



Fot. 1. Rudolf Schwarzkogler, *Aktion* #3

Susan JAROSI

PRZEKŁAD

WIZERUNEK ARTYSTY W SZTUCE PERFORMANCE: PRZYPADEK RUDOLFA SCHWARZKOGLERA

[H]istorycy uznali, że szeroko rozumiana anegdota wykorzystuje mechanizm działania mitu i sagi, z których czerpie bogactwo twórczego materiału i wprowadza go do udokumentowanej historii.

– Ernst Kris i Otto Kurz

*Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*¹

Konfuzja fikcji i udokumentowanej historii sztuki przesługuje nie tylko prace Schwarzkoglera ale ogólnie sztukę performance. Mit Schwarzkoglera przywołuje każdy, kto chce nadać posmak sensacji tej sztuce oraz skompromitować, strywalizować, czy po prostu zdyskredytować artystów, którzy używają swojego ciała jako materii sztuki.

– Kristine Stiles

„Uncorrupted Joy: International Art Actions”²

Krytyk piszący dla magazynu *Time* – Robert Hughes w 1972 roku wprowadził do obiegu przekaz na temat Rudolfa Schwarzkoglera, w którym utrzymywał, że artysta ten zmarł w rezultacie celowych samookaleczeń penisa, podjętych w cyklu performance pod koniec lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku.³ Relacja ta jest całkowitym kłamstwem. Co więcej, dowody na to, iż jest ona kłamstwem są ogólnie dostępne i znane, wielokrotnie opublikowane w opracowaniach naukowych

i w katalogach wydawanych przy okazji wystaw prac Schwarzkoglera. Artysta ten był za życia prawie nieznaną poza rodzinną Austrią. Mit jego śmierci uczynił słynnym zarówno jego jak i grupę Akcjonistów Wiedeńskich (z którą współpracował w latach 1963-1969), ale w znaczący sposób wpłynął także na odbiór sztuki performance w szerszym aspekcie. Esej ten ma na celu prześledzenie mitu Schwarzkoglera w obecnej jego postaci oraz relacji między sztuką, do powstania której zainspirował innych artystów a tym, jak krytyka sztuki przyjmowała jego performance. Uporczywość mitu Schwarzkoglera wydaje się wskazywać, że współczesny odbiór performance zależy w takim samym stopniu od zmitologizowanych wizerunków artystów performerów, jak i od istoty ich dzieł.

Rozpocznę od prześledzenia udokumentowanej historii *Aktion #3* Schwarzkoglera (1965), która ujawnia jednoznaczny rozdzźwięk między tym, co pokazują zdjęcia a mitem, który powstał na ich podstawie. Od momentu, kiedy zaczęto propagować ów mit, „bogactwo twórczego materiału” sprawiło, że akcje Schwarzkoglera są pełne zagadek. Siły tego mitu, uniemożliwiającej podejście krytyczne do dzieł artysty dowodzi fakt, że tak szokujący akt jak autokastracja został przyjęty za dobrą monetę i wprowadzony do obiegu na ponad dwie dekady; mit ten podtrzymywano rozpowszechniając równie szokującą opowieść o tym, że artysta był na tyle „szalony”, iż sfotografował akt autokastracji, aby udo-

wodnić, że go faktycznie dokonał. W ten sposób zamiast wzbudzić ostrożny sceptycyzm i zachęcić do uważnego przyjrzenia się faktom, fałszywe opowiadanie o rzekomej autokastracji Schwarzkoglera zostało jeszcze bardziej zakamuflowane. Mit ten każe oglądać zdjęcia z akcji Schwarzkoglera, ale nie zauważać, co te zdjęcia rzeczywiście przedstawiają (lub czego nie przedstawiają).⁴ Mit ten również kreuje pewną tautologię: zdjęcia maskują prawdę, którą rzekomo mają „dokumentować”. Jak wykazano na przykładach przedstawionych w niniejszym esej, owo wszechobecne przekonanie, że fotografia jest wierną dokumentacją performance odegrało niemałą rolę w podtrzymywaniu mitu Schwarzkoglera. Na koniec, błędna interpretacja prac artysty, brak zrozumienia natury dokumentacji sztuki performance oraz samej jej definicji w szerzeniu owego mitu zostały w niniejszym esej wykorzystane do określenia cech właściwych sztuce performance. Jak wszystkie mity, mit Rudolfa Schwarzkoglera opowiada o tym co jest właściwe, a co nie.

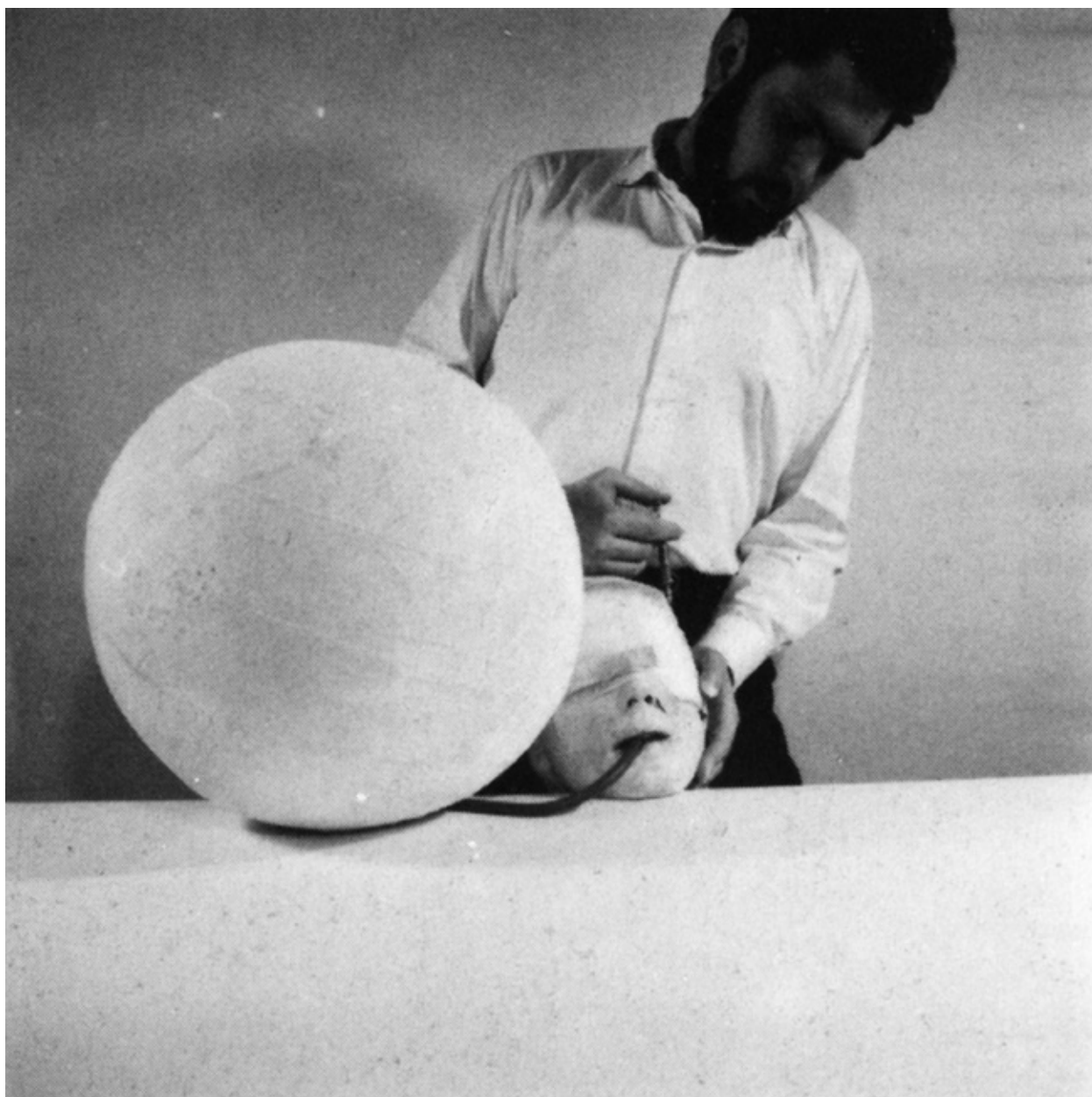
Aktion #3, 1965

W czerwcu 1965 roku, Schwarzkogler wykonał przygotowaną wcześniej akcję w mieszkaniu Heinza Cibulki (który był jego modelem) w Wiedniu, przy udziale publiczności składającej się z przyjaciół i znajomych. Akcja ta była trzecią z kolei akcją Schwarzkoglera. Została ona celowo sfotografowana przez profesjonalnego fotografa – Ludwiga Hoffenreicha i wykonana zgodnie z wytycznymi opisanymi w *Aktionsablauf* czyli „przebiegu akcji”.⁵ Tekstowe „partytury” oraz szkice Schwarzkoglera wskazują, że traktował on swoje akcje jako narzędzie metodycznych poszukiwań nowych form estetycznych. Kreował kolejne sytuacje, które następnie miały być fotografowane. Produkcja „scenariuszy” akcji i przygotowywanie szkiców nie było niczym dziwnym w sztuce Akcjonistów Wiedeńskich, a to, co przygotowywał Schwarzkogler, zawiera szczegóły, które pozwalają zrozumieć jego akcje. Szkice ukazują zaplanowane konfiguracje pomieszczeń, rekwizytów i modeli; w zapiskach znajdują się listy materiałów użytych podczas akcji, artysta wymieniał też osoby głównych aktorów, którzy mieli brać w nich udział, na przykład „C” wskazywało na Cibulkę, „S” na Schwarzkoglera.

W *Aktion #3* Schwarzkogler użył ciała Cibulki, które specjalnie upozowywał i zestawiał z różnymi przedmiotami, takimi jak kula owinięta bandażem, drut elek-

tryczny, gumowa rurka, szklana butelka z zakraplaczem, ryba, żyłki, nożyczki, nóż i ciemny kamień. Zdjęcia *Aktion #3* autorstwa Hoffenreicha ilustrują intencję Schwarzkoglera, który pragnął skonstruować i kontrolować „pole akcji”, czyli to, co artysta zdefiniował jako „prawdziwe przedmioty znalezione w otoczeniu” oraz „przestrzeń wokół aktora”.⁶ Na wielu fotografiach inscenizacja i kontrolowanie modelu oraz obiektów jest oczywiste: fot. 3 pokazuje Cibulkę z gołym torsem leżącego na desce położonej na podłodze, na kawałku białego materiału. W rogu fotografii widać prawy but Hoffenreicha, który robił zdjęcie z góry. Na innych zdjęciach ciało Cibulki jest zawinięte bandażem – początkowo owinięte jest ono ciasno, następnie bandaż zostaje rozluźniony (fot. 1); na ostatnich zdjęciach głowa i tors zostały zawinięte w przezroczysty plastik (fot. 4). We wszystkich przypadkach – czy to stojąc, siedząc, czy leżąc, ciało Cibulki łączy się, czasami w sposób dosłowny, z rekwizytem – druty elektryczne wychodzą mu z ust, są okręcone wokół głowy lub zdają się wychodzić prosto z ramienia jak kroplówka (fot. 2 i 9). Schwarzkogler pojawia się na dwóch zdjęciach – fot. 2 ukazuje go (z brodą i ciemnymi włosami) stojącego za Cibulką i przytrzymującego go za twarz, chcąc wbić w nią strzykawkę (na kolejnej fotografii widać prawą dłoń Schwarzkoglera unoszącą bandaż z oka Cibulki) (fot. 5). Na jednym ze zdjęć wzdłuż nągich pleców Cibulki zwisa wielka ryba, na kolejnym pojawia się tylko jej głowa ustawiona przodem do kamery, nasadzona na penisie Cibulki. W szeroko rozdziawionej paszczy ryby umieszczone są żyłki (fot. 6 i 9). Jednak elementem w przyszłości najbardziej kontrowersyjnym miał okazać się jego zabandażowany penis. Na kilku fotografiach jest on zawinięty w biały bandaż, zabezpieczony plastrem w cielistym kolorze. Na niektórych z nich sugeruje się okaleczenie. Jedno zdjęcie pokazuje ciemne plamki na bandażu, w który zawinięty jest penis Cibulki, na dwóch innych Cibulka siedzi okrakiem na zabandażowanej kuli. Na zdjęciach tych widać coś, co zostało opisane przez Schwarzkoglera jako „ciemna wąska strużka” biegnąca od penisu modelu do kuli (fot. 8).⁷ Na trzech fotografiach dokładnie zabandażowany penis położony na krawędzi stołu jest zestawiony z kilkunastoma żyłkami, nożyczkami chirurgicznymi i strzykawką (fot. 7).

