



Corpus

Corpus

kurator | **curator:** Maria Brewińska
współpraca | **collaboration:** Katarzyna Stupnicka

artyści | **artists:** Marina Abramović, Samuel Beckett, Vanessa Beecroft, Valie Export, Barbara Hammer, Birgit Jürgenssen, Marek Konieczny, Dominik Lejman, Sigalit Landau, Zbigniew Libera, Klara Lidén, Sarah Lucas, Jacek Malinowski, Ana Mendieta, Duane Michals, Magdalena Moskwa, Clifford Owens, Friederike Pezold, Adam Rzepecki, Santiago Sierra, Alina Szapocznikow, Betty Tompkins, Hannah Wilke

Corpus to wystawa prac odnoszących się do ciała i cielesności, zainspirowana książkami *Corpus* (2002) oraz *Corpus II. Writings on Sexuality* (2013) autorstwa Jean-Luca Nancy'ego, jednego z najważniejszych współczesnych filozofów francuskich. Jego twórczość wykracza poza utrwalone paradygmaty myślenia filozoficznego — tak naprawdę to filozoficzne poematy dotyczące kwestii cielesności człowieka. Nancy podkreśla rolę, jaką ciało pełni w religii, szczególnie w chrześcijaństwie, gdzie ciało Boga stanowi rzeczywisty element obrzędu i wiary. Odnosząc się do tradycji chrześcijańskiej, przeciwstawia się jednak idei rozdzielenia ciała i duszy. Dla filozofa ciało i dusza są nierozdzielny *corpus*.

Święte ciała, nasze własne, boskie i nieboskie, cierpiące, w agonii — w sztuce znajdujemy wiele ich reprezentacji. Wystawę otwiera nawiązująca do renesansowego obrazu Andrei Mantegni *Martwy Chrystus* z 1466 roku praca Dominika Lejmana *Status (godzina z timecodem)*: anonimowe martwe ciało ukazane w skrócie perspektywicznym i czas odmierzany pracą kamery — jedno z wielu martwych ciał bez szansy na powrót, czyli zmartwychwstanie. U Hannah Wilke w *Tak mi dopomóż Hannah* ciało artystki pokazane jest w podobny sposób, tyle że z głową na pierwszym planie. To antycypacja choroby artystki, mówiąc słowami Heideggera: „bycia ku śmierci”. Seria *Ślady ciała* Any Mendiety rejestruje przeżywanie własnej cielesności, doświadczanie ciała, po wizualizowanie jego formy, części, skóry, krwiobieg, serca. Oszczędny formie w film Mendiety *Znak krwi nr 2* to ślad po ciele, którego już nie ma. Mamy tu do czynienia z ontologią bytu, chociaż u Aliny Szapocznikow można już mówić o onkologii rzeźby: wizerunku ciała chorego i poranionego. Ważną rolę odgrywa przedstawienie skóry, której Nancy poświęca tak wiele uwagi: jest ona tym pierwszym zewnętrzem, jakie postrzegamy, którego dotykamy i pożądamy — w pracach Magdaleny Moskwy, Marka Koniecznego czy Valie Export zmieniona chorobowo, pokryta sińcami lub erotyzującym tatuażem. Film Zbigniewa Libery *Obrzędy intymne* jest właściwie traktatem filozoficznym o ciele i jego śmiertelności. Z kolei szkielet to wewnętrzna konstrukcja ciała, której nie dostrzegamy, chyba że na zdjęciach rentgenowskich jak u Barbary Hammer (*Sanctus*), albo w pracy Mariny Abramović *Akt ze szkieletem* — przejmującym zestawieniu nagiego ciała artystki ze szkieletem. Wreszcie emancypacja nagości — „żywa rzeźba” Vanessa Beecroft

złożona z nagich kobiet ubranych jedynie w przezroczyste rajstopy, skonfrontowana z „dobrze ubraną” publicznością...

W książce *Corpus II* Nancy stawia tezę o centralnej roli więzi seksualnych jako zaczątku bycia ze sobą. Stale przypomina, że ludzkie ciała charakteryzuje płeć — jesteśmy ciałami seksualnymi. Stąd obecność Betty Tompkins i jej monochromatycznych obrazów aktów seksualnych i zbliżeń organów, które nie zawsze widzimy. U Nancy'ego „słowo „dotyk” wydaje się najistotniejsze. To radość i ból. Przyjemność dotyku tego, co niedotykalne, bo to tylko dotknięcie własnej odrębności. ●●●

Maria Brewińska

Zobacz więcej na www.zacheta.art.pl

Corpus is an exhibition of works relating to the body and corporeality inspired by the books *Corpus* (2002) and *Corpus II. Writings on Sexuality* (2013) by Jean-Luc Nancy, one of the most important contemporary French philosophers. His work extends well beyond the well-worn paradigms of philosophical thought: really these books can be read as philosophical poems on the theme of human corporeality. Nancy underlines the role that the body plays in religion, especially in Christianity, where the body of God becomes a real element of the religion's rites and faith. While making reference to the Christian tradition, Nancy however opposes the idea of a divide between body and soul. For the philosopher, the body and the soul constitute an indivisible *corpus*.

Holy bodies, our own bodies, divine and secular bodies, bodies suffering and those in death agonies: in art we find many representations of all of these. The exhibition opens with Dominik Lejman's work *Status (One Hour with Timecode)* that makes reference to Andrea Mantegna's renaissance work *Dead Christ* from 1466. In the work, an anonymous dead body is shown in close-up and with time measured by the work of the camera: thus, we are shown one of the multitude of dead bodies without any chance of return, or in other words of resurrection. In Hannah Wilke's work, *So Help Me Hannah* the body of the artist is shown in a similar way, only with the head in the foreground. In this way the artist anticipates her own illness, or in Heidegger's words her 'being towards death'. Ana Mendieta's series *Body Tracks* registers



foto: dzięki uprzejmości Sadie Coles HQ, Londyn | photo courtesy of the Sadie Coles HQ, London

the experience of one's own corporeality, the perception of it through the visualisation of its forms, its parts, the skin, the flow of blood, the heart. The minimalist form of Mendieta's film *Blood Sign #2* is the traces of a body that no longer exists. What we are dealing here is an ontology of being, while in Alina Szapocznikow works we might even term it an oncology of sculpture: of the image of a sick and wounded body. An important role is played by the presentation of skin, to which Nancy devotes so much attention: this is the first element of the outside that we perceive, that we touch and desire. In the works of Magdalena Moskwa, Marek Konieczny or Valie Export, it is transformed through illness, covered in bruises or erotic tattoos. Zbigniew Libera's film *Intimate Rites* is really a philosophical treatise on the body and its mortality. The skeleton, meanwhile, constitutes an internal structure of the body which we do not see other than in x-ray photos, as in the work of Barbara Hammer (*Sanctus*), or Marina Abramović *Nude with Skeleton* — the moving juxtaposition of the naked body of the artist with a skeleton. Finally, we have the emancipation of nudity: Vanessa Beecroft's 'live sculpture' composed of a group of naked women dressed only in transparent tights and confronted with a 'well dressed' public...

