Czarna tęcza.
Krytyka performatywna

Piotr Dobrowolski

źródło fot.: http://culture.pl/pl/artykul/oswiadczenie-w-sprawie-spalenia-teczy

Spalenie instalacji Julity Wójcik to łamiąca reguły dialogu manifestacja światopoglądowa. Czarną Tęczę, efekt tego performansu, uznać można za przykład sztuki krytycznej.

Tęcza Julity Wójcik to miły dla oka, barwny obiekt w przestrzeni stolicy, którego... w zasadzie nie ma, a jedynie raz po raz wyłania się z zaświatów nieistnienia. W pierwszych dniach mrocznej jesieni 2013 roku pojawił się na trzy dni, po których pozostało tylko wspomnienie, trochę zdjęć i filmy, dzięki którym setki tysięcy ludzi mogły zobaczyć, jak zajmuje się ogniem. Część z nich słyszała w tym czasie głos spikera TV Trwam: „Płonąca tęcza. Symbol różnego rodzaju związków, które wędrują także ulicami Warszawy pod znakiem tęczy. To także [...] dowód na to, że ci ludzie nie godzą się na zachwianie fundamentów polskiej rodziny. [...] Występują w obronie normalności”[1]. Niezależnie od kanału, na którym widzowie śledzili relację z tego wydarzenia, na wielu z nich robiła wrażenie jego oprawa techniczna, liczba statystów w szalikach i kominiarkach (wielu gotowych w każdej chwili zagrać główne role) i zaangażowanie narratorów. W tle słychać było wystrzały, efekty pirotechniczne przeplatały się ze świetlnymi, powiewały chorągwie, tłum skandował, nad miastem snuł się dym. Patrioci, kibice, dyskryminowani katolicy – po prostu Polacy – upomnieli się o przestrzeń publiczną i o swój udział w historii sztuki. Po raz kolejny aktywnie potwierdzili swoje stanowisko w sprawie wszystkich kolorów *Tęczy*, w ich miejscu pozostawiając jedynie okopcony, metalowy szkielet. W efekcie – z kolorowej zabawki, rekwizytu, dodatku na miarę pasiastej muszki do szarogranitowego garnituru – stworzyli obiekt artystyczny, przedmiot, którego znaczenie dorównało najważniejszym działaniom w historii polskiej sztuki krytycznej. Czarna konstrukcja, silnie oddziałująca na wrażliwość przechodzących i przejeżdżających obok niej ludzi (wrażenie to tylko umacniają kwiaty, wplatane dzisiaj w nagie rusztowanie), stała się bezpośrednim

[1] **Marsz Niepodległości 2013 - Płonąca Tęcza 3/3 (11.11.2013)**, YouTube, http://www.youtube.com/watch?v=bUuwgYuTLMI (1.12.2013).

odbiciem obrazu świadomości społecznej, a przynajmniej grupy zjednoczonej hasłami sprzeciwu wobec kolorowej i beztroskiej różnorodności.

Kilkakrotnie rekonstruowana i niszczona *Tęcza* pojawiła się na placu Zbawiciela 8 listopada dzięki kolektywnemu wysiłkowi setek ludzi, pracujących w ramach warsztatów Spółdzielni Rękodzieła Artystycznego Tęcza. Największy rozgłos zyskała jednak wtedy, kiedy rytualnie spłonęła w czasie wielkiego narodowego święta, unicestwiona rękami kilku osób, popieranych przez tysiące. Performatywny akt destrukcji transmitowały na żywo wszystkie kanały informacyjne. Twarze i nazwiska „artystów" pozostały nieznane, a jednak działanie artystyczne i wzbogacające je działanie destrukcyjne dopełniły się nawzajem. Dopiero w parze zyskały moc symbolicznej manifestacji ikonoklastycznej, która na wstępie oferowała wieloznaczność barw, wkrótce widowiskowo utraconych w płomieniach i – w kolejnej, spektakularnej odsłonie – zastąpionych jednolitą, mocniejszą i nacechowaną politycznie, czernią.