Po wykonaniu czwartej akcji tego samego lata, Schwarzkogler stopniowo zaczął ograniczać swoją



Fot. 1 - 2. Rudolf Schwarzkogler, *Aktion #3*, 1965, performance, Kaiserstrasse 16, Vienna. © mumok, museum moderner kunst stiftung ludwig wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig Stiftung (zdjęcie / photo: Ludwig Hoffenreich)

aktywność artystyczną. Ostatnią, szóstą akcję zrealizował wiosną 1966 roku.⁸ Po roku 1968 stworzył jedynie garstkę rysunków i „scenariuszy”. Artysta wycofał się, popadł w depresję, a także cierpiał z powodu problemów zdrowotnych, które prawdopodobnie należy przypisywać obsesyjnie restrykcyjnym dietom, które stosował.⁹ 20 czerwca 1969 roku, trzy lata po wykonaniu *Aktion #3*, w wieku dwudziestu dziewięciu lat Schwarzkogler zmarł wskutek upadku z pierwszego piętra swojego mieszkania

w Wiedniu – z braku świadków nie zostało ustalone czy był to wypadek, czy samobójstwo.¹⁰ Pogrzeb odbył się 27 czerwca w Zentralfriedhof. Po raz pierwszy zdjęcia z jego akcji zostały wystawione w listopadzie 1970 roku, czyli półtora roku po jego śmierci w Galerie Nächst St. Stephan w Wiedniu. W 1972 roku, sześć fotografii z *Aktion #3* zostało pokazanych na wystawie w ramach Documenta 5 w Kassel. W katalogu ich reprodukcje ukazały się wraz z tekstem Schwarzkoglera z 1965 roku, zatytułowanym „Manifest **PANORAMA I**”¹¹ (fot. 9).



Fot. 3 - 7. Rudolf Schwarzkogler, *Aktion #3*, 1965, performance, Kaiserstrasse 16, Vienna. © mumok, museum moderner kunst stiftung ludwig wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig Stiftung (zdjęcie / photo: Ludwig Hoffenreich)

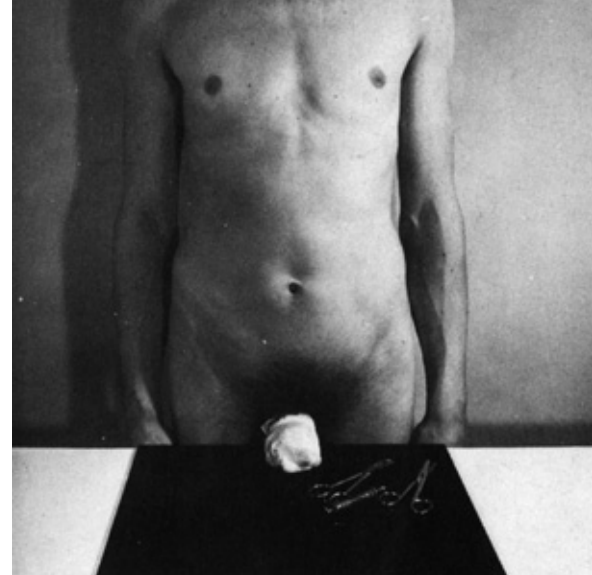
Ta zwięzła relacja stanowi kompletną historię stworzenia i wystawienia fotografii z *Aktion #3* aż do ich pokazania na Documenta 5. Położenie nacisku na chronologię ma na celu zwrócić uwagę na poświadczoną historię twórczości artystycznej Schwarzkoglera, która została następnie zastąpiona przez kolejnych krytyków, w sposób najbardziej radykalny zaś przez R. Hughesa w recenzji z Documenta 5. Hughes – krytyk piszący dla magazynu *Time*, skupił się na zdjęciach z *Aktion #3* aby wyrazić swoje głębokie rozczarowanie stanem sztuki współczesnej, co zostało zgrabnie ujęte w tytule recenzji jako „Zmierzch i Upadek Awangardy”.¹² Obszerne zacytowanie Hughesa jest bardzo ważne, ponieważ w swoim tekście na temat Schwarzkoglera zarysował on coś, co później stało się podstawą mitu tego artysty:

Ten, kogo interesuje los awangardy powinien podumać nad losem wiedeńskiego artysty Rudolfa Schwarzkoglera. Jego dzieło (choć ograniczone, jednak nie sposób go nie zauważyć: artysta zmarł jako męczennik swej sztuki w 1969 roku w wieku lat 29) miało zeń uczynić van Gogha sztuki ciała. Jak wie każdy kinoman, van Gogh odciął sobie niegdyś ucho i ofiarował je prostytutce. Schwarzkogler musiał najwyraźniej dojść do wniosku, że liczy się nie nakładanie farby, lecz ujmowanie zbędnego ciała. Wobec tego centymetr po centymetrze przystąpił do amputacji własnego członka, a obecny przy tym fotograf uwiecznił ten akt jako wydarzenie z dziedziny sztuki. W 1972 roku zdjęcia zostały uroczysto wystawione na biennale sztuki zachodniej w Kassel – Documenta 5. Wskutek kolejnych aktów autoamputacji Schwarzkogler musiał się w końcu rozstać z życiem. (...)

Zwolennicy sztuki ciała (formy wyrazu, poprzez którą ciało artysty staje się jakoby podmiotem a zarazem przedmiotem dzieła sztuki) mogliby się oczywiście upierać, że akt Schwarzkoglera dowodzi nie chęci dogodzenia sobie samemu, lecz odwagi, jako że artysta przejął od publiczności obawy przed kastracją i zredukował je do samej ich przerażającej istoty. Zdaniem tych ludzi, nieważne, że Schwarzkogler był najwyraźniej szaleńcem, człowiekiem zbyt chorym by można go było zganić: bo czyż van Gogh też nie był chory psychicznie? Ale gest Schwarzkoglera ma pewną wartość symboliczną. Nie mając nic do powiedzenia i mogąc jedynie posuwać się dalej i dalej, zaczął sobie po kolei obcinać różne części ciała i nazwał to sztuką. Polityka doświadczenia ustąpiła miejsca poetyce impotencji.¹³

Rzekomy akt kastracji Schwarzkoglera miał być dla Hughesa dowodem potwierdzającym ostateczną śmierć awangardy. Zarówno w przypadku Schwarzkoglera jak i awangardy Hughes postawił znak równości między śmiercią a impotencją i podał pustkę akcji Schwarzkoglera (jego domniemaną autokastrację) jako przykład wykluczający możliwość splodzenia przez niego (artystycznego) potomstwa. Warto zauważyć, że sześć fotografii wystawionych na Documenta 5 i przypisywanych Schwarzkoglerowi zostało nazwanych ogólnym tytułem *Akcja z użyciem męskiego ciała*, bez odniesienia do konkretnej osoby, którą przedstawiała.

Charakterystyka ta i użycie fotografii Schwarzkoglera jako dowód na ostateczny koniec sztuki utrwaliły głęboko lekceważący stosunek do sztuki performance w popularnym dyskursie, który odrzuca to medium

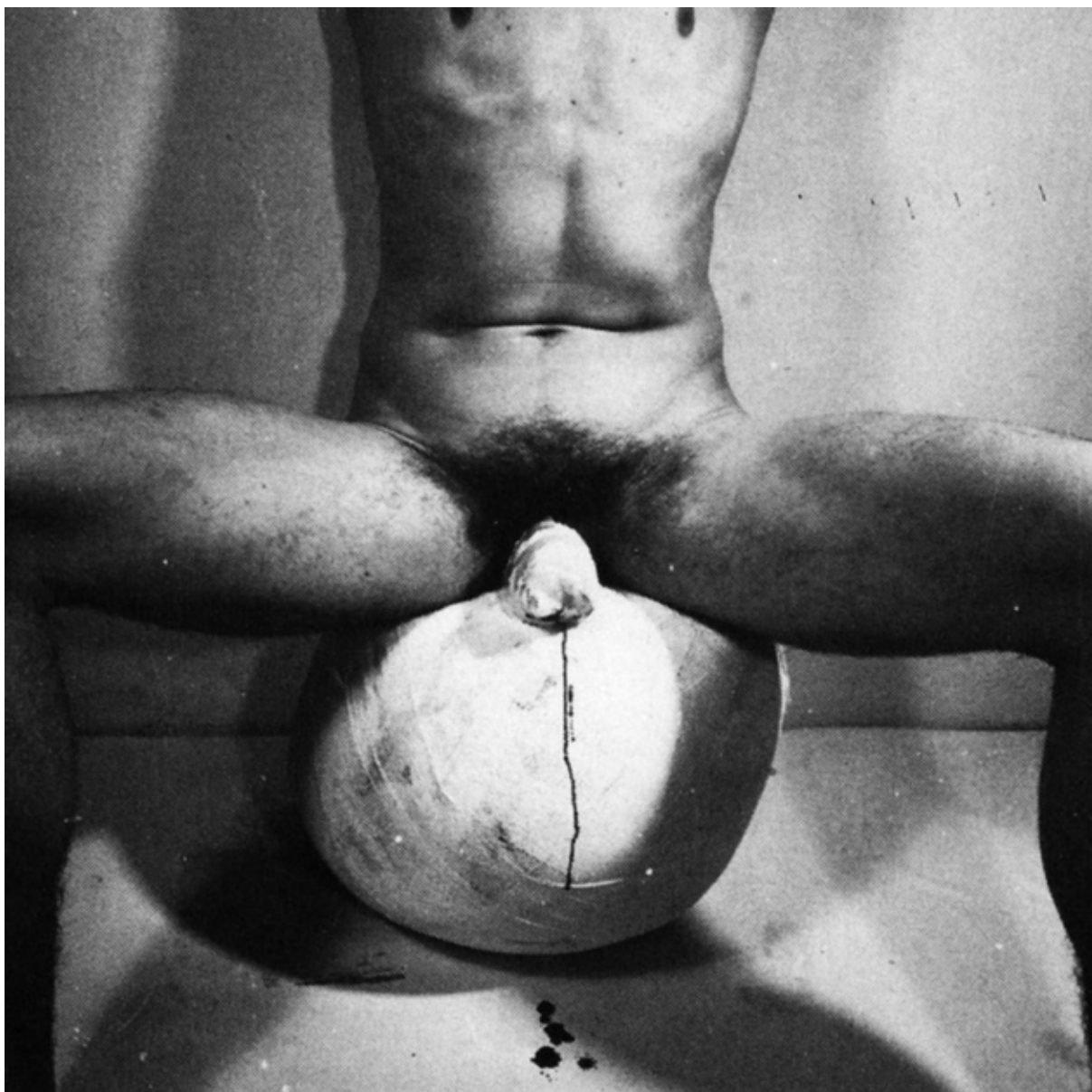


jako narcystyczne i masochistyczne.¹⁴ Pojawienie się koncepcji sztuki performance jako sztuki patologicznej w dużej mierze ułatwiło Hughesowi zdefiniowanie tego medium. Założył on bezpośrednią równoważność między ciałem artysty a dziełem sztuki, przez co nie tylko dokonał uzgodnienia podmiotu z przedmiotem, ale również podmiotu z artystą. To błędne przekonanie na temat struktury i procesów jakie zachodzą w sztuce performance ujawnia dwie ważne kwestie. Po pierwsze, jest to ciche uznanie fundamentalnej różnicy między sztuką performance a teatrem, polegającej na tym, iż performance nie zasadza się na charakterystycznej dla teatru tradycji odgrywania roli, której towarzyszy stan niedowierzania ze strony widza. Po drugie jednak, twierdząc, że performatywna akcja artysty powinna zostać odczytana jako forma jego transparentnej ekspresji lub bezpośrednie odbicie jego stanu psychicznego, ujawnia niezrozumienie relacji między artystą a dziełem sztuki w sztuce performance. To drugie przekonanie zależy od pierwszego i wzmacnia je. Przypuszczana niestabilna kondycja psychiczna została bowiem zinterpretowana jako tożsama z *ego* artysty.