In the book, *Corpus II* Nancy develops a thesis about the central role of sexual relations as a beginning of being with oneself. He continually reminds us that human bodies are characterised by gender — we are sexual beings. This is the reason for the presence of Betty Tompkins and her monochromatic images of sexual acts and close-ups of organs which we do not always see. In Nancy's work, it is the word 'touch' that seems the most fundamental. It is joy and pain. The pleasure of the touch of that which is untouchable, because this is only the touch of one's individual distinctness. ●●●

Maria Brewińska

See more on www.zacheta.art.pl

Jean-Luc Nancy w rozmowie z Marią Brewińską

Jean-Luc Nancy in Conversation with Maria Brewińska



fot. | photo: Michael Brzeziński



fot. | photo: Michael Brzeziński

Jesteś jednym z tych nielicznych filozofów dotykających bezpośrednio problemu relacji sztuki i filozofii poprzez teksty, eseje towarzyszące wystawom artystów, dla których twoja myśl filozoficzna jest ważna. Twoje książki również inspirują twórczo artystów i nie tylko ich. Jak sądzisz, czy filozofia powinna być jednym z głównych narzędzi w naszym — krytyków czy kuratorów — myśleniu o współczesnej sztuce dzisiaj? Jak postrzegasz tę relację sztuki i filozofii dzisiaj, kiedy zaszło tyle przełomowych zmian po jednej i drugiej stronie?

Wyjątkowość dzisiejszej relacji filozofii i sztuki wynika stąd, że zarówno ta relacja, jak sama filozofia i sama sztuka zdecydowanie ewoluowały czy wręcz zupełnie się zmieniły. Sztuka bardzo późno stała się przedmiotem filozoficznego namysłu, przez długi czas w ogóle nie istniała jako pojęcie. Mieliśmy do czynienia z różnymi sztukami, z różnymi technikami, poprzez które można było odnosić się do piękna, jednak bez refleksji nad zmysłowymi modalnościami tych technik. Im silniej filozofia konstituowała

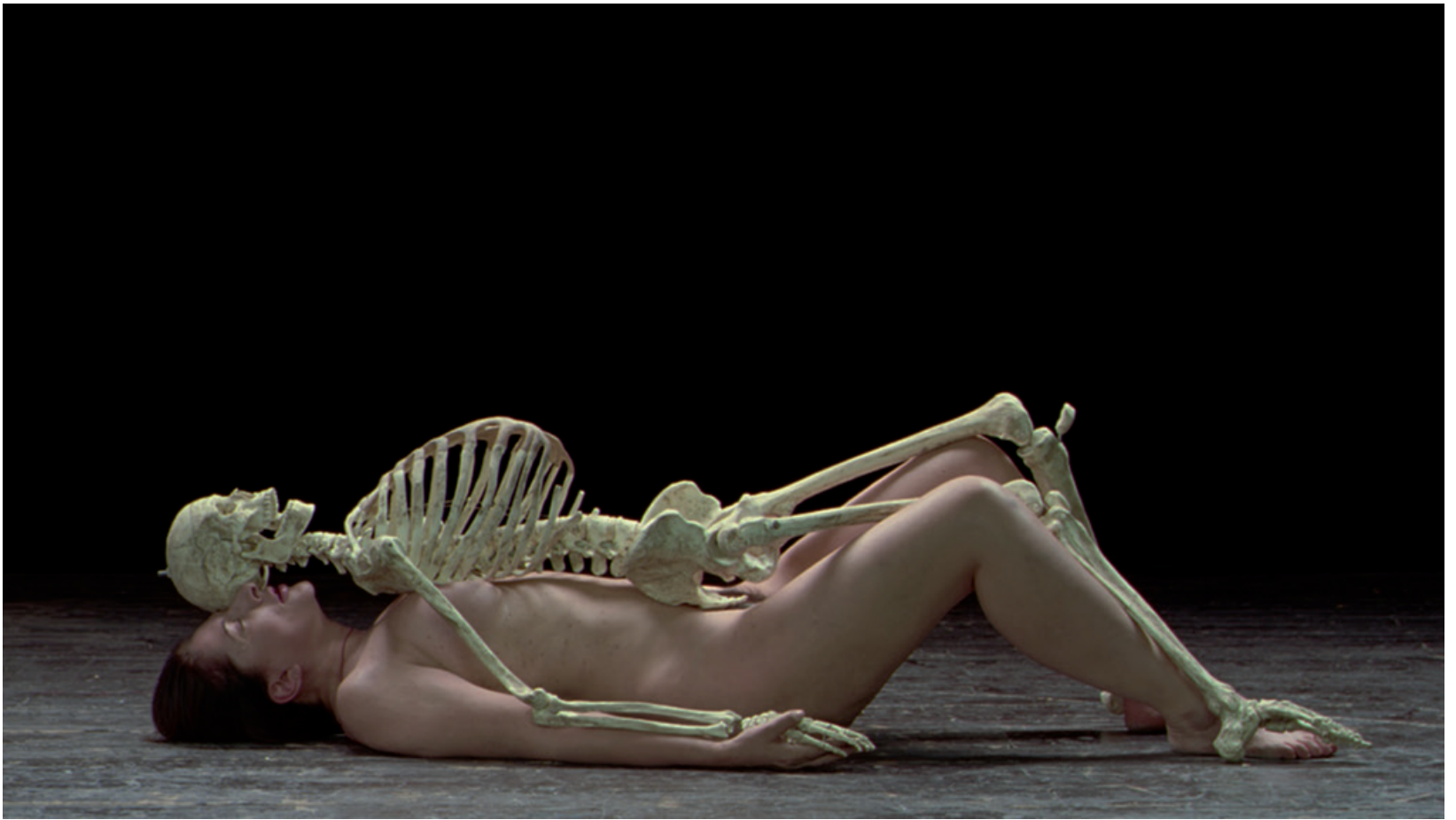
się jako wiedza rozumowa, czy poprzez tę wiedzę (Bacon–Kartezjusz), tym bardziej lekceważono rejestr zmysłowy jako miejsce, przez które może wkraść się błąd. Dlatego „estetyka” zrodziła się w XVIII wieku jako „niższa teoria poznania” (Baumgarten). Jednak gdy racjonalna wiedza zupełnie się uniezależniła, filozofia musiała przesunąć w inne miejsce całą problematykę „źródeł i celów”, czyli w gruncie rzeczy całą metafizykę. „Sztuka” jako posługiwanie się zmysłowymi formami stała się nowym obszarem refleksji nad „sensem” w ogóle — obszarem, którego główną cechą jest niedobór lub nadmiar znaczenia (językowego). Od tego momentu następuje ożywcze przesunięcie i przekształcenie samego zadania filozofii, jak gdyby filozof, wciąż pozostając w ścisłym związku z językiem, mógł myśleć tylko pod warunkiem zachowania bliskiego kontaktu ze zmysłowym myśleniem sztuk (czyli dziedziny z istoty pluralistycznej, niedającej się zunifikować, bo przecież nie sposób muzyki, malarstwa, tańca sprowadzić do wspólnego mianownika —

choć było to, a czasem bywa i teraz typowym marzeniem „metafizyki” — w negatywnym znaczeniu tego słowa).

