

KAMIL LIPIŃSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Kulturoznawstwa

Manifestacje Valie Export w perspektywie recepcji miejsc abiektu

W latach 60. XX wieku wraz z narodzinami minimalizmu jako praktyki zorientowanej na eksplorację „przestrzennych uwarunkowań percepcji” i „cielesnej podstawy” konceptualnej rozpoczyna się, według Hala Fostera, wejście w pole form przestrzennych¹. Rosalind Krauss opisuje wyłonienie się w latach 1968-1970 rzeźby opartej na problematyzacji opozycji i zrywającej z autonomią modernizmu² jako lokacją w prywatnej przestrzeni kosztem nowej rzeźby minimalistycznej Roberta Morrisa czy land artu Roberta Smithsona i Michaela Heizera w miejscu publicznym³. Wprowadzoną koncepcję przestrzeni jako rzeźby w „poszerzonym polu” Krauss definiuje za pomocą diagramu opozycji semicznej powstałej przez zestawienie lokacji rzeźby przestrzennej z odpowiednim usytuowaniem jej w krajobrazie. W tej perspektywie Laetitia Rataglia umiejscawia badania nad recepcją interwencji społecznej prowadzone przez Valie Export i Petera Weibela w przestrzeni „poszerzonego pola” Krauss jako form mapowania „naszej kultury fizycznych i mentalnych lokacji”⁴.

¹ H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 219.

² R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, „October” vol. 8, 1979, s. 38. Warto podkreślić zbieżność koncepcji „poszerzonego pola” z definicją pola Pierre’a Bourdieua jako „przestrzeni obiektywnych relacji pomiędzy pozycjami”. P. Bourdieu, *Raisons Pratiques*, Éditions du Seuil, Paryż 1968.

³ L. Rataglia, *Media Heterogeneity in Cultural Space. Valie Export’s Anagrammatic Sculpture*, w: S. Rollig (red.), Valie Export. *Time and Counter-Time*, Walter König, Wiedeń 2011, s. 232, cyt. za: R. E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge 1977, s. 270.

⁴ B. Sichel, *To us All. Valie Export’s Film and Video Works*, w: S. Rollig (red.), *Valie Export. Time...*, s. 214.

1. Konstruowanie miejsca

Punkt wyjścia w karierze Waltraud Höllinger (właściwe imię i nazwisko Valie Export) określa zerwanie przez nią z autonomią elitarnego modernizmu i separacją od kultury masowej wskutek przechwycenia najbardziej popularnej marki austriackich papierosów *Smart Export*. Wedle Yvonne Spielmann Valie Export szczegółowo opracowywała konflikt między własnym wizerunkiem a narzędziami i warunkami jej reprezentacji. Wyeksponowanie swego wizerunku w formie loga marki papierosów pisanego dużymi literami służyło rozpowszechnianiu produktu i multiplikowaniu własnej tożsamości poprzez przeniesienie i stawanie się „kimś innym”⁵. Yvonne Spielmann zauważyła, że Export osiągała ten efekt wskutek przyjęcia „estetyki cięcia” jako klucza interpretacyjnego dla przeobrażeń jej tożsamości⁶. Manifestacje Valie Export krystalizują się zatem zarówno w kontekście form ikonograficznych, jak i performatywnych, nastawionych na recepcję uwypuklonych w niej aspektów konstruowania tożsamości zaangażowanej. Opisane podejście rekapitułuje Hal Foster, argumentując za tym, iż „spojrzenie pod kątem performatywności pozwala dostrzec, że forma [...] ataków na sztukę zależała od typowych dla niej konwencji, instytucji i struktur semantycznych, oczekiwań odbiorców”⁷.

2. Recepcja abiektu jako narzędzie interpretacji

Opisując recepcję prac eksplorujących somatyczne doświadczenie, Julia Kristeva wprowadza „skrzynkę z narzędziami” w swojej teorii abiektu opartej na alternatywnym odrzuceniu czegoś jako abiektu⁸ albo na wcieleniu się weń. W tym świetle forma abiektu oznacza więc miejsce, w którym zasada się to, co „nieczyste”. Kristeva definiuje abiekt jako „tabu implikujące rozróżnienie na czyste/nieczyste”⁹. W wyniku zetknięcia się z abiektem podmiotowość widza „staje pod znakiem zapytania”¹⁰, co prowadzi do podważenia *status quo* podmiotu¹¹. Reakcją widza w zetknięciu z tym, co „nieczyste”¹², jest moment,

⁵ Y. Spielmann, *VALIE EXPORT: MEDIA ANAGRAMS*, „Leonardo Electronic Almanac” vol. 11, 7/2003.