Połączenie to często wiąże się z przyswojeniem popularnych mitów na temat ekspresji artystycznej. Argument swój Hughes wzmocnił porównując Schwarzkoglera z van Gogh'em – tych dwóch okaleczonych artystów stworzyło okaleczoną sztukę. Hughes jednak podkreślił istotną różnicę między nimi – van Gogh nie uznał obcięcia ucha za dzieło sztuki, zaś rzekome samookaleczenie Schwarzkoglera miało stać się jego „firmowym” gestem. Porzucono więc ekspresyjną i symboliczną rolę gestów malarskich przejawiających się w gwiazdach,

cyprysach i łanach pszenicy na rzecz samego gestu. Dla Hughesa, w sztuce performance usunięte zostały funkcje jakie odgrywają rozumiane konwencjonalnie obrazy będące rozszerzeniem, sublimacją lub przeniesieniem ekspresji artystycznej, ale koncepcja obiektu będącego produktem performance nie została zmodyfikowana ani w żaden sposób skomplikowana. W sposób uproszczony Hughes zamknął obieg między artystą a dziełem sztuki. Bez materialnego ujęcia, ekspresja artystyczna może zostać jedynie zwrócona w kierunku ciała; bez produktu materialnego, który ukazałby pracę artysty, Schwarzkogler mógł jedynie ujawnić swoją „poetycką impotencję”.

Błędne twierdzenia Hughesa, że zdjęcia *Aktion #3* rejestrują celową i sukcesywną amputację penisa Schwarzkoglera oraz, że akty te wiążą się bezpośrednio ze śmiercią artysty, zostały powszechnie zaakceptowane i była to w istocie prawdopodobnie jedyna wzmianka o życiu i twórczości Schwarzkoglera na kolejne niemalże dwadzieścia lat. Jednym z najbardziej spektakularnych przykładów uporczywości i niezmienności mitu jest książka Henry'ego Sayre'a, *The Object of Performance*, opublikowana w 1989 roku przez University of Chicago Press. Sayre wyraził prawie identyczne tezy jak Hughes, twierdząc, że zdjęcia Schwarzkoglera ukazywały „prerażającą dokumentację (...) akcji Rudolfa Schwarzkoglera z 1969 roku polegającą na powolnej amputacji własnego penisa”.¹⁵ Sayre nie tylko wzmocnił więc mit stworzony przez Hughesa siłą autorytetu potwierdzoną dodatkowo przez wiarygodność sławnego wydawnictwa uniwersyteckiego, ale, co jeszcze istotniejsze, użył przykładu „aktu amputa-



Fot. 8. Rudolf Schwarzkogler, *Aktion #3*, 1965, performance, Kaiserstrasse 16, Vienna. © mumok, museum moderner kunst stiftung ludwig wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig Stiftung (zdjęcie / photo: Ludwig Hoffenreich)

cji” aby udowodnić swoje podejście do sztuki performance wyrobione na podstawie fotografii jako „dokumentu” zdolnym zastąpić obecność w nieobecności. Sayre napisał: „sztuka performance jest uzależniona od medium [fotografii] jako sposobu »prezentacji« (...), zapisu wydarzenia artystycznego, który jest w stanie przetrwać samo wydarzenie.” Podczas gdy Hughes był poirytowany i krytyczny wobec tego, co zobaczył na zdjęciach, a będącego jego zdaniem niematerialnym gestem, Sayre wydaje się rozwiązać ten problem uprzywilejowując fotografię dokumentacyjną jako medium, które jest w stanie przywrócić „przedmiot sztuki

performance”. Według Sayre’a dzięki dokumentowi nie tylko zostaje zachowana sztuka efemeryczna, ale także możliwość istnienia muzeów, które w swoim założeniu są przechowalniami przedmiotów sztuki. Ani Hughes ani Sayre nie wzięli pod uwagę, że Schwarzkogler dokładnie opracował teoretyczną koncepcję zastąpienia tradycyjnego obiektu, czy też produktu sztuki lub pozostałości po niej, tworząc koncepcję „pola akcji”, która przewidywała zaangażowanie przestrzeni wokół aktora oraz realnych obiektów znalezionych w jego otoczeniu. Wiara Sayre’a w zasadniczą rolę dokumentacji fotograficznej i prawdę przez nią przekazywaną zasadzała

sie na fałszywych przesłankach i nieścisłych twierdzeniach o obrazach stworzonych przez Schwarzkoglera, co zauważyła Kristine Stiles w swojej obszernej krytycznej recenzji książki Sayre'a pisząc: „związek między sztuką performance a jej fotograficzną dokumentacją, którą Sayre stara się wyjaśnić rozpada się począwszy od strony drugiej (...)”.¹⁶

Warto w tym miejscu przypomnieć, że

- a) podczas akcji Schwarzkoglera żaden penis nie został uszkodzony,
- b) ciało i penis na fotografiach nie należały do Schwarzkoglera.

Mimo to, podstawowe elementy relacji Hughesa ustaliły definitywnie i trwale błędne przekonania na temat artysty, jego sztuki oraz, bardziej ogólnie, sztuki performance, dlatego źródło ich skuteczności zasługuje na bliższe poznanie. Podejmując temat mitu Schwarzkoglera i powracając do szczegółów dotyczących jego kształtowania, nie miałam na celu oddzielenia mitu od historii. Inni badacze, prawdopodobnie najskuteczniej zaś sama Kristine Stiles, dokonali już tego jednoznacznie i definitywnie. Moja argumentacja koncentrować się raczej będzie na powodach, dla których macki owego mitu podstępnie oplatają tak wiele obszarów. W niniejszym esejzie zajmę się „bogactwem twórczego materiału”, który mitologizacja Schwarzkoglera wniosła do udokumentowanej historii, będąc „nośnikiem przejawiającym się w najróżniejszy sposób”.¹⁷ Przejdę następnie do zidentyfikowania kilku struktur, w ramach których funkcjonuje kategoria mitu, przywołując pracę Rolanda Barthesa na temat semiologicznej jego struktury oraz pracę Ernsta Krisa i Otto Kurza na temat roli mitu w biografii artystycznej. Na tej podstawie przejdę do analizy kilku niedawnych powtórzeń mitu Schwarzkoglera aby głębiej zbadać obraz artysty w narracji stworzonej wokół historii Schwarzkoglera oraz rolę mitologizacji, od której obraz ten zależy. Przykłady te ukazują szeroką perspektywę krytyczną oraz ich intencjonalną złożoność, a każdy z nich wynika z odrębnego kontekstu lub praktyki artystycznej: z historii sztuki, krytyki i samej sztuki performance. Wszystkie te przykłady ukazują elementy mitu Schwarzkoglera, które przemawiają do wyobraźni tak krytyków, badaczy, jak i samych artystów oraz podkreślają nie tylko trwałą obsesję wywołaną przez fikcję, ale

także konieczność pogodzenia się z jej wpływem na odbiór sztuki performance. Poprzez zadanie pytania „dlaczego chętniej wierzymy, że Schwarzkogler obciął sobie penisa niż w to, że nie obciął?” esej ten podejmuje również kwestię utartych przekonań na temat osoby artysty, prawdy i ułudy w dokumentacji sztuki oraz trwałej stygmatyzacji sztuki performance.

Ale najpierw wróćmy do Roberta Hughesa, który miał okazję się pokajać. W listopadzie 1996 roku, przy okazji wystawy prac Schwarzkoglera w Smithsonian's Hirshhorn Museum, Murray White przeprowadził wywiad z Hughesem dla magazynu *The New Yorker* i zapytał go o recenzję z 1972 roku:

To jeden z elementów folkloru świata sztuki i był on w obiegu zanim do niego dotarłem. Idea czyjejkolwiek autokastracji była tak przerażająca i dziwna, że myślę, iż zyskała wiarygodność. Któż chciałby zrobić coś takiego? (...) Pomyślałem – o, to jakiś mega świr doprowadzający do ekstremum gest van Gogha z uchem (...) I myliłem się (...) Pójdę i posypię głowę popiołem kłęcząc na włosienicy i przeproszę obrażonego ducha Rudy'ego Schwarzkoglera... Niestety, nie da się wsadzić z powrotem pasty do tubki.¹⁸

Lub, mniej eufemistycznie, przymocować z powrotem artyście jego penisa. Składając te sarkastyczne „prośbiny” Hughes, jako krytyk i autor, odmówił wzięcia odpowiedzialności za to, że nie zweryfikował historii o Schwarzkoglerze, która była już wówczas „w obiegu”. Mimo, iż przyznał, że nie miał racji, zrobił to w taki sposób, aby nadal mógł twierdzić, że miał prawo się mylić. W gruncie rzeczy Hughes wierzy, że nie można go winić za to, że nie miał racji, ponieważ вина nie leży w nim, ale w „mega świrze” Schwarzkoglerze. Bo do prawdy, *któż* chciałby zrobić coś takiego?¹⁹

Przyznam, że często uderza mnie zakłopotanie, w jakie wprawia niektóre osoby stwierdzenie, że artysta naprawdę nie uciął sobie penisa, co wskazuje na brukową naturę historii wykreowanej przez Hughesa. Jego krytyka, pisana celowo w sensacyjnym stylu, zrobiła taką furorę, że nawet dzisiaj, jakieś trzydzieści pięć lat po tamtym artykule i piętnaście lat po jego niezaprzeczalnym zdementowaniu, mit, który leżał u podstaw recepcji sztuki performance nadal dominuje. Odbiorcy, włączając w to profesjonalistów, przyczyniają się do

jego utrwalania woląc zachować mit kastracji Schwarzkoglera niż zastanowić się nad estetycznym potencjałem i krytycznym przekazem działań artysty oraz ich wpływem na twórczość innych artystów. Sygnałem atrakcyjności mitu jest sam tytuł recenzji Hughesa: „Zmierzch i Upadek Awangardy”. Trawestując tytuł dzieła Edwarda Gibbona (*Zmierzch i Upadek Cesarstwa Rzymskiego*, 1776), Hughes w domyśle porównał awangardę do wielkości Rzymu u szczytu jego potęgi – Schwarzkoglera zaś, Akcjonizm Wiedeński i sztukę performance do rozpustnego i dekadentckiego zmierzchu Imperium Rzymskiego – przesadnego, schyłkowego i cierpiącego na impotencję cesarstwa. Paradoksalnie, to sam Hughes dokonał kastracji artysty widząc go w takim świetle; jego esej dokonuje kastracji awangardy i Schwarzkoglera jednym cięciem. Kastracja ta przejawia się w odczytaniu dzieła sztuki jako produktu niestabilnego psychicznie umysłu. Interpretując je jako dzieło człowieka niepoczytalnego, Hughes odrzuca je jako sztukę nie mającą żadnego znaczenia. Namawia on odbiorców do wyśmiania nieprzyzwoitości aktu Schwarzkoglera zamiast namawiać do uczestniczenia w nim. W rezultacie fikcja, jaką stworzył Hughes funkcjonuje jako niezwykle szkodliwa forma cenzury kreująca mitologię, która ciągle zastępuje prawdę i osłabia prawdziwe implikacje dzieł Schwarzkoglera a także sztukę performance w ogóle.