Powiedziałbym więc, że nie tyle filozofia potrzebna jest sztuce lub odwrotnie, ile że mamy do czynienia z głębokim przekształceniem samego pytania o sens i prawdę. (Można by nawet dodać, że nauka uznawana za dziedzinę ściśle racjonalną też przesuwają się czy przekształcają — w inny oczywiście sposób — tak że dotykając coraz głębiej problemu techniki, stawia w niej jednocześnie pytanie o zmysłowość). Mówiąc o relacjach między sztuką a filozofią ulegamy pewnej iluzji — każde z tych słów dryfuje, odpływa daleko i chodzi nie tylko o jego własne znaczenie, lecz także o całość tego, co nazywamy sensem. Z jednej strony, nie można widzieć mowy, dyskursu dającego namysł, interpretację itd., z drugiej zaś — dzieła sztuki w ich bezpośredniej obecności. Współczesne dzieła sztuki wciąż ze sobą dyskutują (robiły to, rzecz jasna, zawsze, lecz dziś jest to bardziej widoczne), zaś filozofowie ciągle dotykają zmysłowych i pozasłownych granic myślenia.

Czy współczesna filozofia jest kształtowaniem jakiejś współczesnej wizji świata? Chcę tu odnieść się do twojej książki *Vérité de la Démocratie* (2010) i związków pomiędzy tym, co dzieje się dzisiaj, a wydarzeniami 1968 roku, których byłeś świadkiem. Czy może brakuje tej wizji i mamy do czynienia z „zawieszeniem” myślenia na „tu i teraz”, które jednak antycypuje jakąś przyszłość, bo „myślenie” jest zwiastunem „czegoś” — chociaż początkowo nierozpoznawalnego? To chyba pytanie o sens filozofowania dzisiaj...

Myślenie nie zawsze antycypuje przyszłość, czyni to tylko wtedy, gdy tworzy obraz świata i epoki wyposażony w pewien kierunek i w możliwość właśnie antycypacji (przewidywania, programowania, wyrozumowania przyszłości). Tymczasem nawet w najbanalniejszych okolicznościach — jest 11.30, za półtorej godziny zjem obiad z domownikami — wiem tylko tyle, że niczego jeszcze nie ma, nic nie jest dokonane. Ktoś może tymczasem ulec poważnemu wypadkowi, albo po prostu obiad się przypali, a może wiadomość podana przez telefon pokrzyżuje nam plany... Warunkiem „antycypacji” jest wcześniejsze wystawienie się: wystawiamy się na to, co zdarzy się lub się nie zdarzy. Wystawiamy się też na to, że coś pojawia się w taki, a nie inny sposób — i co czasami chcielibyśmy skorygować, czemu chcielibyśmy nadać inny kierunek („Ach, gdybym wiedział — mówił mi niedawno przyjaciel — co by było, gdyby w 1952 roku zgodnie z życzeniem Stalina stworzono jedno neutralne państwo niemieckie...” — możemy wymyślać sto hipotez, lecz nie zmienia to faktu, że coś się nie wydarzyło i że ani przedtem, ani potem historię nie da się komenderować). Myślę, że wyszliśmy z „historii” jako procesu monologicznego, skierowanego w jedną stronę.



Odkrywamy na nowo wypadek, wydarzenie, przypadkowość, los, pewność i niepewność.

A to nie bierze się ani z „wizji”, ani z „obrazu”. Świat nie ma ustalonego kształtu, człowiek także go nie ma. Świat i człowiek, jeden w drugim i jeden przez drugiego są w procesie ciągłej transformacji. Sztuka jest świadkiem tego wciąż na nowo rozpoczynanego przekształcania... Nie znaczy to, że może w sobie mieścić tylko to, co bezkształtne i chaotyczne, lecz że kształty wytwarzają się i deformują, tworzą na nowo i rozpuszczają...

Marina Abramović, *Akt ze szkieletem*, 2005, wideo © LIMA, dzięki uprzejmości artystki

Barbara Hammer, *Sanctus*, 1990, film © Barbara Hammer, dzięki uprzejmości artystki

na sąsiedniej stronie: Birgit Jürgenssen, *Bez tytułu* (z serii *Taniec śmierci z dziewczyną*), 1979–1980, fotografie © Estate Birgit Jürgenssen, dzięki uprzejmości Alison Jacques Gallery, Londyn, i Galerie Hubert Winter, Wiedeń

s. 14: Alina Szapocznikow, *Popiersie bez głowy*, 1968, poliester, poliuretan, kol. Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki

s. 15: Sarah Lucas, *Panoramadrama*, 2011, instalacja © Sarah Lucas, dzięki uprzejmości Sadie Coles HQ, Londyn

Marina Abramović, *Nude with Skeleton*, 2005, wideo © LIMA, courtesy of the artist

Barbara Hammer, *Sanctus*, 1990, film © Barbara Hammer, courtesy of the artist

opposite: Birgit Jürgenssen, *Untitled* (from the *Death Dance with Maiden* series), 1979, photographs © Estate Birgit Jürgenssen, courtesy Alison Jacques Gallery, London and Galerie Hubert Winter, Vienna

p. 14: Alina Szapocznikow, *Headless Torso*, 1968, polyester, polyurethane, coll. Zachęta — National Gallery of Art

p. 15: Sarah Lucas, *Panoramadrama*, 2011, installation © Sarah Lucas, courtesy Sadie Coles HQ, London

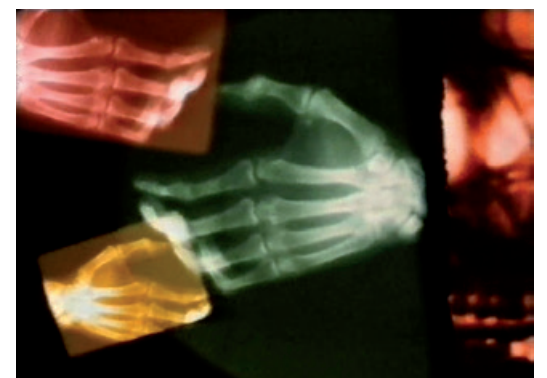
Język współczesnej krytyki artystycznej raczej się wyczerpał; okazuje się niewystarczający do opisu tego, co w sztuce dzieje się dzisiaj. Więc jak pisać? Roland Barthes w *Przyjemności tekstu* pisze, że neuroza jest ostatnią deską ratunku — neuroza broni nie od „zdrowia”, ale od „niemożliwego”. Z kolei Georges Bataille: „neuroza to bojaźliwe czepianie się niemożliwego gruntu”. Kiedy piszę, czepiam się tych niemożliwości. A może najważniejsza jest „przyjemność tekstu”? Bo czy pisanie to nie rodzaj „spółkowania z tekstem” (jak twierdzi Barthes)? Nerwica, szaleństwo, intuicja, inspiracja itd. to słowa dla oznaczenia jednej rzeczy związanej faktycznie z seksualnym pożądaniem/seksualną przyjemnością, lecz rozumianej jako swój rewers, zwrócony w stronę wszystkich, podczas gdy seks zwraca się ku jednej lub co najwyżej kilku osobom. Wspólnym elementem jest tutaj sens pozajęzykowy lub znajdujący się na marginesach języka, sens nieinteligibilny (nieprzetłumaczalny, jeśli chcemy użyć kategorii językowych). Wspólnym elementem obu stron — seksualnej i artystycznej — jest owo „poza”, wyjście z siebie — nie z małego siebie „ego”, lecz w ogóle z porządku w-sobie-dla-siebie, który jest porządkiem celowości, projektu-działania, percepcji, użyteczności, homogeniczności, o której mówi Bataille. To relacja do zewnątrz, do innego, obcego, ale tego zupełnie obcego, tego, z którym mamy relację nieskończoną (a zatem w pewnym sensie bez punktu wspólnego, bez wspólnej miary). Malować to pogrążyć się w kolorze, w tym, co w nim z gruntu obce wszelkiej praktyce zdobienia, wizualizacji, różniczkowania itd. Nie chodzi tu o barwę wyjętą z widma optycznego, lecz o kolor (czy będzie czerwony, żółty, czy inny) w swojej grubości, w swojej materii — lepkiej, mączystej, gładkiej lub ziarnistej itd. — w swoich odbiciach, kolor rozlewający się lub wybuchający; a także o niemożność zatrzymania jego wariacji, o nieskończoność palety. Pisanie nie zaczyna się od sensu słów, lecz od ich materii, brzmienia, melodii, echa, rytmu itd.