⁶ Ibidem.

⁷ H. Foster, *Powrót Realnego...*, s. 42.

⁸ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Eidos, Kraków 2007, s. 97.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 183.

¹¹ Ibidem, s. 185.

¹² Ibidem, s. 15.

gdy „odwraca i przemieszcza” spojrzenie¹³. Kristeva przedstawia abiekt jako formę negacji i jej odmian odpowiednio w postaci „przekraczania, negowania i odrzucania”¹⁴. Za pomocą tych narzędzi ostateczny wynik osiągniętego zestawienia Winnfried Menninghaus podsumowuje w stwierdzenie, iż „przygotowane zmiksowanie wstrętu, realności i prawdy Kristeva określa frapującym neologizmem *le vrèel*”¹⁵. Ostatnie z wymienionych pojęć oznacza zaś sytuację dyskursywną nieodróżniania znaku od referencji, co prowadzi do zastąpienia tego, co prawdziwie rzeczywiste przez element znaczący, biorąc przy tym w nawias to, co znaczone.

Za znamiennej akcją Valie Export należy uznać performans *Tapp und Tastkino* (1968), powstały na podstawie inspiracji działaniami Akcjonistów Wiedeńskich i Vitto Acconciego. Opierał się on na interwencji w przestrzeń miejską na ulicach centralnego Wiednia z konstrukcją na klatce piersiowej przypominającą mały *movie theater*, z otworem na dłoń, po to, by nakłonić przechodniów do nawiązania nie tylko wzrokowego, lecz również haptycznego¹⁶ kontaktu z przechodniem w czasie nie dłuższym niż 12 sekund. W ten sposób Export zerwała miejscowo z autonomią własnego ciała poprzez kontakt z obcym, narzucając zarazem reżim dostępu doń wskutek nałożenia ograniczenia punktowego i czasowego.

Obok opisanego performansu na szczególną uwagę zasługuje manifestacja „wyzwolonej” tożsamości Export w performansie *Action Pants: Genital Panic* (1969), w ramach której Valie Export wkroczyła do kina erotycznego w Monachium wraz z karabinem maszynowym, eksponując swoje nagie ciało w spodniach „rozciętych” w miejscach intymnych. Abiektalną recepcję doświadczenia na widok miejsc intymnych, w odróżnieniu od przedstawienia na ekranie kinowym, Erkki Huhtamo opisuje jako sytuację, w której: „anoni-mowa kolektywna konsumpcja widowni kina została zastąpiona przez spersonalizowane i proksemiczne doświadczenie angażujące nie reprezentację, ale »realną rzecz«”¹⁷.

¹³ Ibidem, s. 42.

¹⁴ W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, tłum. G. Sowiński, Universitas, Kraków 2009, s. 466.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Pojęcie tego, co haptyczne, zapożyczam od Gilles’a Deleuze’a w odniesieniu do konceptualizacji egipskiej płaskorzeźby określonej przez Alois’a Riegla nie tyle jako funkcję dotykową, ile „haptyczną” rozumianą jako „ściste połączenie dwóch zmysłów, dotyku i zmysłu, niczym ziemi i horyzontu”. G. Deleuze, *Każdy malarz streszcza na swój sposób całą historię malarstwa*, „Konteksty” 3-4/1997, s. 39.

¹⁷ E. Huhtamo, *Twin-Touch-Test-Redux: Media Archeological Approach to Art, Interactivity, and Tactility*, w: O. Grau (red.), *Media Art Histories*, MIT Press, Cambridge – Londyn 2007, s. 42.