Mit wczoraj i dziś

W najbardziej ogólnym rozumieniu, błędne przekonania Hughesa doprowadziły do zaciemnienia prawdy historycznej na rzecz zniekształcającej siły mitu. Historia o autokastracji Schwarzkoglera opowiedziana przez Hughesa zawiera fundamentalne cechy mitu zarysowane przez Rolanda Barthesa w 1957 roku w jego przełomowym eseju „Mit dzisiaj”.²⁰ W tekście tym, Barthes definiuje mit jako typ mowy („mit jest słowem”), „sposób znaczenia”, czy też formę służącą komunikacji społecznej. Jego nośnikami mogą być wszelkie formy przedstawienia takie jak na przykład fotografia. Mit jest zdeterminowanym, „szczególnym” systemem semiologicznym ponieważ redukuje znaki do samych tylko *signifiant* (czystej funkcji znaczącej). Innymi słowy, mit od samego początku łączy w całość formę i sens w taki sposób, jakby obraz z natury rzeczy zawierał oba te elementy. Tym samym forma mitu usuwa swoje własne znaczenie, wypiera je i dystan-

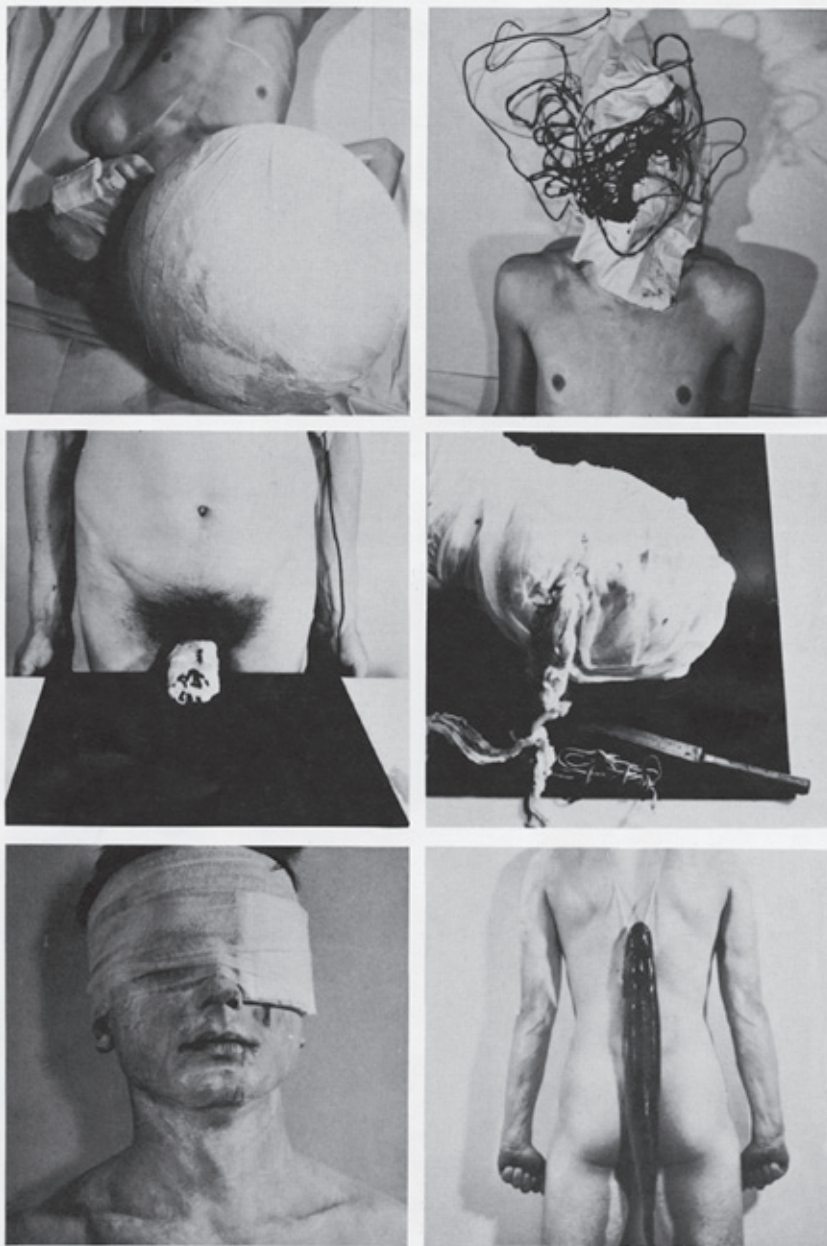
suje się od niego – Barthes nazywa to „zubożaniem”, ale nie śmiercią – sens traci wartość, niemniej jednak w dalszym ciągu stanowi nieskończony „zapas historii”. Barthes pisze:

(...) trzeba, by forma bezustannie mogła zapuszczać korzenie w sens i znajdować w nim naturalne pożywienie; przede wszystkim zaś trzeba, by się w nim mogła ukryć. Właśnie ta pasjonująca gra w chowanego między sensem a formą definiuje mit.

Mit następnie wprowadza do obiegu całkowicie nowe pojęcie, aby wyprzeć zdewaluowane znaczenie historyczne. Działa jako substytut historii, stanowiącej siłę sprawczą mitu. „(...) wiedza zawarta w pojęciu mitycznym jest wiedzą pomieszaną ukształtowaną ze swobodnych, nieograniczonych skojarzeń”, które służą bezpośrednio zawłaszczającej funkcji mitu.

Barthes opisuje sztuczną przyczynowość mitu w następujący sposób: „wszystko dzieje się tak, jakby obraz *naturalnie* wywoływał pojęcie, jakby *signifié* było fundowane przez *signifiant*”. W skrócie, mit osiąga dwie rzeczy – efektywnie zniekształca przedmiot oraz przekształca historię w naturę. Akcje te można łatwo przetransponować na to, czym zajmuję się w niniejszym esej: w pierwszym przypadku zniekształcenie leży w twierdzeniu, że fotografie Schwarzkoglera są dokumentacyjnymi autoportretami, nie zaś obrazami performance wykonanego według określonego wcześniej scenariusza z modelem; po drugie, mit Schwarzkoglera przedstawia wszystkie szczegóły *Aktion #3* jako nieuchronny produkt uboczny ogólnej natury psychicznej artysty, naturalizując tym samym historię.

Przełomowa książka wiedeńskich historyków sztuki Ernsta Krisa i Otto Kurza z 1934 roku *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist* dostarcza kolejnych podstaw do zrozumienia najistotniejszych elementów mitu kastracji Schwarzkoglera. Śledząc chronologicznie biografie artystów od najwcześniejszych przykładów takich jak Lizyp z Sykionu i Sokrates, Kris i Kurz prześledzili pojawianie się czegoś, co nazywają „anegdotami o artystach” lub „ustalonymi wątkami biograficznymi”. Jest to zbiór z góry ustalonych, stereotypowych i powtarzających się wyobrażeń na temat artystów, które ciągle jeszcze mają znaczący wpływ na nasz pogląd kim jest artysta i co pokazuje w swojej sztuce



manifest PANORAMA I / der totale akt

an die stelle der konstruktion des bildes tritt die konstruktion der bedingungen für den malakt als bestimmung des aktionsfeldes (des raumes um den akteur – der realen vorgefundenen objekte der umwelt). der malakt selbst wird von dem zwang, die relikte zum ziel zu haben, befreit, indem er vor die reproduzierende apparatur gestellt wird, welche die information übernimmt. die zeit des malakts und der schaustellung werden eins; die objekte als die elemente des PANORAMA's im raum bewegt und verändert (konfrontation, montage, automatische berührung usw.); es wird die erweiterung des malakts bis zum totalen akt möglich, der über alle sinne erlebt werden kann. als räumlich-zeitliches gebilde offenbart er seine form dem plastischen bild einer mehrfachen erfassung durch verschiedene apparaturen.

schwarzkogler

16 74

(zakłada się, że artysta jest mężczyzną). Zaskakujące (a może wręcz przeciwnie) jest to, co odkryli Kris i Kurz, że jednym z najbardziej charakterystycznych aspektów anegdot o artystach jest nieprawdziwość opowiadanych w nich historii. Elementy indywidualnych biografii artystów różniły się między sobą, ale zawsze układały się wokół ograniczonej liczby tematów:

- 1) wrodzony fantastyczny talent odkryty przez przypadek w młodym wieku;
- 2) umiejętność imitowania lub nawet przewyższania natury w kreowaniu iluzji rzeczywistości;
- 3) wiara w to, że artystę prowadzi lub inspiruje istota boska; oraz
- 4) połączenie osoby artysty z jego dziełem i istnienie wzajemnej relacji między nimi.

Toposy te często się przewijają, często też wywołuje je ambiwalencja wizerunków, która przejawia się na wiele współzależnych sposobów. Talent mimetyczny artysty na przykład, zdolny pomieszać rzeczywistość i iluzję jest wychwalany (jako dany od boga), ale i uważany za potencjalnie niebezpieczny (boski). Podobny strach przed ambiwalencją istnieje na pilnie strzeżonej przez historyków i krytyków granicy między imitacją wykonaną z boskiej inspiracji a złowrogą mechaniczną repliką. Ambiwalencja pozwala także na dodanie podmiotowości artysty do ożywionego obrazu i cofnięcie się, w kierunku jego osoby, co powoduje niepewność co do jego tożsamości. Przypadki przejawiania się mitu Schwarzkoglera, które badam, ukazują te formy ambiwalencji. Ilustrują one udane próby postawienia znaku równości między Schwarzkoglerem – artystą (i osobą) a jego twórczością oraz podkreślają celowość oszustwa, akcentując rozróżnienie iluzorycznej fikcji od udokumentowanej prawdy (potępiając lub negując tę pierwszą aby wesprzeć tę drugą). Utrzymująca się fascynacja artystą „Schwarzkoglerem” i obrazami, jakie stworzył, przemawia do głęboko zakorzenionych w kulturze konwencjonalnych przekonań o osobistym związku artysty z jego dziełem, roli jaką w tym związku odgrywa równoważność oraz wynikających z tego oczekiwań, które sztuka performance bardzo komplikuje. W rezultacie mit Schwarzkoglera łączy w sobie moc założeń na temat twórczości artystycznej, które wydają się być niemożliwe do pogodzenia.

Mit Schwarzkoglera w grze

Motywacją do napisania niniejszego eseju było osobiste zetknięcie się z mitem Schwarzkoglera podczas wykładu Donalda Kuspita zatytułowanego „Frederick Hart Against the Modernist Grain” wygłoszonego 4 października 2007 roku na Uniwersytecie w Louisville. W swojej prezentacji Kuspit generalnie nie odbiegał od tez zarysowanych w swoim eseju napisanym do katalogu wspomnianego rzeźbiarza pt.: „Tragiczne piękno i jedność człowieka: Fredericka Harta naprawa postaci”, w którym pisał o figuratywnych dziełach jako o naprawczym „antidotum” na „psychosocjalną destrukcję i niehumanizm” sztuki modernistycznej, przejawiającej się w „sadyistycznych i dziwnych postaciach – niedorożwiniętych wersjach człowieka” (to odniesienie Kuspita do obrazów Francisca Bacona) lub w „próżnej, schyłkowej abstrakcji” minimalizmu.²¹ Zarysowując psychoanalityczne, szczególnie Jungowskie podejście do tworzenia sztuki, Kuspit wychwalał dzieła sztuki „zakorzenione w tradycyjnym szacunku” do aktu tworzenia, jaki przejawia się w reliefie Harta zatytułowanym *Ex Nihilo*, wykonanym dla katedry w Waszyngtonie. Pisał on dalej: „W pewnym sensie sztuka, która nie powraca do aktu tworzenia, która nie rozważa (...) co oznacza bycie człowiekiem – nie jest w pełni twórcza.”