Podobnie jak seks, który wychodzi, umyka, wznosi się, a nawet zetraca, gest estetyczny umyka w dotykłość,

wrażliwość, w zmysłowe obszary, które wyodrębnia, które obrabia, uprawia, rozwija, przyciska i wyzyskuje bez granic. Lecz seks nie tworzy dzieła — zetraca się po nic, lub w zetracie innego, lub dla jeszcze innej istoty (dziecka), która kiedyś także się zetraci, zaś gest estetyczny tworzy je, i dzieło to zwraca się ku innym, bez granic, z propozycją powtórzenia go, podjęcia na nowo...

Wystawa *Corpus* powstała z inspiracji twoimi książkami o ciele (*Corpus*, wyd. polskie 2002 oraz *Corpus II. Writings on Sexuality*, 2013). Od czego się zaczął twój dyskurs na temat ciała?

Początek mojego zainteresowania tematem ciała to konferencja na temat ciała, w której uczestniczyłem chyba w roku 1985 w Ameryce. To znaczy, temat ten właśnie zaczynał istnieć na scenie filozoficznej (w sensie szerokim — jeśli tak mogę powiedzieć, bo wcześniej pojawiał się u Nietzschego i Merleau-Ponty’ego, co najmniej). Miałem już wtedy w sobie pewną wrażliwość na tę kwestię, wpływającą, jak sądzę, z poczucia bezwzględnej konieczności bezpośredniego, otwartego przemyślenia tego, co może znaczyć „ciało”, gdy nie jest przeciwstawione „duszy”. To właśnie istota rzeczy: nie przeciwstawiać, a jeszcze lepiej — nawet ich nie „spajać” w stylu jakichś teorii „psycho-somatycznych”. Nie oznacza to zresztą zaprzeczania istnienia





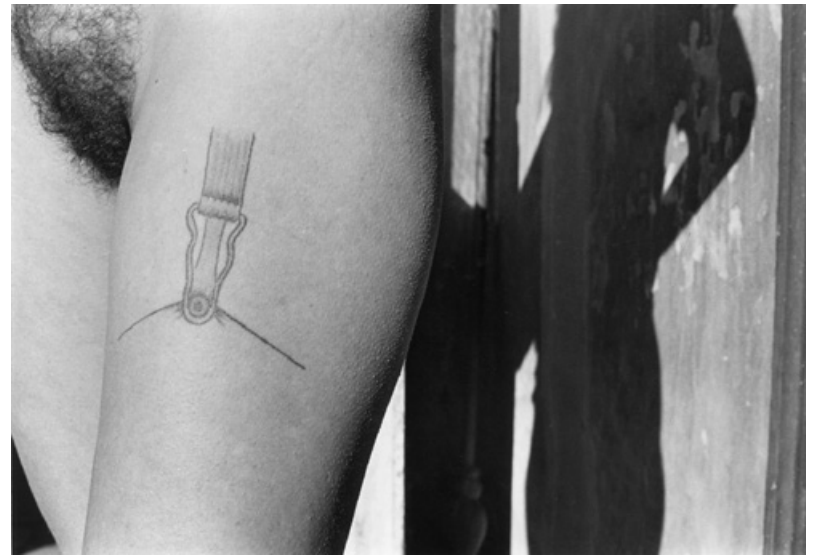
dualności i zewnętrżności — lecz **jako konstytutywnych dla naszej egzystencjalnej jedności**. Jedność ta umyka sobie samej, z istoty zwraca się na zewnątrz. Ciało jest zewnętrżem pewnego „wnętrza”, którego nie ma nigdzie, które jest tylko tym zwracaniem-się-na-zewnątrz zwanym „ciałem”. Wszystkie zależności między systemem nerwowym a stanami czy aktami myśli, emocjami, poznaniem nie są „zależnościami”, tak jak nie oznaczają żadnej przyczynowości w tym czy innym sensie (mózg czy gruczoły „wytwarzające” taką czy inną operację, lub na odwrót). Nie ma tu przyczynowości, jest bycie-wystawione, bycie-z, zawsze z innymi byciami (lub bytami, lub istnieniami), które także są ciałami,żywionymi lub nie.

W tym sensie mógłbym powiedzieć, że to praca myśli doprowadziła mnie do ciała; że myśl stworzona jest przez moc zmysłowych, fizycznych wrażeń. Weźmy Kanta: oto człowiek, który żył w stanie szczególnego napięcia, w lęku, że może w świecie, który w tamtej epoce przestano widzieć jako stworzony przez mądrą Opatrzność, brakuje ładu. Oczywiściego faktu, że Kant był genialnym, jedynym w swoim rodzaju myślicielem, nie da się odłączyć od tego lęku, od tej obsesji znalezienia możliwości porządku, pomysłenia „celowości bez celu” — skoro cele boskie zostały wymazane. Za każdą filozofią kryje się jakieś ciało, jakiś temperament, jakaś — jak ongiś mówiono — kompleksja.

Dusza — tyle o niej piszesz, jest materialna, bo związana z ciałem, ale i niematerialna; umyka nam; jest wszechobecna, ale niedostrzegalna. Ja jej nie dostrzegam, nie czuję. Ciało czuję... Dusza nie jest „w” ciele — powiedział to już Kartezjusz. Jest „formą ciała”, mówi Arystoteles, zaś dla Kartezjusza jest specjalną materią, bardzo subtelną, rozpościerającą się we wszystkich częściach ciała. Wyrażmy to w nowocześniejszych pojęciach: dusza jest sposobem, w jaki istota żyjąca istnieje, w jaki on/ona odnosi się do świata, do siebie, do innych, w jaki doświadcza, pojmuję, wyobraża sobie, cierpi i doznaje rozkoszy. Dusza nie jest „gdzieś” — to słowo oznaczające, że ciało jest żywe (można mówić o duszy roślinnej, zwierzęcej) i mówiąco-mysłące. Oczywiście, nie czujemy duszy tak samo, jak czujemy palec czy żołądek — bo to właśnie dusza czuje wszystko, co się da czuć, a ściślej rzecz ujmując, dusza jest nazwą uczucia: doznania, uczucia, inteligibilnego sensu.