Performatywna aktywność demonstrantów połączyła akcję i reakcję, sprawiając, że wrażenie, wcześniej deklarowane jedynie w wypowiedziach krytycznych, zaowocowało działaniem. Zaangażowanie odbiorców zamieniło ich we współautorów, innowatorów, odkrywców nowej formy artystycznej. Uzyskany efekt jest dzisiaj czymś więcej niż samym świadectwem destrukcji, dowodem głupoty czy przestrogą przed radykałami. To manifestacja, która – łącząc sztukę i życie – dosłownie realizuje powinność artystów, aby „ukazywać cnocie jej oblicze, nikczemności jej wizerunek, a chwili obecnej i duchowi czasu ich kształt i piętno"[2].

[2] W. Szekspir, **Hamlet**, akt III, scena II, przekł. M. Słomczyński.

Strategie prowokacji

Zadanie, jakie stawiane jest dzisiaj przed odbiorcą różnych form twórczości artystycznej, znacznie się różni od utrwalonej w tradycji biernej kontemplacji. Dzisiejszy konsument kultury, widz czy słuchacz, nie może pozostawać biernym. Sami artyści dążą do aktywizacji adresatów swoich działań, poszukując nowych sposobów bezpośredniego na nich oddziaływania. Współkształtowanie przekazu, podobnie jak aktywne uczestnictwo w dyskursie na jego temat, nadaje mu określoną rangę i zmienia relację nadawczo-odbiorczą w relację aktywnych podmiotów. Estetyczny impuls prowokuje do współdziałania, wskazując na znaczenie praktyki performatywnej dla całej kultury współczesnej. Erika Fischer-Lichte opisuje ją jako „fizjologiczne, afektywne, wolicjonalne energetyczne i motoryczne reakcje, zmuszające do kolejnych działań. W efekcie tego procesu dychotomiczna relacja podmiot/przedmiot zmieniła się w dynamiczną współzależność, w której prawie nie sposób [...] wyraźnie oznaczyć pozycji podmiotu i przedmiotu, ani ich od siebie jednoznacznie odróżnić"[3].

Praktyka taka manifestowana była już w pierwszych, symptomatycznych przejawach nowej dziedziny twórczości artystycznej, która po latach wyewoluowała do performance artu. Autorka najpopularniejszej w świecie monografii tej twórczości, RoseLee Goldberg[4], utrzymuje, że pierwszym sygnałem jej narodzin był futurystyczny Teatro di Varietà. W ósmym punkcie *Teatru Rozmaitości. Manifestu futurystycznego* z roku 1913 Filippo Tommaso Marinetti podkreślał rolę widza w tworzeniu widowiska: „Teatr futurystyczny to jedyny teatr, który korzysta ze współ-

[3] E. Fischer-Lichte, **Estetyka performatywności**, przekł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 21.

[4] R. Goldberg, **Performance Art. From Futurism to the Present**, London 2001.

udziału publiczności. I nie chodzi wyłącznie o to, aby widz pozostał głupim, biernym *voyeurem*, lecz aby brał hałaśliwy udział w akcji: śpiewając, akompaniując orkiestrze, komunikując się z aktorami przy użyciu nieprzewidywalnych odpowiedzi i dziwnych dialogów, z którymi błazeńsko muszą polemizować zarówno aktorzy, jak i muzycy"[5]. Deklarując, że „futuryzm chce przekształcić Teatr Rozmaitości w teatr zdziwienia, rekordu i cielesnoobłędu"[6], Marinetti wyliczał pomysły, jak można realizować te cele, każdy z nich opierając na szczególnym rodzaju bezpośredniej prowokacji (m.in. rozsypanie proszku powodującego kichanie, posmarowanie krzeseł klejem, zapraszanie osób, którym zdarzają się napady szaleństwa, czy sprzedawanie dziesięciu biletów na to samo miejsce na widowni).