Podczas wykładu na Uniwersytecie w Louisville, Kuspit wielokrotnie przywoływał konfrontację nadziei z duchową śmiercią wyrażoną w tympanonie autorstwa Harta pt. *Ex Nihilo* oraz „narcystyczne zainteresowanie” destrukcją reprezentowane przez sztukę modernistyczną. Jednak w przeciwieństwie do swojego eseju, Kuspit, aby poprzeć swoje argumenty o ogólnym bankructwie sztuki dwudziestego wieku, w swoim wystąpieniu poczynił aluzje do współczesnych artystów performance. Mimo, że nie wymienił konkretnych nazwisk performerów, do których się odnosił, zaprezentował dwa szczegółowe opisy dwóch dzieł sztuki, które miały być przykładem na przejawy sztuki współczesnej, które pragnął oczernić, aby wynieść na piedestał Harta. Otóż według niego, jeden z artystów „wykastrował się” dla sztuki, a drugi, chory na AIDS „przygwoździł swojego penisa do deski” i oblewał publiczność swoją krwią. Najbardziej dokuczliwe były tu ewidentne błędy faktograficzne w obu przykła-

dach: pierwszy powtarzał mit autokastracji Schwarzkoglera, drugi był błędną interpretacją oraz fuzją dwóch różnych performance Boba Flanagana²² i Rona Atheya.²³ Na zakończenie wykładu, kiedy Kuspit poprosił o pytania od publiczności, uświadomiłam mu, iż pomylił się w swoim domyślnym odniesieniu do Schwarzkoglera, że artysta się wykastrował, podczas gdy w rzeczywistości tak nie było. Kuspit zwięźle odpowiedział na to: „Wiem o tym”. Przyznanie się do błędu w takiej formie wywołało moje skonfundowanie, ale jeszcze bardziej uderzający był jego wewnętrzny przymus aby powtórzyć mit Schwarzkoglera, nawet, jeśli wiedział, że jest on fałszywy. W rezultacie mit stał się silniejszy i bardziej przekonujący niż prawda. Tak czy inaczej, wykorzystanie mitu Schwarzkoglera w tym kontekście służyło wzmocnieniu innego mitu łączącego mit Schwarzkoglera, Flanagana i Atheya – mitu o nieodłącznie narcystycznej i destrukcyjnej naturze sztuki performance.

Kolejnym przykładem na występowanie mitu Schwarzkoglera jest recenzja napisana przez feministkę Germaine Greer opublikowana w *The Guardian* 11 lutego 2008 roku i zatytułowana: „What Do Artists Prove By Mutilating Their Bodies? That They Are Ghastly – and Uninteresting”.²⁴ Greer napisała swój komentarz w odpowiedzi na wystawę Güntera von Hagensa składającą się z obdartych ze skóry, poddanych plastynacji ciał, zatytułowaną *Body Worlds 4*. Greer porównała prace von Hagensa do „impresariów z wesołego miasteczka, którzy wystawiali kobiety z brodą, wytatuowanych mężczyzn, kozy z ośmioma nogami i chłopców z twarzą psa”. Greer stwierdziła, jednocześnie gardząc tym faktem, że widowiska takie są dzisiaj zaliczane do „sztuki”, komentując dalej, że „wszyscy kulturalni spadkobiercy połykaczy noży i ognia są dzisiaj w szkołach artystycznych”.

Wystawa spreparowanych ludzkich ciał dostarczyła Greer pretekstu aby potępić performance jako gatunek sztuki zarówno w jej znaczeniu historycznym jak i współczesnym. Greer miała na myśli konkretną formę body art – tę, w której artysta „celowo okalecza się i niszczy swoje ciało”, o którym autorka sądziła, że jest z definicji „mocne, zdrowe i młode”.²⁵ Doprowadziło ją to do dyskusji o micie Schwarzkoglera:

Hermann Nitscha, Rudolfa Schwarzkoglera, Güntera Brusa i Otto Mühla. Zanim fotografie performance, podczas którego Schwarzkogler odcinał po kawałku swojego penisa, zostały pokazane na Documenta 5 w 1972 roku, artysta popełnił samobójstwo. Najgroźniejszym aspektem tej historii jest to, że fotografie te zostały zmanipulowane; to, co było odcinane to nie penis Schwarzkoglera ale jego replika zrobiona z gliny. Widzowie ekscytowali się będąc pod wpływem iluzji, że są świadkami potencjalnie śmiertelnego samookaleczenia. Wspólnicy Schwarzkoglera w z grupy Akcjonistów zadbali o to, aby iluzja ta nigdy nie została rozwiana.

Fragment ten zawiera szczególnie fascynujące błędy, jeśli można je tak nazwać. Wynika z niego jasno, że Greer była świadoma, że Schwarzkogler nie amputował swojego penisa, ale utrzymując, że fotografie zostały „zmanipulowane” ominęła całkowicie najbardziej istotny fakt, że ciało przedstawione na zdjęciach nie jest ciałem Schwarzkoglera a Cibulki. Greer jednak założyła, że przedstawione ciało zawsze i koniecznie oznacza „ciało Schwarzkoglera” a fakt, że nie obcinał on swojego penisa stał się dla niej dowodem oszustwa. Nieścisłości zawierają także elementy sfabrykowane przez Greer, czyli oskarżenie o samobójstwo i wprowadzenie motywu repliki z gliny. W tę ostatnią historię wplotła ona swój własny mit, twierdząc, że fotografie zostały celowo sfalszowane.²⁶ Mimo, że nikt w żaden sposób nie ucierpiał wskutek akcji Schwarzkoglera, Greer odczytała zdjęcia jako próbę „udowodnienia” okaleczenia oraz „perfidii” performance. Założyła też, że odbiorcy oglądali owe zdjęcia znając mit kastracji Schwarzkoglera i rozumiejąc je jako dokumentację fotograficzną kastracji, nie zaś jako obiekty o znaczeniu estetycznym, których tematem mogło być cokolwiek od medytacji nad kastracją do kwestii uzdrowienia.²⁷ Idąc tym tropem fałszywej logiki, jeśli porzuci się historię o autokastracji Schwarzkoglera, ale utrzyma się ideologię dokumentacji fotograficznej, dojdzie się do wniosku, że fotografie miały na celu oszukanie widza. Co więcej, podobnie jak Hughes, Greer wyparła się odpowiedzialności za utrwalanie mitu kastracji. Jej esej sugeruje nikczemny, artystyczny spisek Akcjonistów mający na celu utrwalenie swojej sensacyjnej spuścizny. Daje się nam do zrozumienia, że to na artystach spoczywa odpowiedzialność za poprawianie błędów krytyków i historyków sztuki powtarzanych przez ostatnie trzydzieści pięć lat. Jest to skandaliczne zało-

Granice body art zostały określone w latach sześćdziesiątych przez grupę Akcjonistów Wiedeńskich:



Fot. 10-12. Boryana Rossa, *Blood Revenge 2*, 2007, performance, Exit Art, New York (zdjęcie wykonane przez osobę z publiczności / photograph by audience member, © Boryana Rossa)

żenie, w którym oczekuje się, że oskarżeni sami oczyszczą się z zarzutów.

W mojej korespondencji z Greer przedstawiła ona R. Hughesa jako „swojego przyjaciela”, którego wersję akcji Schwarzkoglera poznała już w 1972 roku, niemniej jednak twierdziła, że „mit ten był w obiegu znacznie wcześniej”.²⁸ Zapytałam ją, gdzie przeczytała lub usłyszała o replice z gliny. Odpowiedziała, że nie pamięta gdzie przeczytała ten szczegół. Napisała: „Chyba wiesz, że Cibulka jeszcze żyje, czasami udziela wywia-

dów, mogłam to w którymś z nich przeczytać”. Greer przyznała, że zdaje sobie teraz sprawę z tego, że nie ma zdjęć, które by pokazywały obcinanie „w taki sposób, aby użycie repliki z gliny było konieczne”. Jednocześnie jednak potwierdziła swoją wiarę w to, że akcja Schwarzkoglera została sfalszowana i sformułowała ona swoją definicję sztuki performance wprowadzając rozróżnienie między jej autentycznymi i fałszywymi formami: „akcja musi odbyć się przed publicznością w czasie rzeczywistym, nie może zostać zmanipulowana w prywatnym gronie i sfotografowana. Schwarzkogler, Cibulka i Hoffenreich stworzyli dowód na wydarzenie, do którego nigdy nie doszło, jednak tak jak to było z pewnym ukrzyżowaniem, wiara, że wydarzenie to miało miejsce stała się dla niektórych imperatywem.”

W tym wypadku argumenty Greer przemawiające za performance odbywającym się na żywo przypominają te sformułowane przez Peggy Phelan dotyczące wymaganej „obecności” artysty determinującej autentyczność i ważność performance, jego ontologiczny status jako właściwy sztuce performance. W momencie, kiedy autentyczność performance zostaje związana bezpośrednio z obecnością, pojawia się problem reprodukcji i dokumentacji. Peggy Phelan napisała:

Performance żyje tylko w teraźniejszości. Performance nie może zostać zachowany, nagrany, udokumentowany lub w jakikolwiek inny sposób uczestniczyć w obiegu reprodukcji reprodukcji (sic!). Jeśli tak się stanie, performance zaczyna być czymś innym. Jeżeli chce wejść w pole ekonomii reprodukcji, zdradza i osłabia obietnicę własnej ontologii (...) Dokumentacja performance jest jedynie ożywieniem pamięci, zachętą aby wspomnienie ożyło w teraźniejszości.²⁹

Trzeba jednak przyznać, że od samego pojawienia się sztuki performance stosowało się dokumentację fotograficzną, filmową, a następnie wideo. Te „rejestrujące” media były zawsze nierozzerwalnie związane z performance, mimo iż były zawsze traktowane instrumentalnie w stosunku do performance „na żywo”.³⁰ Co więcej, performance sam w sobie kwestionuje i często celowo podważa (czego dowodem są zdjęcia Schwarzkoglera) sztuczność podziału na kategorie rzeczywistości i fikcji, prawdy i triku, obecności i mimetyzmu, podmiotu i przedmiotu, artysty i dzieła sztuki, obecności i obrazu. Twierdzenia, które zaprzeczają istnieniu

historycznego, praktycznego i teoretycznego związku między performance a jego obrazem, dostarczają niekompletnej i zniekształconej perspektywy oglądu tego medium.