By zobaczyć to jaśniej, musimy jeszcze oddzielić duszę od ducha. „Duch” jest nazwą „siebie”, bycia sobą jako bycia dla siebie, nie w relacji do świata. Duch nie jest odczuwalny, ani nie odczuwa, jest punktem — bez wymiarów jak to punkt — w którym „sobość” odnosi się do siebie i staje się „tym oto”, „tą oto” (na przykład Marią Brewińską). Lecz punktu tego, właśnie dlatego, że jest punktem, nigdzie nie ma. Istnieje tylko jako przecięcie wszystkich linii, krzywych, prostych, z których składa się zmieniająca się nieustannie forma ciała (a zatem dusza). To znikający punkt: odniesienie do siebie samego niknie zawsze gdzieś w nieskończonej dali. Gdy mówię o „duchu Pollocka” czy „duchu Berio”, wiadomo, że chodzi mi o coś absolutnie niepowtarzalnego i wyjątkowego, co staramy się zarysować, scharakteryzować, lecz co nieuchronnie nam umyka. To „Pollock” czy „Berio”, to gest, klimat, intensywność...

Śmierć — Martin Heidegger w książce *Bycie i czas* uświadamia nam, że życie jest „byciem ku śmierci”. Taki jest stan rzeczy, naszych ciał.



Oto jedyne znaczenie, jakie możemy nadać śmierci (poza religiami, proponującymi nam różne fikcje, sprowadzające się w gruncie rzeczy do jednego znaczenia): sens istnienia związany jest z jego skończonością. Gdyby istnienie nie miało kresu, nie różniłoby się od wciąż odnawiającego się trwania; byłoby „złą nieskończonością”, niemożliwością zakończenia, rodzajem piekła... Umierając, istota żywa osiąga pełnię swoich możliwości (to, czym była, mając 10, 20 czy 100 lat). Ta pełnia możliwości jawi się jako niemożność, bowiem dla śmierci — gdy jej własna możliwość nagle się zrealizowała, całkowicie i nieodwołalnie — nic już nie jest możliwe. Nie zmienia to faktu, że się boimy, że nie pragniemy (lub rzadko pragniemy) końca. Nieskończoność jest w nas. Lecz nie zdołamy wyobrazić sobie nieskończonego sensu skończonego życia, to właśnie kres naszej wyobraźni.

Nie mogę więc powiedzieć na ten temat, trwałoby to zbyt długo!

Kiedy spotkaliśmy się w Strasburgu, powiedziałaś, że teraz interesujesz się seksem. To bardzo przyjemne — seks. Przyjemność stąd płynąca. Stereotypowe słowo, już nie tak bezwstydne jak kiedyś, ale dzisiaj bywa puste, wypowiedane bez emocji, do znudzenia... Dlaczego właśnie seks? „Seks” może zdawać się dziś „pustym słowem”. To zdarza się zawsze, gdy na scenie konsumpcji pojawia się coś nowego. Nie zmienia to faktu, że ta konsumpcja niszczy sama siebie, gdyż doświadczenie seksu jest rzadkie, delikatne, nawet przykre, a przede wszystkim przeciążone wyobrażeniami, myślami i uczuciami, fantazmatami i zakazami. Dlaczego tak się dzieje? Właśnie dlatego, że seks w samej swej istocie ma wymiar odniesienia do zewnątrz, do innego. Jest to doświadczenie przeniknięcia do innej osoby i doświadczenie tego, że inny mnie przenika — doświadczenie bycia na granicy „siebie samego”, przytrafiające się każdemu/każdej na skrajnie różne i skomplikowane sposoby.

Prawda seksu zaczyna się w jego niezdeteminowaniu: każdy/każda mieści w sobie wiele seksualnych możliwości — „męski”, „kobięcy”, „transseksualny” — słowa te są zresztą bardzo relatywnym wskaźnikiem. Wspólnym horyzontem wszystkich seksualnych potencjalności jest mieszanina, przemieszanie form, przesunięcie czy rozprężenie ciała w chwili, gdy „ja” nie jestem już tutaj, lecz poza mną — w sobie poza sobą...

Ten wątek także długo by można rozwijać! ●●●

Tłumaczenie z języka francuskiego: Anastazja Dwulit

Jean-Luc Nancy — (ur. 1940 w Bordeaux), filozof francuski, autor ponad 30 książek i 300 artykułów, emerytowany profesor filozofii na Université Marc Bloch w Strasburgu. Studiował biologię i filozofię na Sorbonie. Wykładał filozofię w Colmar, Berlinie, Irvine, San Diego oraz w Berkeley. W 1995 roku został odznaczony Orderem Kawalerskim w uznaniu za zasługi dla kultury francuskiej. W swojej twórczości odnosi się często do filozofii Jacques'a Derridy, wraz z nim współtworzył nurt dekonstrukcji w filozofii. Derrida napisał o nim książkę *Le Toucher, Jean-Luc Nancy (On Touching — Jean-Luc Nancy, 2005)*. Nancy tworzy też prace analityczne, komentując takich klasyków jak Hegel. Do nieco innej kategorii jego twórczości należą dzieła *Corpus* czy *Corpus II*, mające charakter filozoficznych poematów, w których Nancy skupia się na ludzkiej cielesności i jej sensie.

Santiago Sierra, *250-centymetrowa linia wytatuowana na sześciu opłakanych osobach*, 1999, wideo © Santiago Sierra, dzięki uprzejmości artysty

Valie Export, *Body Sign Action*, 1970, fotografia © Valie Export, dzięki uprzejmości Charim Galerie, Wiedeń

Sigalit Landau, *Kolcaste hula-hop*, 2000, wideo, dzięki uprzejmości artystki

Ana Mendieta, *Ślady ciała (Znak krwi nr 2)*, 1974, wideo © The Estate of Ana Mendieta Collection, dzięki uprzejmości Galerie Lelong, Nowy Jork i Paryż, i Alison Jacques Gallery, Londyn

na sąsiedniej stronie: Marek Konieczny, *Sepia — Après ski*, 1992, fotografia, dzięki uprzejmości artysty

Santiago Sierra, *250 cm Line Tattooed on Six Paid People*, 1999, wideo © Santiago Sierra, courtesy of the artist

Valie Export, *Body Sign Action*, 1970, photograph © Valie Export, courtesy Charim Galerie, Vienna

Sigalit Landau, *Barbed Hula*, 2000, video, courtesy of the artist

Ana Mendieta, *Body Tracks (Blood Sign #2)*, 1974, wideo © The Estate of Ana Mendieta Collection, courtesy Galerie Lelong, New York and Paris, and Alison Jacques Gallery, London

opposite: Marek Konieczny, *Sepia — Après Ski*, 1992, photograph, courtesy of the artist

