Nauman*, red. Morgan, s. 237. Wszystkie tłumaczenia autora.

⁷ „Kiedy mieszkałem w San Francisco, wymyśliłem kilka performansów, które jednak nie zainteresowały żadnego muzeum ani żadnej galerii. Mogłem wynająć salę, ale nie chciałem robić tego w ten sposób. Więc nakręciłem te rzeczy, odbijanie piłeczek i inne. Potem przeprowadziliśmy się do Nowego Jorku, gdzie dostęp do sprzętu filmowego był trudniejszy. Więc zacząłem posługiwać się sprzętem wideo, który jest dużo prostszy w obsłudze” (Sharp, *Two Interviews*, s. 243).

⁸ „W celu nakręcenia tego filmu wideo Nauman umieścił kamerę na boku i ustawił ją tak, że jego głowa znajduje się poza kadrem, a ciało pokazane jest od szyi do kostek. Stojąc w kącie z plecami do ściany wydaje się leżeć; upadając tyłem w kąt, a następnie odpychając się od ścian rękami, wydaje się próbować lewitacji [...]. Podczas gdy wykonuje te czynności, jego ręce uderzają w ścianę by zamortyzować upadek i dźwięk ten staje się integralną częścią filmowanych czynności” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 219; wszystkie opisy prac Naumana pochodzą z *Catalogue Raisonne* zamieszczonego w tej pracy).

⁹ „W tym filmie Nauman odbija dwie piłeczki po środku kwadratu zaznaczonego taśmą samoprzylepną na podłodze studia. Rzuci je najmocniej jak potrafi, starając się utrzymać pewien rytm, ale odbite piłeczki wymykają się spod kontroli, a jego ruchy stają się nerwowe i nieprzewidywalne. [...] Dźwięk i obraz nie są zsynchronizowane ponieważ [Nauman] «nie miał sprzętu ani cierpliwości» by je skoordynować” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 219).

¹⁰ „Dla potrzeb tego filmu Nauman nakleił na podłodze studia kwadrat z taśmy samoprzylepnej, z oznaczonym środkiem każdego z boków. Rozpoczynając w jednym z rogów, w rytm metro-

nomu, metodycznie przesuwają się po obwodzie kwadratu, czasem z twarzą zwróconą do jego środka, czasem na zewnątrz. Każdy z kroków odpowiada połowie długości boku zaznaczonego kwadratu” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 221).

¹¹ „W tej pracy Nauman wybija stopami rytmy, których złożoność rośnie im dłużej przechadza się po studiu, poczynając od miarowego raz-dwa i postępując do synkopowane frazy składającej się z dziesięciu uderzeń. Robiąc to porusza się po studiu po przekątnej i po spirali. Kamera jest postawiona do góry nogami, więc akcja rozgrywa się w odwróconym kadrze [...]” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 227).

¹² Robert C. Morgan, *Interview with Bruce Nauman*, w: *Bruce Nauman*, red. Morgan, s. 266.

¹³ „Nauman głośnym szeptem powtarza w kółko frazę *lip sync* do kamery, która ustawiona jest do góry nogami, kadrując tylko jego usta i szyję. Dźwięk i obraz są celowo niesynchronizowane, a odwrócony obraz jego poruszających się warg i języka zwiększa jeszcze dezorientację widza” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 223).

¹⁴ „W tym filmie Nauman po kawałku wyciąga sobie z ust dwa lub trzy metry gazy. [...] Jest to jeden z czterech filmów w zwolnionym tempie, które nakręcił przemysłową kamerą do zdjęć poklatkowych. Bardzo rozciągnięta w czasie akcja pokazana jest w skrajnym zbliżeniu i sfilmowana została kamerą ustawioną do góry nogami. W rezultacie odwrócony obraz sprawia, że twarz Naumana wydaje się zniekształcona” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 233).

¹⁵ Sharp, *Two Interviews*, s. 256.

¹⁶ „Skrzypce strojone D E A D”; słowo „dead” znaczy „martwy”.

¹⁷ Sharp, *Two Interviews*, s. 256.

¹⁸ Sharp, *Two Interviews*, s. 253.

¹⁹ Bruce Nauman, *Notes and Projects*, w: *Bruce Nauman*, red. Morgan, s. 319.

²⁰ Dalsza część instrukcji brzmi tak:

„Jest to ćwiczenie umysłowe. Ćwicz codziennie przez godzinę. 1/2 godziny na A, następnie odpowiednia przerwa, by oczyścić ciało i umysł, potem 1/2 godziny na ćwiczenie B.

Na początku, gdy koncentracja i ciągłość zostają przerwane lub zaczynają błędzić co kilka sekund lub minut, po prostu zacznij od nowa i kontynuuj powtarzanie ćwiczenia póki nie minie 1/2 godziny.