Znaczenie recepcji mitu Schwarzkoglera wśród artystów prowadzi do mojego ostatniego przykładu. Bułgarska artystka Boryana Rossa w swoim performance *Blood Revenge 2* (fot. 10) z 2007 roku podjęła w sposób dosłowny temat mitologii otaczającej zdjęcia Schwarzkoglera pokazane w ramach Documenta 5. Tytuł odnosi się do próby skrytykowania pojęcia kastracji jako ostatecznego heroicznego gestu artysty przez nią jako artystkę feministyczną. Rossa opisała swój performance w następujący sposób:

Blood Revenge 2 jest performance ku czci performance Rudolfa Schwarzkoglera *Aktion 2 i 3* z 1965 roku. Przez ponad cztery dekady, mit o tym, że Schwarzkogler zmarł po obcięciu swojego penisa obszedł cały świat (...) Poprzez swój wpływ na artystów i będąc dla niektórych krytyków sztuki ekstremalnym gestem, mit ten stanowi międzynarodowy folklor sztuki performance (...) Przez całą swoją karierę jako performerka musiałam „rywalizować” z ostatecznym, heroicznym gestem Schwarzkoglera. Często mówiono mi, że nie ma silniejszego gestu artystycznego niż obcięcie własnego penisa. Ponieważ nie jestem w stanie obciąć własnego penisa, postanowiłam odtworzyć ten performance używając ciała kobiety. Stworzyłam hybrydę wykładu na temat historii sztuki i interwencji dokonanej na własnym ciele. Najpierw opowiedziałam prawdziwą historię, że (...) zdjęcia z *Aktion 2 i 3* – punkt wyjścia do powstania mitu – nie są dokumentacją performance, ale zaaranżowanymi scenami. Modelem jest Heiz (sic!) Cibulka a Schwarzkogler jest jedynie fotografem. Poprosiłam potem publiczność, aby byli moimi fotografami i zaimitowały kompozycje fotograficzne Schwarzkoglera – źródło mitu. Publiczność w ten sposób weszła w rolę tworzących mitologię. Przyszyłam sobie sztuczny penisa nicią chirurgiczną, a następnie obciąłam go i pozowałam do zdjęć.³¹

Rossa odpowiedziała zatem zarówno Schwarzkoglerowi jak i krytycznej recepcji twórczości Schwarzkoglera, skupiającej się wyłącznie na akcie autokastracji. Pomijając znaczenie feministycznej interwencji Rossy w dyskursie dotyczącym kastracji, jej performance odzwierciedla pejoratywne aspekty mitologizacji oryginalnej akcji Schwarzkoglera.

Po pierwsze, jej decyzja, aby samej wziąć udział w performance *Blood Revenge 2* była zdecydowanie świadoma (fot. 11). Wykład, którym rozpoczęła swój performance wykazał, że odróżnia ona artystę od dzieła sztuki. Artystka ostrożnie zdekonstruowała mechanizm tego rozróżnienia w kontekście historycznej recepcji fotografii Schwarzkoglera. Niemniej jednak, decydując się na użycie własnego ciała w performance wpisała się w ogólne oczekiwania, zgodnie z którymi w performance istnieje znak równości między artystą a przedmiotem sztuki. Użycie własnego ciała potwierdziło także dominujące i wąskie pojęcie sztuki performance wywodzące jej korzenie z body art i umiejscawiające ontologię oraz znaczenie performance w ciele *artysty* ze szkodą dla rozważań nad formami performance takimi jak Akcjonizm Wiedeński czy Happening, które polegały na instrumentalnym wykorzystywaniu innych osób – modeli, aktorów i publiczności.

Po drugie, staje się to szczególnie problematyczne jako wstęp do samookaleczenia. Akt przyszycia sztucznego penisa do łona spowodował umiarkowany, ale widoczny upływ krwi (fot. 12). Z jednej strony, akt ten wymagał użycia własnego ciała przez Rossę, ponieważ nieetycznym byłoby poprosić kogokolwiek o samookaleczenie się. Z drugiej strony, jej akcja zawierająca akt fizycznego okaleczenia jest rekonstrukcją performance, w którym do niczego takiego nie doszło. W istocie, dokończywszy wszelkich starań aby przekonać publiczność, że pomimo narosłej mitologii Schwarzkogler nie okaleczył się, Rossa okaleczyła sama siebie z chęci odegrania się i rewanzu.

Na koniec, ważnym faktem, który przeoczyła Rossa była rola Hoffenreicha w sfotografowaniu akcji Schwarzkoglera. Pomimo intencji, aby „opowiedzieć prawdziwą historię” nazwała Schwarzkoglera fotografem. Każąc publiczności wcielić się w rolę fotografów dokumentujących performance, Rossa nie tylko podkreśliła widowiskowość i sensacyjność akcji, ale upoważniła publiczność do stworzenia „dokumentacji fotograficznej”, nie zaś zapisów estetycznych jak to uczynił Schwarzkogler z pomocą Hoffenreicha. Ogólnie rzecz biorąc wymienione aspekty *Blood Revenge 2*, wcielają w życie wszelkie nośniki i stereotypy pozwalające uznać sztukę performance za niepoważną, nieciekawą oraz cierpiącą na impotencję i poddającą w wątpliwość krytyczne cele pracy Rossy.

Wizerunek artysty w sztuce performance

Problemy dotyczące wizerunku artysty performera nie ograniczają się do odosobnionych przypadków takich jak przypadek Schwarzkoglera i jego mit. W rzeczywistości są one wszechobecne i szczególnie istotne w czasach, kiedy sztuka performance jako medium przyciąga uwagę głównych amerykańskich muzeów, chcących ją wystawiać, kolekcjonować i posiadać.³² Trend ten ukazuje chociażby retrospektywna wystawa prac performance Mariny Abramović *The Artist is Present* w Museum of Modern Art w 2010 roku, pierwsza zakrojona na taką skalę w Stanach Zjednoczonych. Wystawa ta była postrzegana i reklamowana w oparciu o przekonanie, że artysta jest dziełem sztuki, a obecność Abramović miała uwierzytelnić i legitymizować każdy jej element – od pokazowego performance *The Artist is Present*, podczas którego zwiedzający muzeum mogli usiąść przy jednym stole z nieruchomą Abramović, przez rolę jej obecności przy odtwarzaniu performance, wideo i fotografii w innych, pomniejszych galeriach, do synchronizacji długości trwania wystawy z długością trwania jej performance (ponad 600 godzin). W tym wypadku, znak równości między artystą a dziełem sztuki tak długo mitologizowany w wizerunku artysty został zapisany na nowo i jeszcze bardziej definitywnie. Prezentacja dzieł Abramović w MoMA jest silną oznaką, że tworzenie mitów będzie dominującym nośnikiem promocji sztuki performance w sferze publicznej.

W eseju do katalogu z wystawy Abramović, Arthur Danto przedstawił mit życia artysty jako performance sam w sobie, aby zilustrować rzekomy cel jaki stawiała sobie powojenna awangarda – połączenie sztuki z życiem lub przewycięzenie „rozziwu” między sztuką a życiem jak nazwał to Robert Rauschenberg. (Jednak jak wykazali Kris i Kurz, w interpretacji dzieła sztuki jako emanacji stanu psychicznego artysty granica ta nie istniała od czasów Sokratesa). Danto napisał:

Wyzwaniem dla awangardy w latach sześćdziesiątych było przewycięzenie rozziwu między sztuką a życiem. W 1973 roku, poeta Vito Acconci naprawdę miał wytrysk w Galerii Sonnabend. Mimo, iż ukryty był przed oczami zwiedzających pod specjalnie wykonaną podłogą, wydawał dźwięki sugerujące czynność seksualną, nagłośnione

w przestrzeni galerii. Akcjonisci Wiedeńscy oblewali się krwią lub cieli, powodując swoją śmierć.³³

W tym miejscu Danto nie tylko powtórzył (powielone) sedno mitu Schwarzkoglera, ale wdrażając je, oparł pojęcie sztuki performance na dosłowności – nawet jeśli Acconci nie był widoczny dla zwiedzających galerię, „naprawdę” miał wytrysk. Akcjonisci Wiedeńscy *naprawdę* oblewali się krwią i *naprawdę* się cieli powodując swoją śmierć. Dodanie do pierwszych dwóch wymienionych faktów fałszywej informacji, że Akcjonisci Wiedeńscy, nie tylko Schwarzkogler, cieli się powodując swoją śmierć, jest jedynie potwierdzeniem fałszywości tych twierdzeń. Odkąd upadła koncepcja oddzielenia sztuki od życia i zaakceptowana została dosłowna relacja między sztuką a życiem podobnie jak w micie, twierdzenia te mogą zostać rozciągnięte w ten sam sposób na relację między sztuką a śmiercią. Cytując ponownie Danto: „Możliwość poniesienia [śmierci] zaznaczyła się w pierwszej fazie twórczości performance Abramović i myślę, że właśnie to przyciągnęło ją do tej sztuki.” Czym innym jest uznanie elementów dzieł Abramović, które na pierwszym planie stawiają przemoc, znęcanie się i traumę, a czym innym uznanie, że zacytuje: „możliwość poniesienia śmierci”, jest cechą charakteryzującą sztukę performance z jej historią i praktyką. Danto wydaje się akceptować, a nawet spodziewa się tej ewentualności po jednym z najważniejszych praktyków tej sztuki pisząc: „Abramović chciała ożywić niepokój definiujący świat, w którym uformowała się jako artystka, dla publiczności, która przeszła przez niepokoje społeczne. Wtedy to performance dał jej i jej kolegom – artystom możliwość grania w rosyjską ruletkę w imię sztuki.” Uwaga ta wywołuje poważny niepokój, oznacza ona bowiem, że dyskurs krytyczny na temat sztuki performance legitymizuje oczekiwanie przez odbiorców utraty życia w imię sztuki – oto, co przekazuje się przyszłym artystom performerom utrwalając mit Schwarzkoglera, ukazując go jako „szansę” na prowadzenie gry pomiędzy śmiercią a życiem. Oto mit Schwarzkoglera w swojej najbardziej niegodziwej, nieodpowiedzialnej i niebezpiecznej postaci. I to jest prawdziwe szaleństwo!

Susan JAROSI / Przekład: Małgorzata KAŻMIERCZAK

PRZYPISY:

01. Ernst Kris i Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment* (New Haven: Yale University Press, 1979), 12.
02. Kristine Stiles, „Uncorrupted Joy: International Art Actions,” w: *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, red. Paul Schimmel (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1998), 290. Kat. wyst.
03. Robert Hughes, „The Decline and Fall of the Avant-Garde,” *Time Magazine*, 18.12.1972, 40-41. [Tekst w języku polskim: „Nie ma króla?,” *Forum: Przegląd prasy światowej*, 11.01.1973, 19. Fragmenty tego przedruku również: „Nie ma króla? (fragmenty),” *Przegląd Artystyczny*, nr 3 (73) (1973): 64-65. – przyp tłum.]. Relacja Hughesa była najbardziej szczegółowa i wyczerpująca. Upatrywał on przyczynę śmierci Schwarzkoglera w serii powtarzających się akcji polegających na amputacji penisa. Mimo, iż recenzja Documenta 5 autorstwa Lizzie Borden ukazała się w *Artforum* dwa miesiące wcześniej, odniesiono się tam do mitu Schwarzkoglera nie wprost i w bardzo ograniczonej formie: „niektóre prace, które miały na celu szokować, np. *tableau* Kienholza przedstawiające kastrację i odcięty penis Rudolfa Schwarzkoglera, wydają się zbyt retoryczne” (s.45) lub „Nieżyjący już artysta Rudolf Schwarzkogler z Wiednia odcina sobie penisa, kawałek po kawałku” (s.47). Por. Lizzie Borden, „Cosmologies,” *Artforum* 11, nr 2 (1972): 45-50.
04. Przykładem zatrzymania bliższego oglądu pracy Schwarzkoglera przez mit jest nota na temat artysty w: Ian Chilvers i John Graves-Smith, red., *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*, 2 ed. (New York: Oxford University Press, 2009), 638-39. Redaktorzy podsumowują go w następujący sposób: „Otrzymał on [Schwarzkogler] miejsce w panteonie wielkich artystycznych ekscentryków odcinając sobie rzekomo penisa jako część swojego performance; historia ta jednak polegała na złym odczytaniu dokumentacji fotograficznej pracy (pociętym żyłką obiektem pokazanym w zbliżeniu jest w rzeczywistości martwa ryba).” Redaktorzy twierdzili więc, że mit ten narodził się po tym jak widzowie pomylili rybę z penisem (na fotografiach z *Aktion #2* z 1965 roku). Odpowiedzialnością za to obciążyli Haralda Szeemanna, „ponieważ zaaranżował fotografię na wystawie [podczas Documenta 5] w kolejności, która zachęcała do odczytywania ich w takich sposób.” Nie przypisywali oni winy dwójgu krytykom, wymienionym w nocie – Borden i Hughesowi, którzy upowszechniali mit ten w publikacjach o międzynarodowym zasięgu. Co więcej, nie podali „prawdziwej wersji wydarzeń”, nazwiska fotografa ani modela, ani też faktu, że między akcją a śmiercią artysty minęły trzy lata.
05. Patrz Eva Badura-Triska i Hubert Klocker, red., *Rudolf Schwarzkogler: Leben und Werk* (Klagenfurt: Ritter, 1992), 161-62, 86, 94. Kat. wyst. Wystawa ta, której kuratorami byli Badura-Triska i Klocker, pomogła nie tylko odkryć fałsz mitu Schwarzkoglera, ale również pokazać różnorodną twórczość artysty w ważnych miejscach w całej Europie. Wystawę zorganizowało Museum moderner Kunst w Wiedniu w 1992. W kolejnym roku pokazano ją w Galerii Narodowej w Pradze oraz w Centrum Pompidou w Paryżu, ostatni raz zaś w 1994 roku w Kunstverein we Frankfurcie.
06. Hubert Klocker, red., *Viennese Actionism*, t. 2, *The Shattered Mirror*, Vienna 1960-1971 (Klagenfurt: Ritter, 1989), 352.
07. Badura-Triska i Klocker, red., *Rudolf Schwarzkogler*, 194.
08. Schwarzkogler nie towarzyszył innym Akcjonistom Wiedeńskim (w tym czasie działającym pod nazwą