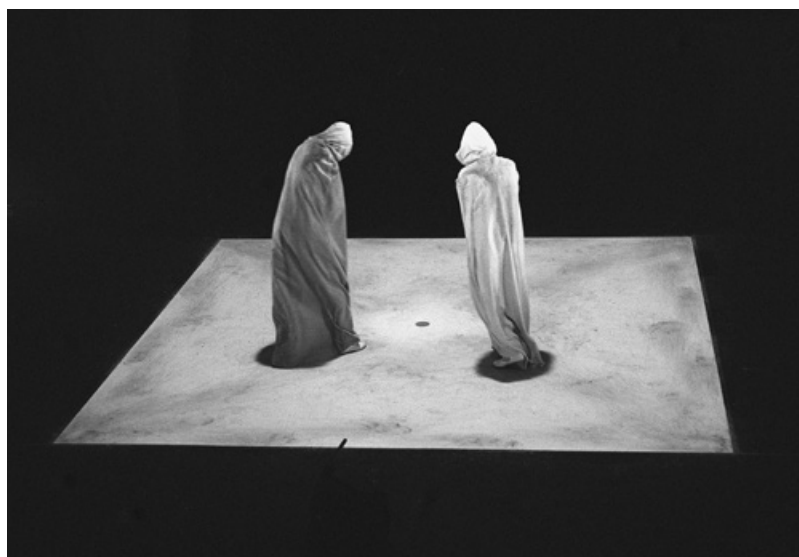
THE MOST BEAUTIFUL PART OF A WOMAN'S BODY



*In the oldest dreams of old men,
Women's breasts still remain,
Long after their desires have turned to dust.
They are their first memories,
Warm, nurturing, home,
The point of satisfaction,
Perfect in their gracious arcs,
Women wear their breasts as medals,
Emblems of their love.*



*The Most Beautiful Part of a Man's Body
I think it must be where the torso ends
on and into the hips,
Those twin delineating curves
Feminine in grace, girdling the trunk,
Guiding the eyes downwards
to their instruction,
The point of pleasure.*



Duane Michals, *Najpiękniejsza część ciała kobiety*, 1986, fotografia © Duane Michals, dzięki uprzejmości Max Estrella, Madryt

Duane Michals, *Najpiękniejsza część ciała mężczyzny*, 1986, fotografia © Duane Michals, dzięki uprzejmości Max Estrella, Madryt

Duane Michals, *The Most Beautiful Part of a Woman's Body*, 1986, photograph © Duane Michals, courtesy Max Estrella, Madrid

Duane Michals, *The Most Beautiful Part of a Man's Body*, 1986, photograph © Duane Michals, courtesy Max Estrella, Madrid

You are one of the few philosophers who deals directly with the problem of the relations between art and philosophy, through your texts and essays written for the exhibitions of artists for whom your philosophical thought is important. Your books are also a creative inspiration for artists, and not just for them. What do you think: should philosophy be one of the main tools of our — that is of art critics' and curators' — thinking about contemporary art today? How do you perceive the relation between art and philosophy today, when so many fundamental changes have occurred on both sides?

If today there is a particular situation of the relations between philosophy and art, it is because both the relation and each of its terms have undergone considerable evolution, or even decisive transformation. For a long time art was not an object for philosophy, because it did not even exist as a concept. There were arts, practices carried out in certain techniques on the subject of which one could refer to beauty, but without stopping to reflect on the sensual modalities of these techniques. The ever stronger the orientation of philosophy towards rational knowledge — the Bacon–Descartes turn — the more it looked down on the register of the senses, seen as a place in which error can intrude. This is why 'aesthetics' was born in the 18th century as a 'lower science of cognition' (Baumgarten). But when rational cognition became completely autonomous, philosophy had to transfer the whole questioning of 'principles and ends' — in fact, of metaphysics, onto another ground. The deployment of sensual forms has become, under the particular name of 'art', a new domain for reflection on 'sense' in general. But a domain in which the major characteristic is an incompleteness or excess of (linguistic) signification. Since then, it has not ceased producing an ever-renewed displacement and transformation of the exercise of philosophy itself: as if, although remaining in strict solidarity with language, the philosopher could only think in contact or proximity with the sensual thought of the arts (which implies a domain that is in itself plural and impossible to unify, as music, painting, dance, etc., cannot melt into a unity, even though such a projection has been, and sometimes even still is, a typically 'metaphysical' desire, in the negative sense of such a term).

I would not therefore say that art has a need for philosophy or vice-versa: but that there is a profound reconfiguration of all the whole question of sense and truth. (It could even be added that the supposedly strictly rational domain of science is also in the process of being displaced or of being transformed, in another manner certainly, but which involving every increasing levels of what is termed technology also opens up the question of the sensual.) There is always a certain illusion in speaking of the relations between art and philosophy: each of these words is carried in a large current which is not only that of its own sense, but that of the whole field of what one can call 'sense'. Likewise, one should not simply envisage, on the one hand, a discourse which gives rise to reflection, interpretation, etc., and on the other, works which are directly present. The works of today discourse unceasingly (they have, of course, always done so, but today this discourse becomes more explicit), just as philosophers unceasingly deal with the sensual and unspoken edge of thought . . .

Does contemporary philosophy provide us with a contemporary vision of the world? Here I want to make reference to your book *Vérité de la Démocratie* (2010) and the relations between what is happening today and the events of 1968 that you were a witness of. Perhaps today such a vision is lacking and what we are dealing with is a 'suspension' of thought on the 'here and now', which itself however already anticipates something because 'thought' is always a herald 'of something' — even though initially unrecognisable? I guess this is a question about the sense of philosophising today . . .

Thought does not always anticipate a future: it only does so if it constructs an image of the world and of time characterised by a particular orientation and a capacity, precisely, to anticipate (to foresee, to programme, to project the future). But even when I am in the most basic situation — it is 11:30, and in one and a half hours I will go to have dinner with the other people in my house — all I can know is that there is nothing there yet, that nothing is yet accomplished. There could be a serious accident, or the dinner could burn in the oven, or an emergency could erupt by phone, etc. The condition of 'anticipation' is firstly a condition of exposition: we are exposed to what can happen or not happen. In the same way, we are exposed to what has happened in a certain way and not differently — and which sometimes we would like to correct, or reorient ('Ah! If only I'd known . . .') — a friend said to me recently, 'What would have happened if, in 1952, according to the wish formulated by Stalin, we had created a neutral Germany?' — we can come up with a hundred hypotheses, but the fact remains that this did not happen and that neither before nor after is 'history' subject to command). I think that we have emerged from 'history' as a monological and oriented process. We are rediscovering accident, event, contingency, chance, the certitude of uncertainty.



z lewej:
Betty Tompkins, *Sex Painting #4*, 2013, akryl, płótno, dzięki uprzejmości Galerie Rodolphe Janssen, Bruksela

Friederike Pezold, *Brustwerk*, 1973, fotografia, dzięki uprzejmości Bank Austria Art Collection, Wiedeń

z prawej:
Klara Lidén, *Sparalizowana*, 2003, wideo, dzięki uprzejmości artystki i Galerie NEU, Berlin

Jacek Malinowski, *HalfAWoman*, 2000, wideo, kol. Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki

na sąsiedniej stronie, dół: Samuel Beckett, *Quad I + II*, 1981, wideo © SWR, dzięki uprzejmości SWR i Suhrkamp Verlag

right:
Betty Tompkins, *Sex Painting #4*, 2013, acrylic on canvas, courtesy Galerie Rodolphe Janssen, Brussels

Friederike Pezold, *Brustwerk*, 1973, photograph, courtesy Bank Austria Art Collection, Vienna

right:
Klara Lidén, *Paralysed*, 2003, video, courtesy of the artist and Galerie NEU, Berlin

Jacek Malinowski, *HalfAWoman*, 2000, video, coll. Zachęta — National Gallery of Art

opposite, bottom: Samuel Beckett, *Quad I + II*, 1981, video © SWR, courtesy of SWR and Suhrkamp Verlag

This precisely has its roots in neither 'vision' nor 'an image'. The world has no constituted figure — neither does a human. The world and a human, one in the other and the one by the other are in a process of incessant trans-formation. Art acts exactly as the witness of this always recommenced transformation . . . This does not mean that there can only be formlessness and chaos, but rather that forms emerge and then deform, reform, dissolve . . .