Głównym zadaniem jest próba wykonania ciągłego i nieprzerwanego ćwiczenia, które trwałoby przez 1/2 godziny. To znaczy, pełne 1/2 godziny by A. zagłębić się pod podłogę, lub B. pozwolić podłodze całkowicie wznieść się nad sobą.

W ćwiczeniu A pomocna jest koncentracja na widzeniu obwodowym – użyj go do podkreślenia przestrzeni na krańcach sali, by zacząć zapadać się poniżej tych krańców i ostatecznie pod podłogę.

W B. zacznij odwracać uwagę od widzenia obwodowego – skoncentruj się na widzeniu tuneLOWYM – tak, by krańce przestrzeni zaczęły zanikać, a środek wzniósł się wokół ciebie.

W obu przypadkach bądź ostrożny wyswobadzając się pod koniec ćwiczenia” (Nauman Bruce, *Instructions*, w: *Bruce Nauman*, red. Morgan, s. 326–327).

²¹ Nauman cytowany w: Butterfield Jan, *Bruce Nauman: The Center of Yourself*, „Arts Magazine 49” 1975, 2 (6), s. 53–54; cytowane w: Schimmel Paul, *Pay Attention*, w: *Bruce Nauman*, red. Simon, s. 79.

²² Schimmel, *Pay Attention*, s. 79.

²³ Paul Schimmel cytowany w: Arthur C. Donato, *Bruce Nauman*, w: *Bruce Nauman*, red. Morgan, s. 147.

²⁴ *Bruce Nauman*, red. Simon, s. 259.

²⁵ Nauman: „Nie dowierzam współdziałowi publiczności. Dlatego staram się, by prace te były jak najbardziej ograniczające” (Sharp, *Two Interviews*, s. 235).

²⁶ „Kamera wideo z obiektywem szerokokątnym jest zawieszona na wysokości dziesięć stóp [304,8 cm], tuż u ujścia długiego i wąskiego korytarza. Dwa monitory leżące na podłodze, jeden na drugim, umieszczone są na końcu korytarza. Górny pokazuje obraz na żywo z kamery wideo; dolny bez przerwy odtwarza wcześniej nagrany obraz pustego korytarza z tej samej perspektywy. Kiedy widz idzie w głąb korytarza jego obraz na monitorze (widziany z góry i od tyłu) wydaje się oddalać i zmniejszać, co jest spowodowane rzeczywistym oddalaniem się widza od kamery” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 247).

²⁷ „Praca ta wymaga zbudowania kwadratowego pokoju o ścianach na dziesięć stóp [304,8 cm] wysokich i dwadzieścia stóp [609,6 cm] długich, pomalowanych na biało. Na jednym rogu każdej z zewnętrznych ścian ustawiony jest monitor telewizyjny, podczas gdy wysoko po przeciwnej stronie każdej ze ścian 111 cali [281,9 cm] nad podłogą umieszczona jest kamera telewizyjna. Każda kamera jest skierowana w dół pod kątem umożliwiającym uchwycenie obrazu przechodzącego widza i połączona jest kablem z monitorem znajdującym się po przekątnej. [...] Gdy skręcamy za róg konstrukcji monitor na wprost na końcu ściany pokazuje przez chwilę nasz obraz od tyłu, jakbyśmy skręcali za następny róg. Daje to poczucie gonienia za samym sobą” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 245).

²⁸ „W tej pracy cztery ściany wyznaczają dwa korytarze szerokie na 22 cale [55,88 cm], które łączą się ze sobą tworząc przestrzeń w kształcie litery „V”. Wewnętrzne ściany korytarzy obite są dźwiękochłonnym materiałem; zewnętrzne pozostają w stanie surowym. Kiedy widz posuwa się bokiem przez wąskie korytarze w kierunku wierzchołka konstrukcji, dźwięk staje się coraz bardziej stłumiony” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 240).

²⁹ Sharp, *Two Interviews*, s. 248.

³⁰ Robert Storr, *Flashing the Light in the Shadow of Doubt*, w: *Bruce Nauman*, red. Morgan, s. 159.

³¹ Brooks Adams, *The Nauman Phenomenon*, w: *Bruce Nauman*, red. Morgan, s. 82.

³² „Nauman użył sześciu kawałków taśmy samoprzylepnej, które rozchodzą się jak promienie w kształcie łuku ze środka podłogi galerii i wspinają na ściany, dzieląc salę na sześć równych części” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 260).

³³ „(everything will feel the / same and it will not have a new meaning THIS / DOES NOT MEAN ANYTHING ANYWAY) but now there / is either a greater density or less density / and if you turn back (when you turn back) / the change will be all around you. Now you / cannot leave or walk away. Has to do with your / ability to give up your control over space. This / is difficult because nothing will happen—and / later you will be no better or worse off for it. / This is more than one should require of another / person. THIS IS FAR TOO PRIVATE AND DANGEROUS / BECAUSE THERE IS NO ELATION NO PAIN NO KNOWLEDGE / AN INCREDIBLE RISK WITH (BECAUSE) NOTHING IS / LOST OR GAINED NOTHING TO CATCH OUT OF THE / CORNER OF YOUR EYE—YOU MAY THINK YOU FELT SOME- / THING BUT THAT’S NOT IT THAT’S NOT ANYTHING / YOU’RE ONLY HERE IN THE ROOM: / MY SECRET IS THAT I STAYED THE SAME FOR A SHORT TIME” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 260).