3. Nowy związek form artykulacji

Wyznaczając wartość „nowego związku”, jaki powstaje w wideoinstalacjach, „gdzie należy określić relację »między ciałem i obrazem«, który ponownie angażuje ciało”¹⁸, Hans Belting zwracał uwagę na integrację form performatywnych z reprodukcją w sztukach plastycznych we wczesnych pracach z drugiej połowy lat 60. i początku lat 70. W odpowiedzi na formy dokumentacyjne Wiedeńskich Akcjonistów Otto Mühla i Güntera Brusa Valie Export wzbogacała formy ekspozycji o językowy suplement w postaci konceptualnego fotokolażu, gdzie jako przedmiot szczególnej uwagi wybrano analizę wizualnej strony pisma artykułowana gęstem rąk układających w formie liter Heideggerowską formułę „Ich sage die Ziege mit den Zeichen der Sage” w pracy *Sehtext. Fingergedicht* (1968). Opisowi temu odpowiadają akcje podejmowane również przez Valie Export, oparte na wykorzystaniu jednokanałowej instalacji, pośród których należy wyróżnić 1,5-minutową wideoinstalację *Splitscreen – Solipsismus* z 1968 r., ukazującą proces przecinania własnego ciała jako formy wywoływania napięcia u widza poprzez wyeksponowanie abiektałnego miejsca.

Odmienne konfigurację miejsca pisma reprezentuje film *Body Sign Action* (1970) – jako punktu, w którym akcent przechodzi na imitację tatuażu w powiększonym ujęciu, gdzie – jak interpretuje Brigitte Reutner – „skóra ludzka staje się powierzchnią pisarza”¹⁹. Związek między jednostką a formą uzyskuje swoją wartościową artykulację przy podziale projekcji na dwie płaszczyzny w wideoinstalacji *Split Reality* (1970), na przykładzie której można zaobserwować wyświetlanie tej samej figury poruszającego się boksera wpisanej w narracyjną pętlę przylegających do siebie ekranów. Koncepcję podziału obrazu na dwa stykające się elementy Pascal Bonitzer określa mianem „dekadrowania”, które „stawia w ironicznym świetle funkcję kina, malarstwa, a nawet fotografii, jako form obowiązywania prawa spojrzenia”²⁰. Perspektywę Bonitzera Jacques Aumont uszczegóławia jako formę decentracji percepcji. Wprowadza ją w nawiązaniu do trzech następujących strategii formalnych: wywołania pustki w centrum obrazu, zaznaczenia kadru jako krawędzi obrazu oraz sekwencjalności²¹. Cecha sekwencjalności pojawia się także w filmie *...Remote...Remote...* (1973), w którym Export artykułuje abiekt jako figurę *à rebours* w obrzędzie przejścia

¹⁸ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 51.

¹⁹ B. Reutner, *Valie Export – Drawings*, w: S. Rollig (red.), *Valie Export. Time...*, s. 222.

²⁰ P. Bonitzer, *Décadrages*, „Cahiers du Cinéma” 284/1978, s. 12.

²¹ J. Aumont, *L'oeil interminable. Cinéma et Peinture*, Nouvelles Éditions Séguier, Paryż 1995, s. 126.

od miejscowego samoookaleczania swoich rąk po rytualne umycie ich w mleku pod postacią liminalnego oczyszczenia tego, co odrzucające. Jak przekonuje Victor Turner: „Liminalność bywa często przyrównywana do śmierci”²², co znajduje uzasadnienie w postaci abiektu podejmowanego przez Export w pracy fotograficznej *Identitätstransfer B* (1975) ukazującej jej osobę stylizowaną na przedstawienie martwego ciała. Ten rodzaj wrażenia Georges Didi-Hüberman określa mianem „foto-szoku” w nawiązaniu do określenia Rolanda Barthes’a z początku lat 50.²³