The language of contemporary art criticism seems to have run dry; it is inadequate for describing what is happening in art today. In this case, how to write? Roland Barthes in *The Pleasure of the Text* writes that neurosis is a last resort: neurosis keeps us not from 'health', but from the 'impossible'. Georges Bataille in his turn writes, 'neurosis is a timid clinging on to an impossible ground'. When I write I cling on to such impossibilities. Or perhaps the most important thing is the 'pleasure of the text'? For isn't writing a certain sort of 'intercourse with the text' (as Barthes asserts)?

Neurosis, madness, intuition, inspiration, etc., are words used in substitution for a single thing, which is indeed linked to desire/sexual pleasure, but rather as its reverse in that it is turned towards everyone, whereas sex is turned towards one or at the very most a few people. What they have in common is to make sense outside language or on the fringes of language, to make non-intelligible sense (or untranslatable, if you want to put it in terms of language). What is common to the two sides of the coin (sexual and artistic) is the 'outside', the act of going outside oneself — not of the little 'self' of the 'ego', but of the order of the in-itself-for-itself that is the order of finality, of a project, of action, of perception, of use, of the homogeneous as Bataille says. It is the relationship with an outside, an other, a stranger, but an absolute stranger with whom the relationship is infinite (and thus in a sense without relation, without common measure). Painting is to delve into colour in what it has that is indelibly alien to any practice of decoration, visualisation, differentiation, etc. It is not colour taken according to the spectrum, but colour (whether it be red, yellow, etc.) in its density, in its materiality — viscous, powdery, smooth or grainy, etc. — in its reflections, in its seeping out or its spurt, and also in the impossibility of stopping its interminable variations and tints. Writing is not first and foremost the sense of words, but their texture, their sound, their song, their echoes, their rhymes, etc.

In the same way that sex essentially is a movement outwards, it escapes, erupts or loses itself, so also does the aesthetic gesture go out into the sensual, in a region of the sensual that it isolates and that it works, cultivates, intensifies, presses and exploits without limits. But sex is without work — it loses itself in nothing, or in the loss of the other, or still again in another individual (the child) who in his or her turn will lose themselves — while the aesthetic gesture makes a work and this work turns it towards all the others, without limit, in a proposition of remaking, of recommencing...

The exhibition *Corpus* emerged as a result of the inspiration of your books about the body (*Corpus* published in Polish in 2002, and *Corpus II. Writings on Sexuality*, 2013). How did your discourse on the theme of the body begin?

The body became a theme for me starting from a request for a conference on the body in America, in about 1985 I think. Which indicates that the theme was in the process of appearing on the philosophical scene (in a more sustained way,



if I can put it like that, since it was already present in at least Nietzsche and Merleau-Ponty). At the same time, I already had a certain sensibility for the theme: it came, I think, from a feeling of the imperious necessity to think openly, directly, what 'body' can mean if you do not oppose it to 'soul'. The whole challenge is there: to not oppose, or better still, not to even 'weld' them together in some sort of 'psychosomatic' mode. Which is not to deny that there is a duality and an exteriority: **but to say that they are constitutive of our existential unity.** Each unity escapes from itself, it turns outwards, constitutively. The body is the outside of an 'inside' which is nowhere, which is only the turning-itself-outwards that we call the 'body'. All correspondences between the nervous system and states or acts of thought, emotion, or cognition are not 'correspondences', no more than they indicate a causality in one direction or another (the body or glands 'producing'; such and such operation, or vice-versa). There is no causality, there is a being-exposed, a being-with, necessarily with other beings (or entities, or existences) which are also bodies, animated or not.

In this sense, I could say that it is the work of thought that led me to the body: it is the force of the sensual and physical impressions from which thought is made. Take Kant: this is someone who exists in a quite particular tension, an anxiety in the face of a possible disorder of this world which at that time was losing the image of a world created according to the will of a wise Providence. That Kant was a great, exceptional thinker, is beyond doubt, but that cannot be disassociated with this anxiety, this obsession to render an order possible, to think a 'finality without end' since divine ends have been withdrawn. Each philosophy is a body, a temperament, a complexion as they used to say . . .

The Soul — you write about it so much, that it is material, because connected with the body, but also immaterial; it eludes us; it is ubiquitous, but imperceptible. I cannot detect it, I don't feel it. My body, I feel . . .

The soul is not 'in' the body, this is something that Descartes had already said. It is 'the form of the body' says Aristotle, and for Descartes it is a special, very subtle material dispersed evenly throughout all the parts of the body. Or to put it in more modern terms: the soul is the manner in which