Grupa Sztuki Bezpośredniej) podczas Sympozjum Destrakcji w Sztuce (**DIAS**) w Londynie w sierpniu i wrześniu tego roku. Nie brał też udziału w zorganizowanym przez Grupę Sztuki Bezpośredniej Festiwalu Zock w Wiedniu w kwietniu 1967 roku ani w wykładzie „Sztuka i Rewolucja” na Uniwersytecie Wiedeńskim w czerwcu 1968 roku. Po tym, jak Grupa Sztuki Bezpośredniej powróciła z sympozjum **DIAS**, Schwarzkogler wziął udział tylko w jednym wspólnym wydarzeniu: *Aktionskonzert für Al Hansen* Otto Mühla. Por. Kristine Stiles, „Notes on Rudolf Schwarzkogler’s Images of Healing,” *White Walls* 25 (1990): 12; Badura-Triska i Klocker, red., *Rudolf Schwarzkogler*, 460.

09. Mieszkający wówczas w Monachium Hermann Nitsch i Beate König (żona Nitscha, psycholog) byli poważnie zaniepokojeni stanem zdrowia Schwarzkoglera i chcieli zaaranżować dla niego terapię psychoterapeutyczną w Monachium. Por. Klocker, red., *Viennese Actionism*, 381.
10. W wywiadzie z Kristine Stiles, Edith Adam – partnerka Schwarzkoglera wyznała, że w dniu śmierci „doświadczał poważnych halucynacji i siedział w oknie, podczas gdy ona pracowała w innym pokoju”. Przypuszczała, że albo wypadł z okna ich mieszkania na pierwszym piętrze – przypisując to jego stanowi psychicznemu, albo popełnił samobójstwo będąc w depresji, albo próbował latać jak Yves Klein. Por. Stiles, „Notes on,” 19; Kristine Stiles, „Performance and Its Objects,” *Arts Magazine* 65, nr 3 (1990): 35; Badura-Triska i Klocker, red., *Rudolf Schwarzkogler*, 460; Scott Watson, „Rudolf Schwarzkogler,” w: *Rudolf Schwarzkogler*, (Vancouver: University of British Columbia, 1993), 3-20. Kat. wyst. Śmierć Schwarzkoglera i jego pośmiertna mitologizacja jest także tematem artykułu: William Martin, „The Death and Times of Rudolf Schwarzkogler,” *Art Criticism* 19, nr 2 (2004): 56-63.
11. Harald Szeemann, „Documenta 5: Befragung der Realität Bildwelten heute,” w: *Documenta 5*, (Kassel: Documenta, 1972), 73 - 74. Kat. wyst.
12. W języku polskim artykuł ten ukazał się pod tytułem „Nie ma króla?,” który został wyjęty z ostatniego zdania tekstu: „Najprzykrzejsze jest nie stwierdzenie, że król jest nagi, lecz to, że pod szatami w ogóle nie ma króla.” Por. Hughes, „Nie ma króla?,” 19. – przyp. tłum.
13. „The Decline and Fall of the Avant-Garde,” 40 - 41. [„Nie ma króla?,” 19. – przyp. tłum.].
14. Dyskurs dotyczący narcyzmu i sztuki performance przenika do literatury naukowej. Patrz na przykład: Lea Vergine, *Body Art and Performance: The Body as Language* (Milan: Skira, 1974; repr., 2000); Rosalind Krauss, „Video: The Aesthetics of Narcissism,” *October* 1, (1976): 50 - 64; Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 7 - 8.
15. Henry Sayre, *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 2. [Kolejny cytat pochodzi ze strony 15.]
16. Stiles, „Performance and Its Objects,” 36.
17. Kris i Kurz, *Legend, Myth, and Magic*, 12, 36.
18. Murray White, „Schwarzkogler’s Ear,” *The New Yorker*, 11.11.1996, 36.
19. Co ciekawe, w opracowaniu Kathy O’Dell na temat masochizmu w sztuce performance, w których definiuje ona prace, które koncentrują się na „indywidualnych aktach przemocy wobec ciała”, w swoim studium przypadków Chrisa Burdena i Vito Acconciego nie wspomina o akcjach Schwarzkoglera. Por. Kathy O’Dell,

Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 2 - 3. Amelia Jones, jednak grupuje Schwarzkoglera z wymienionymi artystami oraz „bardziej współczesnymi artystami sado - maso takimi jak Bob Flanagan i Ron Athey”, którzy „poddają się masochistycznej przemocy ze strony innych.” Por. Jones, *Body Art*, 125.

20. Roland Barthes, „Mit dzisiaj,” w: *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek (Warszawa: Aletheia, 2008), 239 - 96. [Cytaty pochodzą kolejno ze stron: 239, 240, 245, 249, 250 i 262. – przyp. tłum.]
21. Donald Kuspit, „Tragic Beauty and Human Wholeness: Frederick Hart’s Reparation of the Figure,” w: *Frederick Hart: The Complete Works*, red. Donald Kuspit i Frederick Turner (Louisville, KY: Butler Books, 2007), 1 - 15.
22. Flanagan, nazwany tu masochistą, zmagął się z mukowiscydozą a nie AIDS i zmarł w 1996 roku.
23. Athey stał się celem fałszywych oskarżeń w mediach po performance z 1994 roku, sponsorowanym przez Walker Art Center. Performance wykonany 5 marca 1994 roku zatytułowany „Four Scenes in a Harsh Life” w Patrick’s Cabaret w Minneapolis przyciągnął uwagę mediów i polityków, po skardze jednego z widzów, iż „publiczność mogła zarazić się AIDS”, ponieważ Athey był zakażony wirusem HIV. Por. Mary Abbe, „Bloody Performance Draws Criticism; Walker Member Complains to Public Health Officials,” *Minneapolis Star Tribune*, 24.03.1994, 1A. Sprawa ta dotarła następnie do Senatu USA, a konserwatywni senatorzy Jesse Helms i Bob Dornan poparli ustawę zakazującą National Endowment for the Arts wspierania sztuki, która „wiązałaby się z okaleczeniem ludzi i inwazyjnymi procedurami na ciele ludzkim żywym lub martwym, a także upuszczaniem lub pobieraniem krwi”. Por. Jane Blocker, *What the Body Costs: Desire, History, and Performance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004), 111 - 12.
24. Wszystkie cytaty pochodzą z: Germaine Greer, „What Do Artists Prove by Mutilating Their Bodies? That They are Ghastly – and Uninteresting,” *The Guardian*, 11.02.2008, 28.
25. Greer ten rodzaj body art nazywa sztuką „czysto cielesną” oraz „spadkobierczynią nudnych eksperymentów” Chrisa Burdena z lat siedemdziesiątych. Greer pobieżnie opisuje, ale nie wymienia tytułów akcji Burdena *Shoot* (1971), *Through the Night Softly* (1973) oraz *Transfixed* (1974).
26. Mimo, iż Greer nie zacytowała eseju Stiles z 1990 roku, to właśnie tam po raz pierwszy prace Schwarzkoglera zostały omówione w kontekście praktyk uzdrawiających starożytnej Grecji związanych z kultem Asklepiosa, herosa – uzdrowiciela. Stiles napisała: „W korynckim Asklepieionie wykopaliska odsłoniły setki fragmentów anatomicznych wykonanych z terakoty, które archeologowie utożsamiają z uzdrowionymi częściami ciała wiernych, którzy odwiedzali świątynię”. Były wśród nich genitalia. Por. Stiles, „Notes on,” 20 - 21.
27. Ibid., 17. Badania Stiles ujawniły, że Schwarzkogler „czytał o europejskim i dalekowschodnim mistycyzmie i pragnął stworzyć dzieło malarskie będące dziełem o mocy uzdrawiającej” oraz że „posiadał bibliotekę, w której znajdowały się teksty różnych swamich i joginów na temat uzdrawiania oraz praktyk religijnych Hatha Joga” a także „wiele tekstów lokalnych autorów na temat praktyk ezoterycznych dotyczących zdrowia oraz programów samo uzdrawiania.”
28. Ten i kolejne cytaty pochodzą z korespondencji e-mailowej z Greer przeprowadzonej w dniach 1 i 2 lipca 2008.
29. Peggy Phelan, „The Ontology of Performance: Representation without Reproduction,” w: *Unmarked: The Politics of Performance* (New York: Routledge, 1993), 146.

30. Patrz na przykład Dieter Ronte, „On the Aesthetics of the Photography of Actionism,” w: *Blood Orgies: Hermann Nitsch in America*, red. Aaron Levy (Philadelphia: Slought Foundation, 2008), 15 - 26; Richard Martel, red., *Art Action 1958 - 1998* (Québec: Editions Intervention, 2001), 158 - 67.
31. Relacja na temat opisywanego performance zaczerpnięta została ze strony: „Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Boryana D. Rossa,” Brooklyn Museum, http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/boryanarossa.php?i=779. [podkreślenia autora] Chciałabym w tym miejscu podziękować Boryanie Rossie za przeprowadzoną korespondencję oraz dostarczenie mi egzemplarza swojej pracy magisterskiej, która wiązała się z eksploracją artystycznego mitu w *Blood Revenge 2*. Boryana Rossa, „The Hole Body: Feminism, Science, Art and Their Myths” (Praca magisterska, Rensselaer Polytechnic Institute, Troy, NY, 2007).
32. Patrz np. Erica Orden, „Herr Zeitgeist,” *New York Magazine*, 4.01.2010, która nakreśliła sylwetkę kuratora **MoMA** i **P.S.1** – Kłusa Biesenbacha jako traktującego priorytetowo rosnące zainteresowanie kupowaniem praw do sztuki performance przez instytucje.
33. Arthur C. Danto, „Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramović,” w: *Marina Abramović: The Artist is Present*, red. Klaus Biesenbach (New York: **MoMA**, 2010), 31. Kat. wyst. Kolejne cytaty pochodzą ze stron 31 i 32.