4. Przemieszczenia w czasie i przestrzeni

Spojrzenie na ulice miejskie staje się głównym elementem zestawu fotografii ułożonych chronologicznie pt. *Zeitgedicht/24 Stunden* (1970-1979), w których są zarysowane formy narracji złożonej z 24 czarnobiałych fotografii wykonywanych w ciągu jednej doby ujmujących krajobraz wielkomiejski z tego samego punktu widzenia ponad dachami budynków. Za reprezentatywną formę recepcji miejsca w twórczości Valie Export można uznać pracę *Adjungierte Dislokationen* (1973), w przypadku której prezentuje własne ciało w miejscach publicznych poprzez jednoczesną rejestrację z dwóch 8-milimetrowych kamer przyczepionych po obu stronach jej ciała, podczas gdy z trzeciej – pełen widok akcji jako dopełnienia autoprezentacji. W rezultacie integracji trzech jednakowych projekcji wyświetlanych na jednej ze ścian przedstawiła wieloperspektywną recepcję przestrzeni na przedmieściach miast. Posłużenie się własnym ciałem jako elementem krajobrazu, towarzyszące formalnej złożoności prac Export zbliża się do koncepcji somaestetyki Richarda Shustermana, gdzie „zainteresowanie ciałem nie powinno być wyłącznie teoretyczne; powinno dążyć do ulepszenia funkcjonowania naszych ciał”²⁴. Schusterman jednocześnie zauważał, że „większość praktyk somatycznych cechują zarówno przedstawieniowe, jak i doświadczeniowe wymiary (korzyści), co wynika z podstawowej komplementarności przedstawienia i doświadczenia, wnętrza i zewnątrz”²⁵. Horyzontalną charakterystykę prac Export paralelnie wyznacza specyfika narracji fotograficznych *Körperconfigurationen* (1972-1982) przedstawianych pod postacią „projektu zawłaszczenia/inskrpcji w przestrzeni”²⁶. Przy definiowaniu owej specyfiki rozwiązań

²² V. Turner, *Proces rytualny*, tłum. E. Dzurak, PIW, Warszawa 2010, s. 116.

²³ G. Didi-Hüberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 89.

²⁴ R. Shusterman, *Somaestetyka i Druga Płeć. Pragmatystyczne odczytanie arcydzieła feminizmu*, tłum. W. Małecki, „Teksty Drugie” 1-2/2008, s. 177.

²⁵ Ibidem, s. 183.

²⁶ M. Lübbke-Tidow, *Systematically undisciplined. VALIE EXPORT's Conceptual photograph's*, w: S. Rollig (red.), *Valie Export. Time...*, s. 242.

formalnych Hal Foster zauważa, iż „horyzontalna metoda pracy domaga się od artystów i krytyków na tyle dobrej znajomości danej kultury, by dało się ją mapować”²⁷. Horyzontalizm jako narracja interpretacyjna znajduje swoje odzwierciedlenie również w serii fotografii *Aufprägung* (1972), *Einkreisung* (1976), *Einfügung* (1976), *Zupassung* (1976), *Anfügung* (1976), *Zuwendung* (1976), *Aufbeugung* (1976). Punkt ciężkości przesuwają się w ich przypadku na szeroki zakres form adaptacji ciała do przestrzeni miejskiej. Owo mapowanie przestrzenne podjęte przez Valie Export oznacza także sposób, w jaki nie tylko zarysowuje ona „określoną lokalizację, lecz także opracowuje typowe tematy i ramy”²⁸. W tej narracji fotograficznej Export przedstawia jednostkę w postaci mimikry, określenia definiowanego przez Hala Fostera jako „umiejętność dostosowania się do kolorów otoczenia niektórych owadów”²⁹. Foster przeszczepił tę koncepcję od Rogera Caillois, w którego ujęciu oznaczała ona „depersonalizację zasymilowaną do przestrzeni”³⁰. Ponadto Caillois w późniejszych swoich pismach doprecyzował tę definicję przy założeniu, że krystalizuje się ona w trojakiem formie: „przebrania, kamuflażu i zastraszenia”³¹. Opisując *Körperconfigurationen*, Marren Lübcke-Tidow zauważyła, iż „fotografie pokazują mikrostruktury miasta, takie jak chodniki, klatki schodowe, narożniki ulic, które Valie Export zdaje się śledzić swoim własnym ciałem”³². W rezultacie nanoszenia w niektórych formach czerwonej linii wokół elementów rzeźby miejskiej Export podwajała oś rozłożonego ciała przez oznakowanie miejsca jako ciała w przestrzeni. W ten sposób tekstualne i topograficzne zawieranie się ciała w tej narracji fotograficznej bazowało na asymilacji w formie mimikry do miejskiej rzeźby Rupertinum w Salzburgu³³. Tym samym inskrypcja sylwetki zakamuflowanej w tle przestrzeni fotograficznej pozwoliła na przywrócenie „do życia nowych modeli, otwierając nowe przestrzenie pracy”³⁴. Uwydatnienie architektonicznych i pejzażowych aspektów modelu powstało poprzez wykorzystanie narzędzi minimalizmu wyrosłych z predylekcji do eksponowania koloru i podwojenia rzeźby miejskiej.

²⁷ H. Foster, *Powrót Realnego...*, s. 231.