Wszystkie propozycje futurystów mieściły się w granicach błazenady, która – choć nie zawsze miła dla doświadczających jej osób – z założenia jest lekką i zabawną formą prowokacji. Ich celem nie było tworzenie sztuki, która przełamuje nałożone na nią ramy, lecz wciągnięcie „postaci rzeczywistych" do wnętrza tych istniejących. Udział „performerów doskonałych"[7] w akcie twórczego niszczenia *Tęczy* przerósł każde z założeń futurystów. Nieodwracalność wykonanego działania łączy je z ideą okrucieństwa sformułowaną przez Antonina Artauda i sprawia, że przestało ono funkcjonować jako zabawa. Dodatkowych znaczeń przydał mu kontekst polskiej sztuki krytycznej. Potrzebę silnych wrażeń, które wywołają wewnętrzne poruszenie widzów, Artaud postulował w tekście *Teatr okrucieństwa (Pierwszy manifest)* (1932). Okrucieństwo było dla niego synonimem prowokowania teatralnej publiczności, poddawanej wpływom scenicznych impulsów, rodzajem gwałtownej prowokacji zmysłów, odczuć i reakcji fizycznych. Nie skupiał się przy tym jedynie na intelektualnym odbiorze wrażeń, sugerując, że afektywność fizyczna może mieć większą siłę oddziaływania. Z powagą podążając szlakiem sugerowanym przez Marinettiego w wersji *buffo*, przyczynił się do wzrostu rangi i znaczenia performatywności. Domagał się silnych, organicznych impulsów, twierdząc, że „teatr nie jest możliwy bez elementu okrucieństwa u podstawy. W stanie powszechnego skarlenia, w jakim jesteśmy, metafizyka wejdzie w umysły tylko przez skórę"[8]. Spalenie *Tęczy* doskonale spełniło jego postulaty.

Zadaniem krytyki, jak twierdził Michel Foucault, jest uczynienie prostych rzeczy trudnymi. Działania z 11 listopada na placu Zbawiciela stały się aktem publicznej manifestacji krytycznej. Symbol marzeń o tolerancji, miłości i pokoju pomiędzy Polakami wymagał korekty. Dokonała się ona w performatywnym akcie zbiorowego szaleństwa kibiców i patriotów z zapałkami. Skoro artyści już od dawna niwelują linie demarkacyjne między sztuką a życiem, nie należy ich ponownie wyznaczać. Wychodząc w przestrzeń publiczną (Cezary Bodzianowski), filmując nas ukrytą kamerą (Katarzyna Kozyra), atakując wyzwiskami (Peter Handke, *Publiczność zuwyślana*) albo zachęcając do agresji przeciwko samym sobie (Kira O'Reilly), artyści prowokują do dyskusji i sporu. Otwierają przestrzeń dla polemik, zapraszają publiczność do współkształtowania form i włączania w nie dowolnych treści.

[5] F.T. Marinetti, **Teatr Rozmaitości. Manifest futurystyczny**, [w:] T. Kireńczuk, **Od sztuki w działaniu do działania w sztuce. Filippo Tommaso Marinetti i teatr włoskich futurystów**, Kraków 2008, s. 285.

[6] Ibidem, s. 288.

[7] Określenie takie stosował też Romeo Castellucci w odniesieniu do psa, który w jego spektaklu **Four Seasons Restaurant** wbiega na scenę, aby zjeść kawałki surowego mięsa.

[8] A. Artaud, **Teatr okrucieństwa (Pierwszy manifest)**, [w:] idem, **Teatr i jego sobowtór**, przekł. J. Błoński, Warszawa 1978, s. 115.

Sztuka otwiera przed każdym możliwość jej współtworzenia, zakładając nieustający ruch, współudział, akcję i reakcję. Spalenie *Tęczy* Julity Wójcik przyjmuję z żalem, bo doprowadziło ono do bezpowrotnej utraty istotnych wartości. Akt ten mówi jednak więcej na temat naszego świata i nas samych niż kolorowe kwiaty, rozpięte na stalowym łuku. Aktywny sprzeciw części odbiorców sztuki i inicjowany przez nich dyskurs pozwala na ukazanie symbolicznego znaczenia najprostszych nawet znaków i obrazów, ujawniając ich polityczne uwikłania, które mogą kształtować zbiorową wyobraźnię.

Wszystko jest sztuką, każdy jest artystą

Prowokacja jest dzisiaj jednym z narzędzi sztuki. Julita Wójcik, która już przed kilkunastu laty wzbudziła niemałe zainteresowanie i kontrowersje, obierając ziemniaki w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki (2001), z pewnością o tym pamięta. Jej ówczesny performans zyskał dodatkowe znaczenia dzięki głosom oburzonych, którzy twierdzili, że miejsce na tego typu codzienne czynności jest w kuchni. Nie odrobiwszy lekcji Marcela Duchampa, nie mogli wiedzieć, że właśnie okoliczności prezentacji najzwyklejszych nawet przedmiotów i czynności mogą sprawić, iż nabierają one dodatkowych sensów i walorów estetycznych. Dyskurs, który tworzą wypowiedzi zwolenników i krytyków sztuki współczesnej, dopełnia jej kontekst, często otwierając przestrzeń politycznych interpretacji. Bez polemik dotyczących działań artystycznych wiele ich potencjalnych znaczeń pozostałoby w fazie uśpienia.