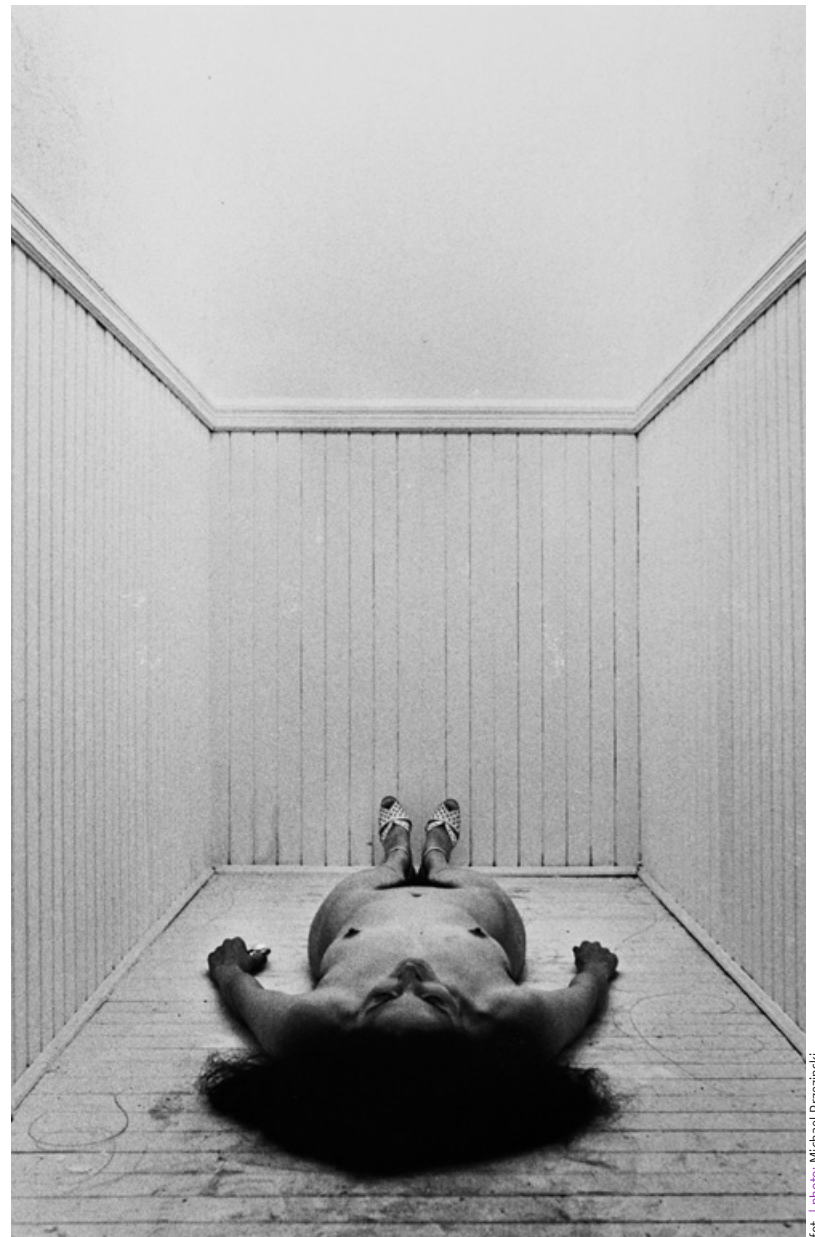


foto: | photo: Michael Brzezinski

an existence exists, through which he/she relates to the world, to themselves, to others, through which he/she experiences, understands, imagines, suffers, finds pleasure. The soul is not 'something', it is the name that is given to the fact that a body is alive (we can speak of a vegetable or an animal soul) and speaking/thinking. Clearly, we cannot feel the soul in the same way as we can feel a finger or a stomach — precisely because it is the soul that is the name for feeling: sensation, sentiment, intelligible sense.

To put it more clearly we should additionally distinguish the soul from the spirit. The 'spirit' is the name of 'self', the being-self considered strictly in its relationship with itself, and not in its relation with the world. The spirit is not sensual or sentient: it is the point — without dimensions, like any point — where the self relates to oneself and constitutes 'this person' or 'that person' (for example, Maria Brewińska). But this point, precisely because it is a point, is nowhere. It exists as the intersection of all the lines, curved and straight, from which is composed the always moving form of a body (and thus of a soul). It is a point of flight: the relationship with self always takes flight towards infinity. If I speak of 'the spirit of Pollock' or 'the spirit of Berio', it is clear that I am talking about an absolutely unique singularity, that we can try to frame, or characterise, but which will always elude us. It is 'Pollock' or 'Berio', it is a gesture, a climate, an intensity.

Death. Martin Heidegger in the book *Being and Time* (*Sein und Zeit*) makes me aware that life is 'being toward death'. This is the way things are, the truth of our bodies.

The only signification that we can give to death — outside that of religions (which themselves only propose fictions in essence destined to illustrate the same signification) — is the following: the sense of an existence is connected to its finitude. If an existence was without end, its sense would merge into this always recommenced perpetuity, and it would be a 'bad infinity', an impossibility to end and a sort of hell . . .

When an existence dies, in one stroke it attains the totality of its possibilities (whether it be in 10, 20 or 100 years). This totality of possibility is given as an impossible: because nothing more is possible for the dead person, his or her own possibility is suddenly there,





entire and infinite. This does not prevent fear: we do not desire (or rarely) to finish. We have infinity in us. But we cannot represent to ourselves the infinite sense of a finite life, because precisely this is the end of our possibility of representation.

I cannot say more about this here: it would be too long!

When we met in Strasbourg, you said that now you are interested in sex. Sex — that sounds very pleasurable. The pleasure stemming from sex. A stereotypical word, not as shameless now as it once was, but today empty, spoken without emotion, ad nauseam . . . So why sex?

‘Sex’ can seem today an ‘empty word’. This is what happens each time something new appears on the scene of consumption. But this does not stop this consumption from self-destructing, because the experience of sex remains a rare, delicate experience, a difficult one even and above all overloaded with representations, thoughts and affects, phantasms and interdictions. But why? Precisely because there is in sex an essential dimension of the relation to the outside, to the other. The experience of passing into the other and the other passes into me — the experience of being at the limit of ‘my-self’, and that in extremely diverse and complex ways for each of us.

The truth of sex begins in its indeterminability: there is in each of us a number of sexual possibilities — ‘masculine’, ‘feminine’, ‘trans-sexual’, each of these words is just

a very relative indication. The common horizon of all these virtual sexualities, is the mixture, the confusion of forms, the dislocation and disorganisation of the body in a moment when ‘I’ am no longer there but outside myself — in myself and outside myself . . .

Here too, so many developments would be needed!



Translated from French by Benjamin Cope

Jean-Luc Nancy — (born 1940 in Bordeaux), is a French philosopher and author of over 30 books and 300 articles. Nancy is Professor Emeritus at the Université Marc Bloch in Strasbourg. He studied biology and philosophy at the Sorbonne. He has also taught philosophy in Colmar, Berlin, Irvine, San Diego and Berkeley. In 1995, he was awarded a Chevalier Order in recognition of his services to French culture. Nancy makes frequent reference in his work to the philosophy of Jacques Derrida, with whom he was a co-creator of the deconstruction movement in philosophy. Derrida, in turn, wrote the book *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy (*On Touching* — Jean-Luc Nancy, 2005) about Nancy. Nancy is also the author of analytical works on such classics as Hegel. The books *Corpus* or *Corpus II* belong to a rather different category, as they have the character of poetic philosophical reflections in which Nancy focuses on human corporality and its sense.

Vanessa Beecroft, *VB55*, 2005, wideo © Vanessa Beecroft, dzięki uprzejmości artystki

na sąsiedniej stronie

z lewej: Zbigniew Libera, *Obrzędy intymne*, 1984, wideo, kol. Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki

Magdalena Moskwa, *Bez tytułu, nr 79*, 2014, relief © Magdalena Moskwa, dzięki uprzejmości artystki

z prawej: Hannah Wilke, *Tak mi dopomóż Hannah*, 1978, fotografia © Donald i Helen Goddard, dzięki uprzejmości Alison Jacques Gallery, Londyn, i Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles

Dominik Lejman, *Status (Godzina z timecodem)*, 2005, akryl, płótno, wideo, Kolekcja Łódzkiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Muzeum Sztuki w Łodzi, dzięki uprzejmości artysty

Vanessa Beecroft, *VB55*, 2005, wideo © Vanessa Beecroft, courtesy of the artist

opposite

left: Zbigniew Libera, *Intimate Rites*, 1984, wideo, coll. Zachęta — National Gallery of Art

Magdalena Moskwa, *Untitled, No. 79*, 2014, relief © Magdalena Moskwa, courtesy of the artist

right: Hannah Wilke, *So Help Me Hannah*, 1978, photograph © Donald and Helen Goddard, courtesy Alison Jacques Gallery, London, and Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles

Dominik Lejman, *Status (One hour with timecode)*, 2005, acrylic on canvas, wideo, Collection of the Łódź Association of Encouragement of Fine Arts, Muzeum Sztuki Łódź, courtesy of the artist