²⁸ Ibidem.

²⁹ H. Foster, *Powrót Realnego...*, s. 193. Por. R. Caillois, *Mimicry and Legendary Psychastenia*, „October” 31/1984.

³⁰ R. Caillois, *Mimicry and Legendary...*, s. 30.

³¹ H. Loreck, *I am where I stage disappearance*, w: S. Rollig (red.), *Valie Export. Time...*, s. 261. Por. R. Caillois, *The Mask of Medusa*, Clarkson N. Potter, Nowy Jork 1964.

³² M. Lübcke-Tidow, *Systematically undisciplined...*

³³ M. Hallensleben, *Importing Valie Export: Corporeal Topographies in Contemporary Austrian Body Art*, „Modern Austrian Literature” vol. 42, 3/2009, s. 30.

³⁴ H. Foster, *Powrót Realnego...*, s. 231.

5. Integracja miejsc w horyzoncie piktoralnym

Opierając się na wcieleniu jednej formy w drugą przez zawieranie kadru w kadrze (*mise en abyme*) Valie Export wykonała kolaż *Body Superimpositions with Historical Reproductions* (1974) jako przykład wprowadzenia superpozycji własnej postaci na tle przechwyconej wyjściowej ikonografii fresku Maryi z Kaplicy Sykstyńskiej. W tej prezentacji ukazują się przedstawienia jednostki ikonicznie wpisane w formę kadrowanej przestrzeni (*abymées*). Do zaakcentowania konceptualnej formy ikonograficznej posłużył jej recykling dokumentacji uprzednich prac fotograficznych i malarskich w zestawieniu z przykładami należącymi do tradycji piktoralnej. Wraz z zerwaniem z autonomią modernizmu niejednokrotnie Export korzystała również z tradycji kultury popularnej, jak w przypadku przeszczepienia fragmentów gatunkowego horroru amerykańskiego *Inwazja porywaczy ciał* (1956) w filmie jej autorstwa *Invisible Adversaries* (1977). Przechwycenie to powstawało wskutek nałożenia sjużetu z pierwszego filmu poprzez odpowiednie elementy dyslokacji, szybkich cięć, form reprezentacji. W filmie *Syntagma* (1983) Export zintegrowała interteksty nieruchomej fotografii w formie autocyfatu, wideo, jak również 16-milimetrowego filmu rzutowanego na ścianie w zamkniętej przestrzeni. Przedstawienie miejsc liter bądź sylab przez powtórne wykorzystanie elementów materiału wyjściowego Export uczyniła hermeneutycznym punktem wyjścia w przypadku wielu swych prac w formie figury stylistycznej anagramu. Stąd też wybór strategii piktoralnych ułożonych w odwróconym porządku przez zastosowanie formy anagramatycznej w pracy *Der Riss im Wort* (1994)³⁵ wynikał z inspiracji pracą *Ich Weiss nicht, wie die Liebe Macht* (1959) autorstwa Unica Zürm, protoplasty techniki formalnej anagramu w sztukach plastycznych z lat 50.

Ważną pracą podejmującą dorobek Export stanowi aranżacja akcji *Action Pants: Genital Panic* wykonana przez Marinę Abramović w Muzeum Peggy Guggenheim w Nowym Yorku jako formę zbliżoną do rzeźby w „poszerzonym polu” Krauss poprzez lokację jej w nowym kontekście przestrzennym. W tej pracy poprzez ustawienie jej na wzniesieniu w formie „ucieleśnionego cytatu” przed zwiedzającymi w czarnym kostiumie wraz z manifestacyjnym „rozcięciem” w spodniach Abramović ukazała własne miejsca intymne przy jednoczesnym wyekspozowaniu karabinu w rękę. Dzięki posłużeniu się narzędziami abiektu, jak uczyniła to cztery dekady wcześniej Export, Abramović nie tyle zmieniła miejsce performansu z kina na muzeum w stosunku do

³⁵ J. Schwanberg, *Against the Division of Language and Image. The Relationship between Title and Work in the Oeuvre of Valie Export*, w: S. Rollig (red.), *Valie Export. Time...*, s. 247.

pierworzoru z lat 60., ile przeistoczyła ją z dynamicznej akcji partyzanckiej w poddany inwersji – jak określiliby rzecz Jacques Rancière – statyczny patos modernistycznej rzeźby.