³⁴ Zobacz: Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, red. P. Connor, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991; *The Muses*, Stanford, Stanford University Press, 1996; *Being Singular Plural*, Stanford, Stanford University Press, 2001.

³⁵ Nauman napisał o nim: „w pokoju tym trudno jest wytrzymać – sam nie mogę tam przebywać zbyt długo” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 261).

³⁶ Jest to pięćdziesiąt sześć romboidalnych bloków ułożonych na podłodze w kształt mniej więcej prostokąta.

³⁷ „Diamond” oznacza kształt (romb, karo), ale również „diament” – mamy więc tu także odniesienie do afrykańskich kopalni diamentów.

³⁸ Ta akurat praca nie jest neonem, lecz litografią.

³⁹ WETRZYJ TO / SOBIE W PIERŚ / WSADŹ TO / SOBIE W UCHO / MI W TWARZ / AMERYKAŃSKA / PRZEMOC.

⁴⁰ „W pracy tej, składającej się z czerwonego, pomarańczowego i różowego neonu, zapalanych za pomocą złożonego programu elektrycznego, postacie męska i żeńska, widziane w zarysie, stoją naprzeciw siebie. Każda z postaci wykonuje gest w kierunku drugiej, trzymając w ręku broń (kobieta trzyma nóż, mężczyzna pistolet), a następnie zwraca broń przeciwko sobie. W pewnym momencie siedzące i kucające postacie zapalają się zaraz naprzeciwko stojących postaci (te nowe pary są tej samej płci) i zaczynają uprawiać z nimi seks oralny. Jak w innych pracach z tego roku, oczy postaci na zmianę przyjmują to formę okrągłą, to formę X [...], a penis męskiej postaci na zmianę to opada, to dostaje erekcji (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 298).

⁴¹ „Dla potrzeb tej instalacji wideo na trzech ścianach sali, dwa mniejsze monitory (jeden do góry nogami i jeden na boku) zostają umieszczone na dwóch większych monitorach stojących na piedestałach opartych o ścianę i ustawionych obok siebie. Przymocowane do sufitu projektory wideo wyświetlają obraz na prawą i lewą boczną ścianę. Cztery różne taśmy wideo są wyświetlane na ścianach lub monitorach równocześnie i nieprzerwanie. Jedna z taśm (wyświetlana na lewej ścianie) składa się z jednej sekwencji pt. „Srający klaun” (gdzie widzimy klauna siedzącego na sedesie w publicznej toalecie, jakby podglądanego przez kamerę ochrony). Kolejne trzy taśmy (wyświetlane na czterech monitorach i prawej ścianie) zawierają następujące segmenty, na każdej w innej kolejności: „Klaun ze złota rybką” (klaun stara się utrzymać za pomocą kija akwarium oparte o sufit, aż w końcu opada z sił i akwarium spada); „Klaun z wiadrem wody” (klaunowi wchodzącemu przez drzwi spada z nich na głowę wiadro pełne wody); *Pete and Repeat* (klaun ulega coraz większej frustracji opowiadając historię: *Pete and Repeat were sitting on a fence. Pete fell off. Who was left? Repeat. Pete and Repeat were sitting on a fence... [Pete/Piotrek i Repeat/Powtórz siedzieli na płocie. Pete spadł. Kto pozostał? Repeat/Powtórz. Pete i Repeat siedzieli na płocie...]*); i „Nie, nie, nie, nie” (klaun krzyczy „nie” w różnych intonacjach). Niektóre z obrazów zostały nakręcone kamerą leżącą na boku, dlatego też widać je w pionie na monitorze umieszczonym na boku i w poziomie na monitorach stojących normalnie, co jeszcze zwiększa chaos pozycji i dźwięków” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 297).

⁴² Nauman w: Joan Simon, *Breaking the Silence*, w: *Bruce Nauman*, red. Morgan, s. 283.

⁴³ Jean-Charles Masséra, *Dance with the Law*, w: *Bruce Nauman*, red. Morgan, s. 283.

⁴⁴ Masséra, *Dance with the Law*, s. 175.

⁴⁵ „W tym ruchomym neonie palec wskazujący niebieskiej ręki porusza się tam i z powrotem w kółku utworzonym przez palec wskazujący i kciuk żółtej ręki, która również porusza się tam i z powrotem” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 296).

⁴⁶ Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, New York, Semiotext(e) 1988.