Prowokacja wymaga czasem podjęcia aktywnych form refleksji na temat sposobu symbolicznego kształtowania zbiorowej wyobraźni. To przypadek krytyki instalacji *Naziści* Piotra Uklańskiego (Zachęta, 2000), ukazującej 165 fotosów filmowych przedstawiających aktorów w rolach faszystowskich żołnierzy. Na jednym z nich znajdował się kadr w filmu *Jedni i drudzy* Claude'a Leloucha (1981) z Danielem Olbrychskim. 17 listopada 2000 roku sportretowany na nim aktor wyraził swoje niezadowolenie, uderzając ten i kilka innych obrazów przyniesioną specjalnie w tym celu do Zachęty szablą – rekwizytem z *Potopu* Andrzeja Hoffmana (1974), gdzie zagrał Kmicica. W ten sposób dyskusja na temat znaczenia symbolicznej reprezentacji została dopowiedziana symbolicznym aktem performatywnym. Po raz kolejny życie i sztuka zmieszały się, a wspomniany epilog dowiódł, że aktor, urażony nieuznawaną przez siebie interpretacją jednej z jego historycznych ról, gotów jest ponownie wcielić się w inną, aby w świecie realnym bronić swojej czci.

Najgłośniejszą dotychczas próbą ratowania włączonego w dzieło sztuki wizerunku konkretnej osoby i równocześnie jednym z najbardziej znanych w Polsce przykładów aktywnej krytyki wypowiedzi artystycznej była ingerencja posła Witolda Tomczaka i posłanki Haliny Nowiny-Konopki w pracę Maurizio Cattelana *La nona ora* w Zachęcie (2000). Użycie emblematów religijnych w warunkach współistnienia sztuki i życia często wywołuje spore kontrowersje. Może dzieje się tak, dlatego że otwarcie interpretacyjne zagraża ustalonemu znaczeniu symboli. Niebezpieczeństwo takie prowokować mogło pozew sądowy przeciwko Dorocie Nieznalskiej i jej *Pasji* (2001), a także protesty i aktywny udział grup modlitewnych w wystawie *British British Polish Polish. Sztuka krańców Europy w latach 90. i dziś* w listopadzie 2013 roku w CSW, gdzie prezentowany był film Jacka Markiewicza *Adoracja* (1993).

Interakcje publiczności stają się czasem najbardziej znaczącym elementem artystycznej prowokacji. Widzieć tak można przypadek niezrealizowanego projektu artystycznego Joanny

Rajkowskiej *Minaret* (2009–2011), zaplanowanego w przestrzeni miejskiej Poznania[9]. Zakładał on upodobnienie nieużywanego przemysłowego komina, znajdującego się w centrum miasta, do tytułowej wieży, charakterystycznej dla architektury muzułmańskiej świątyni. Artystka o swoich planach mówiła: „*Minaret* pyta [...] gdzie my – Polacy – jesteśmy w procesie otwierania się na obcych, innych i nietutejszych"[10]. Choć projekt nie został zrealizowany, dyskusja, która przetoczyła dzięki niemu przez lokalne media, stanowiła wyczerpującą odpowiedź na postawione pytania[11].