BIBLIOGRAFIA:

- A.** Abbe, Mary. „Bloody Performance Draws Criticism; Walker Member Complains to Public Health Officials.” *Minneapolis Star Tribune*, 24.03.1994, 1A.
- B.** Badura-Triska, Eva i Hubert Klocker, red. *Rudolf Schwarzkogler: Leben und Werk*. Klagenfurt: Ritter, 1992. Kat. wyst.
- Barthes, Roland. „Mit dzisiaj.” w: *Mitologie*, 239 - 96. Tłum. Adam Dziadek. Warszawa: Aletheia, 2008.
- Blocker, Jane. *What the Body Cost: Desire, History, and Performance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Borden, Lizzie. „Cosmologies.” *Artforum* 11, nr 2 (October 1972): 45 - 50.
- C.** Chilvers, Ian i John Graves-Smith, red. *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. 2 ed. New York: Oxford University Press, 2009.
- D.** Danto, Arthur C. „Danger and Disturbance: The Art of Marina Abramović.” w: *Marina Abramović: The Artist is Present*, red. Klaus Biesenbach. New York: MoMA, 2010. Kat. wyst.
- E.** „Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Boryana D. Rossa.” Brooklyn Museum, http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/boryanarossa.php?i=779.
- G.** Greer, Germaine. „What Do Artists Prove by Mutilating Their Bodies? That They are Ghastly – and Uninteresting.” *The Guardian*, 11.02.2008, 28.
- H.** Hughes, Robert. „The Decline and Fall of the Avant-Garde.” *Time Magazine*, 18.12.1972, 40 - 41.
———. „Nie ma króla?” *Forum: Przegląd prasy światowej*, 11.01.1973, 19.
———. „Nie ma króla? (fragmenty).” *Przegląd Artystyczny*, nr 3 (Maj - Czerwiec 1973): 64 - 65.
- J.** Jones, Amelia. *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- K.** Klocker, Hubert, red. *Viennese Actionism. t. 2, The Shattered Mirror, Vienna 1960 - 1971*. Klagenfurt: Ritter, 1989.
- Krauss, Rosalind. „Video: The Aesthetics of Narcissism.” *October* 1, (Spring 1976): 50 - 64.
- Kris, Ernst i Otto Kurz. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Kuspit, Donald. „Tragic Beauty and Human Wholeness: Frederick Hart’s Reparation of the Figure.” w: *Frederick Hart: The Complete Works*, red. Donald Kuspit i Frederick Turner, 1 - 15. Louisville, KY: Butler Books, 2007.

M. Martel, Richard, red. *Art Action 1958 - 1998*. Québec: Editions Intervention, 2001.

Martin, William. „The Death and Times of Rudolf Schwarzkogler.” *Art Criticism* 19, nr 2 (2004): 56 - 63.

O. O'Dell, Kathy. *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

Orden, Erica. „Herr Zeitgeist.” *New York Magazine*, 4.01.2010.

P. Phelan, Peggy. „The Ontology of Performance: Representation without Reproduction.” w: *Unmarked: The Politics of Performance*, 146 - 66. New York: Routledge, 1993.

R. Ronte, Dieter. „On the Aesthetics of the Photography of Actionism.” w: *Blood Orgies: Hermann Nitsch in America*, red. Aaron Levy, 15 - 26. Philadelphia: Slought Foundation, 2008.

Rossa, Boryana. „The Hole Body: Feminism, Science, Art and Their Myths.” Praca magisterska, Rensselaer Polytechnic Institute, Troy, NY, 2007.

S. Sayre, Henry. *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Stiles, Kristine. „Notes on Rudolf Schwarzkogler's Images of Healing.” *White Walls* 25 (1990): 11 - 26.

———. „Performance and Its Objects.” *Arts Magazine* 65, nr 3 (November 1990): 35 - 47.

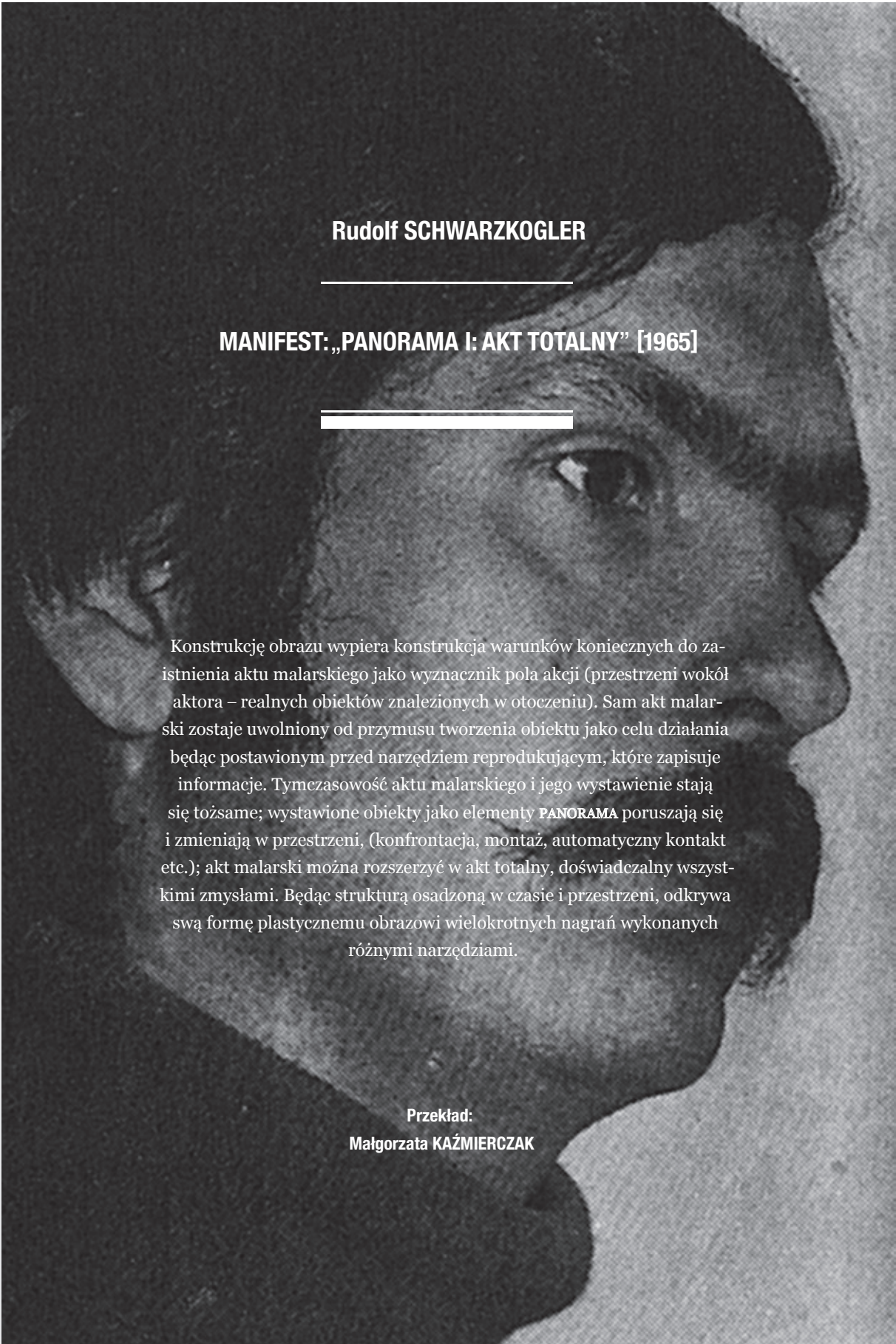
———. „Uncorrupted Joy: International Art Actions.” w: *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949 - 1979*, red. Paul Schimmel, 226 - 329. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1998. Kat. wyst.

Szeemann, Harald. „Documenta 5: Befragung der Realität Bildwelten heute.” w: *Documenta 5*, 73 - 74. Kassel: Documenta, 1972. Kat. wyst.

V. Vergine, Lea. *Body Art and Performance: The Body as Language*. Milan: Skira, 1974, 2000.

W. Watson, Scott. „Rudolf Schwarzkogler.” w: *Rudolf Schwarzkogler*, 3-20. Vancouver: University of British Columbia, 1993. Kat. wyst.

White, Murray. „Schwarzkogler's Ear.” *The New Yorker*, 11.11.1996, 36.



Rudolf SCHWARZKOGLER

MANIFEST: „PANORAMA I: AKT TOTALNY” [1965]

Konstrukcję obrazu wypiera konstrukcja warunków koniecznych do zaistnienia aktu malarskiego jako wyznacznik pola akcji (przestrzeni wokół aktora – realnych obiektów znalezionych w otoczeniu). Sam akt malarski zostaje uwolniony od przymusu tworzenia obiektu jako celu działania będąc postawionym przed narzędziem reprodukującym, które zapisuje informacje. Tymczasowość aktu malarskiego i jego wystawienie stają się tożsame; wystawione obiekty jako elementy **PANORAMA** poruszają się i zmieniają w przestrzeni, (konfrontacja, montaż, automatyczny kontakt etc.); akt malarski można rozszerzyć w akt totalny, doświadczalny wszystkimi zmysłami. Będąc strukturą osadzoną w czasie i przestrzeni, odkrywa swą formę plastycznemu obrazowi wielokrotnych nagrań wykonanych różnymi narzędziami.

Przekład:
Małgorzata KAŻMIERCZAK

Susan JAROSI



**THE IMAGE OF THE ARTIST IN PERFORMANCE ART:
THE CASE OF RUDOLF SCHWARZKOGLER**

“The Image of the Artist in Performance Art: The Case of Rudolf Schwarzkogler” frames an intervention into the scholarly and public discourse on the medium of performance art by revisiting the myth of Austrian artist Rudolf Schwarzkogler’s purported death by auto-castration, which was supposedly ‘documented’ in a series of performances in the mid 1960s. The myth was most famously propagated in 1972 by the *Time Magazine* critic Robert Hughes, and, despite a public recantation by Hughes in 1996 and a number of scholarly studies and exhibitions that have exposed the myth’s fallacy, it continues to demonstrably inflect the reception not only of Schwarzkogler’s work but also of contemporary performance art more broadly. Jarosi’s central arguments are concerned with examining the perpetuation of the Schwarzkogler myth through a series of examples all drawn from the last five years. Each of the examples revolves around the construction of an image of ‘the performance artist’ and what is determined to be true, proper, or detrimental to the practice of performance art. Together the examples underscore the persistent power of the myth in the representation of contemporary performance – a power that can readily exceed the historical record. The author theorizes her claims through exploration of seminal texts on the function of myth by Roland Barthes and by Ernst Kris and Otto Kurz. Having asserted the theoretical mechanics by which the Schwarzkogler myth holds such sway, Jarosi expands the scope of her essay to consider its negative impact on the scholarly reception and public perception of performance art, ultimately pointing to the ethical stakes raised by the myth’s absorption into the assumed critical expectations for what the medium of performance art entails.

Bibliography: see p.81

Rudolf SCHWARZKOGLER



**PANORAMA 1: THE TOTAL ACT
MANIFESTO [1965]**

The construction of the image has been superseded by the construction of the conditions necessary for the painting-act as the determinant of the action field (of the space around the actor – of the actual objects found in the environment). The painting-act itself will be liberated from the compulsion to create relics as its goal, as it is posed in front of a reproducing apparatus that records the information. The temporality of the painting-act and its exhibition become one; the exhibited objects, as the elements of the **PANORAMA**, are moved and changed in space (confrontation, montage, automatic contact, etc.); an expansion of the painting-act to the total act becomes possible, one that can be experienced by all the senses. As spatial-temporal structure, the total act reveals its form to the plastic image of manifold recording through different apparatuses.

Translated by Susan JAROSI

Photography on page 142 & 143: / Fotografia na stronie 142 i 143: Vincent van Gogh, *Self-Portrait with Bandaged Ear* (1889), oil on canvas / olej na płótnie, 60,5 x 50 cm.
© The Samuel Courtauld Trust, Courtauld Gallery, London (photography provided by / zdjęcie udostępnione przez Erich Lessing/Art Resource, NY)