6. Cyfrowe odczytanie miejsc abiektu

Według Melissy Grondlung w jednej z dziesięciu prac cyfrowych cyklu *Synthetic Performances* (2010) zrealizowanych przez Eve i Franco Mattes mamy do czynienia z kampową rekonstrukcją performansu Valie Export *Tapp und Tastkino* w przestrzeni Second Life³⁶. Ponieważ – jak stwierdza Susan Sontag – „Kamp jest [...] często sztuką dekoracyjną, w której faktura, zmysłowa powierzchnia i styl grają główną rolę kosztem treści”³⁷, postawili oni punkt ciężkości na aspekty jej popularyzacji, pomijając nie mniej istotny wymiar jej interwencji społecznej. Dlatego ważny element tej pracy stanowi jej lokacja w przestrzeni cyfrowej Second Life, która wiąże się z tym – jak przekonuje Bruno Latour – że „nadejście nawigacji cyfrowej pozwala wprowadzić całkowicie odmienną interpretację procesu mapowania, która pozwala retrospektywnie rozróżnić mimetyczne posługiwanie się mapami od nawigacji”³⁸. Stąd też istotnym czynnikiem w przestrzeniach cyfrowych, jak wspomina Latour, nie tyle staje się „poszerzenie doświadczenia”, ile przede wszystkim przekształcenie „doświadczenia odwzorowywania w coś innego”, co nazywa „platformą nawigacyjną”³⁹ – terminem, jakim można by określić rzeczywistość Second Life. Poruszanie się w tym systemie z perspektywy Latoura oznacza, iż „nawigowanie [...] wcale nie jest tym samym, co wyobrażanie sobie, że rezydujemy w przestrzeni”, ponieważ reprezentuje ono „jedynie wszelakie techniki odwzorowywania, które najpierw zinterpretowano mimetycznie”⁴⁰. W opartym na awataryzacji *Synthetic Performances* kampowym odczytaniu akcji publicznej z lat 60. odchodzimy, z punktu widzenia Latoura, od nawigowania w obrębie geografii fizycznej i kierujemy się w stronę *mapping impulse* abiektałnych miejsc w obszarze „geografii humanistycznej”⁴¹.

To schematyczne modelowanie grafiki przestrzennej w formie mapowania w rekonstrukcjach Eve i Franco Mattes odznacza kampowa sztuczność, pozwalająca wyłączyć na powierzchniowy związek z oryginałem⁴². Tym samym,

³⁶ Ibidem.

³⁷ S. Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 9/1979, s. 309.

³⁸ V. November, E. Camacho-Hübner, B. Latour, *Wkraczając na terytorium ryzyka. Przestrzeń w erze nawigacji cyfrowej*, „Kultura Popularna” 3-4/2010, s. 104.

³⁹ Ibidem, s. 105.

⁴⁰ Ibidem, s. 115.

⁴¹ Ibidem, s. 120.

⁴² S. Sontag, *Notatki o kampie*, s. 311.

usytuowanie abiektu w obszarze Latourowskiej „geografii humanistycznej” Second Life pomija krytyczne aspekty pierwowzoru – zaangażowania w akcję społeczną opartą na autentycznym kontakcie haptycznym, dzięki czemu manifestacja zyskuje status bezpośredni i emancypacyjny, niezależny wobec zapośredniczenia określonego przez *illutio* współczesnych form recepcji.

Summary

Manifestations of Valie Export in the perspective of reception of abjective places

The manifestations of Valie Export are analyzed in the light of abject theory of Julia Kristeva as the form to break with the autonomy of modernism through its contextualization in the “expanded field” of public space and widespread conceptual forms proposed by Rosalind Krauss. The works of Valie Export present the social engagement in recycling the clichés of picture tradition and in breaking the tension caused by interpersonal contact with the viewer and participant of her performances. The author discusses the reception of Valie Export’s actions both performed by Marina Abramović in the work taking place in the new spatial context of museum in the static position, and “camped” version of *Tapp und Tastkino* prepared by Franco and Eve Mattes as a navigation platform in the system Second Life involving her avatar.

Słowa kluczowe: recepcja, miejsce, abiekt, społeczne zaangażowanie, mimikra, mapowanie przestrzenne

Keywords: reception, place, abject, social engagement, mimicry, space mapping