Artyści powinni docenić rolę aktywnej reakcji krytycznych odbiorców swojej sztuki, zwłaszcza jeśli stosują symbole o żywych znaczeniach i dążą do uruchomienia potencjału, który się z nimi wiąże, bo pozbawione mocy oddziaływania, niewywołujące wrażenia znaki stają się pustym echem przeszłości. Sprawdzianem aktualności sensów wnoszonych przez emblematy religijne była reakcja francuskich katolików na spektakl *O twarzy. Wizerunek Syna Boga* Romea Castellucciego (listopad 2011). Najważniejszy element jego scenografii to powiększony na tylnej ścianie sceny obraz *Salvator Mundi* Antonella da Messiny (1465), ikoniczne wyobrażenie twarzy Chrystusa. Castellucci zestawił go z codziennymi czynnościami higienicznymi i pielęgnacją człowieka niepanującego nad własną fizjologią. W kolejnych scenach uświęcony przez tradycję obraz atakowany był przez grupę dzieci rzucających w niego przedmiotami przypominającymi ręczne granaty, falował, był rozdzierany i oblewany substancją, która wcześniej wyobrażała ludzkie odchody. Spektakl, choć prezentowany podczas Festiwalu Teatralnego Dialog we Wrocławiu miesiąc wcześniej, nie wywołał kontrowersji w Polsce. Natomiast pod paryskim Teatrem de la Ville pojawiła się duża grupa przeciwników tego, jak twierdzili, „przerażającego i niezgodnego z wiarą [...] lżenia wizerunku Jezusa Chrystusa"[12]. Sztuka, której prowokacje łączą sferę realnego z artystyczną kreacją, wywołuje najsilniejszy rodzaj wrażeń. I prowokuje do reakcji.

Kultura: od obrazu do interaktywności

Lawinowy przyrost różnorodnych doznań stał się jednym ze znaków charakteryzujących kulturę masową drugiej połowy XX wieku. Zmiana sprowadzała się do przesunięcia rangi konkretnych środków przekazu – język stracił uprzywilejowaną pozycję i zastąpiony został obrazem. Narzędziem władzy (i to we wszystkich jej wersjach: politycznej, rynkowej i ideologicznej) stała się przemoc ikoniczna[13]. Atakowani

[9] Wystawa i spotkanie **To jest historia minaretu, który nie powstał**, 7.07.2011, Festiwal Malta, Poznań.

[10] **Minaret**, oficjalna strona Joanny Rajkowskiej, http://www.rajkowska.com/pl/projektyp/85 (1.12.2013).

[11] Autor bloga **Święty Jerzy. W poszukiwaniu prawdy** pisał wówczas w tekście **Artystka pragnie ujrzeć Poznań w cieniu półksiężyca**: „Projekt Rajkowskiej, jeśli powstanie, stanie się pomnikiem lewicowego zaślepienia na sprawę zagrożeń, które niesie ze sobą kultura islamu. Zamiast oskarżać polskie społeczeństwo o zaściankowość i brak tolerancji, proponuję Joannie Rajkowskiej, i jej podobnym, wyjąć głowę z dupy i przespacerować się po przedmieściach Paryża czy Malmö z krzyżykiem na piersiach"; http://swietyjerzy.blogspot.com/2010/03/artystka-pragnie-ujrzec-poznan-w-cienu.html (1.12.2013).

[12] Źródło: **Reakcja duchownych i niebywałe nadużycia policji wobec katolików protestujących w Paryżu**, Instytut im. Piotra Skargi, http://www.piotrskarga.pl/ps,8206,2,0,1,I,informacje.html (1.12.2013).

[13] Pod pojęciem przemocy ikonicznej rozumiem współistnienie informacji i władzy w kreowaniu określonego, narzuconego odgórnie, mistyfikującego rzeczywistość obrazu świata (zob. A. Ogonowska, **Przemoc ikoniczna**. **Zarys wykładu**, Kraków 2004). Temat propagandowego kształtowania określonej wizji świata omawia Noam Chomsky w książce **Media Control. The spectacular achievements of propaganda**, New York 1991, 1997.

przez piękno i brzydotę, prawdę i fałsz, wiedzę i ignorancję ludzie pozbawieni zostali możliwości obiektywnego decydowania o sobie i formułowania sądów na podstawie bezpośredniego doświadczenia. W efekcie nadmiaru bodźców estetycznych wytworzony został specyficzny sposób samoobrony, który Wolfgang Welsch nazwał „kulturą plamki ślepej”[14]. Tymczasem wcześniejsza kariera performatywnego otwarcia (w sferze sztuki) i późniejszy rozwój i upowszechnienie się internetu (w sferze publicznej) sprawiły, że człowiek współczesny nie chce być już tylko biernym obserwatorem. Stajemy się aktywnymi nawigatorami, wybierającymi spomiędzy oferowanych nam treści. Zasada ta odpowiada formule aktora-sieci Brunona Latoura (ANT), który radzi wprost: „podążaj za aktorami”[15]. Dynamiczny rozwój Sieci i pojawienie się Web 2.0 zmieniły paradygmat komunikacji masowej, umożliwiając użytkownikom internetu samodzielne generowanie treści i ich upowszechnianie, a zwrot performatywny pozwolił na akceptację różnorodnych ingerencji w wypowiedzi i działania artystyczne.

W świecie nowej kultury medialnej sztuka poszukuje własnej drogi, choć definicja jej celu pozostaje w zasadzie niezmienna. Jak stwierdził Zygmunt Bauman: „Zarówno twórczość, jak i recepcja są procesami niekończącego się odkrywania, i to takiego odkrywania, które nigdy nie zdoła odkryć wszystkiego, co jest do odkrycia, albo odkryć coś w takiej postaci, jaka wykluczy możliwość dalszego odkrywania... [...] Działanie artysty ponowoczesnego polega [...] na tym, by wykazać, że nie tylko jeden głos czy kształt jest możliwy, a więc zapraszać do udziału w nigdy nie kończącym się procesie sensotwórstwa”[16].

Artyści niemal nie prezentują już dziś obrazu świata, praktykę *mimesis* traktując przede wszystkim jako źródło nawiązań i ironii. Wspomniany już Romeo Castellucci znakomicie opisał ten stan, stwierdzając, że „aniołem sztuki jest Lucyfer”[17]. Przypomniał w ten sposób, że każda oryginalna twórczość artystyczna realizować może alegoryczną ideę „niesienia światła”, ale także że oświecenie, postęp i wiedza są często wynikiem prowokacji i buntu przeciw obowiązującym zasadom i zastanym autorytetom. To miecz obosieczny, bo autorytet utracili także twórcy, odtąd weszli w role agentów-prowokatorów, naruszających istniejący obraz rzeczywistości, nie proponując nic w zamian. Otwierają dyskurs, w którym ważny jest aktywny współudział innych: ich bunt, polemika, inwencja, dopowiedzenia. Dopóki istnieją dwie aktywne strony sporu, takie działanie ma sens. Dlatego prowokacja – „działanie lub jego efekt, mające na celu zaszokowanie kogoś, wywołanie w kimś jakichś emocji lub niekontrolowanych zachowań”[18] – jest narzędziem tak chętnie stosowanym przez artystów. Postawiony pod ścianą odbiorca nie ma już praktycznie wyboru: „Performuj albo...” – giń, chciałoby się powiedzieć za Jonem McKenziem[19].

Przyznaję, że akt zniszczenia *Tęczy* to jaskrawy przykład nietolerancji i braku wyobraźni zdolnej do przekraczania prostych skojarzeń na

[14] W. Welsch, **Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki**, przekł. K. Guczalska, Kraków 2005, s. 70–73; W. Welsch, **Estetyka i anestetyka**, przekł. M. Łukaszewicz, [w:] R. Nycz (red.), **Postmodernizm. Antologia przekładów**, Kraków 1997, s. 520–546.

[15] Za: K. Abriszewski, **Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura**, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 116.

[16] Z. Bauman, **O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę**, [w:] idem, **Ponowoczesność jako źródło cierpień**, s. 168.

[17] J. Marshall, **The Castelluci interview. The Angel of Art is Lucifer**, „The Real Time Magazine” 52/2013, http://www.realtimearts.net/article/52/7027 (1.12.2013).

[18] Jedna z definicji hasła „prowokacja” wg **Słownika PWN**.

[19] J. McKenzie, **Performuj albo... Od dyscypliny do performansu**, przekł. T. Kulikowski, Kraków 2011.

poziomie symboli, bezmyślny wandalizm w najczystszej formie, dowód głupoty sprawców, których należy ścigać i osądzić. Nie mogę się jednak pozbyć myśli, że stali się oni najdoskonalszymi – bo nastawionymi na samo działanie, bez przewidywania jego efektów – performerami. Skoro, jak stwierdził Anselm Kiefer w tytule jednego ze swoich obrazów – *Malowanie jest paleniem* (*Malen = Verbrennen* 1974), to palenie także uznać można za malowanie. Destrukcja rzeźby ustawionej w przestrzeni miejskiej staje się rodzajem wypowiedzi krytycznej – podobnie jak wymazanie rysunku Willema de Kooninga przez Roberta Rauschenberga (1953) – mieszczącej się w repertuarze środków, którymi dysponuje sztuka, a także jej komentatorzy. •