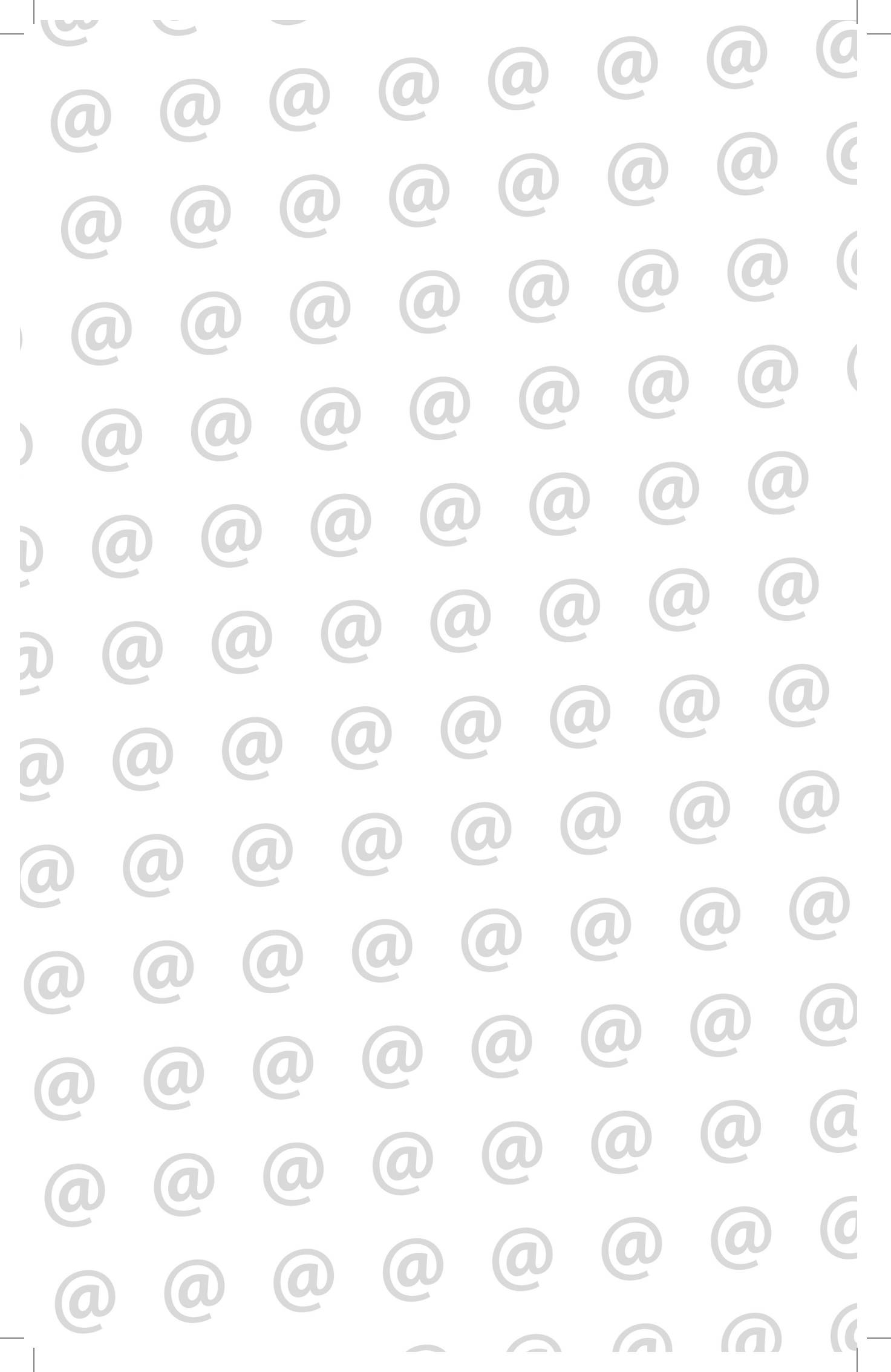


**PERFORMATYZACJA SZTUKI**  
**SZTUKA PERFORMANCE**  
**I CZYNNIK AKCJI W POLSKIEJ**  
**KRYTYCE SZTUKI**

ŁUKASZ GUZEK



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU



# SPIS TREŚCI

## **Wstęp / 5**

Performatyzacja sztuki / 9

Bibliografia / 20

## **ArtInfo 2002 – 2009 / 21**

Rybie Oko II / 23

Ściągaj górę! - relacja z Kontperformance 6 / 27

Documenta 11 - niedokończony projekt / 31

Bataille pragmatyczny (?) / 35

10 Zamek Wyobraźni / 38

Dwa projekty / 42

InterAkcje 2003 / 45

Suka Off / 52

Najlepszego dania jeszcze nie podano / 55

11 Zamek Wyobraźni / 57

Fort Sztuki 2003 / 62

Pomiędzy koniem a obrazem / 64

Mariola Brillowska - *Dzieci płaczą za nami. Przyszłościowy projekt dla matki i dziecka* / 65

Private Impact - festiwal performance w ramach festiwalu Performa 04 / 68

Żywa Sztuka i Zdechłe Króliki. Hej Suczki! / 73

Ola Kubiak i Karolina Wiktor, czyli Sędzia Główny / 77

Co to jest obraz? / 79

Małgosia Markiewicz – kobieta rozbierając się rozkwita / 81

Bycie sobą to problem społeczny / 83

Artystka oddaje się innym / 84

Edzio dziękuje, Oskar performuje / 85

Muzy i rykoszety / 87

*Un/real?* / 89

Dziewczęta Przeszanowne / 93

InterAkcje 2005 / 97

Ewa Świdzińska - wyzwolić siebie poprzez własne ciało / 103

3 dni performance – wideo w klubie Piękny Pies w Krakowie / 104

Performance czy teatr – oto jest pytanie / 105

Amatorzy awangardy? / 109

Czwarte pęknięcie balonu / 113

13 Zamek Wyobraźni / 116

*Sabancı* / 122

*Przejścia konieczne* / 123

*Przyczepa* / 125

*Muzeum i Grünewald* / 126

*Performance-esse*, czyli performance płci żeńskiej / 131

Ubezpieczanie talentu / 134

Sędzia Główny (Karolina Wiktor, Ola Kubiak) w TR / 136

*Zwyczajny terror* / 140

Dwa baseny / 144

Warsztaty performance – sens czy nonsens? / 148

Robert Kuśmirowski w kanałach Łodzi / 150

Andrzej Karmasz – *Moving* / 152

Polskie perfo w Sztokholmie / 154

Kobiety i Łódź. Sędzia Główny w Galerii Manhattan / 158

Jaka krytyka? / 160

Sex w sztuce / 162

*Ciasteczko z pieprzem* / 167

Cezary Bodzianowski powitał lato / 170

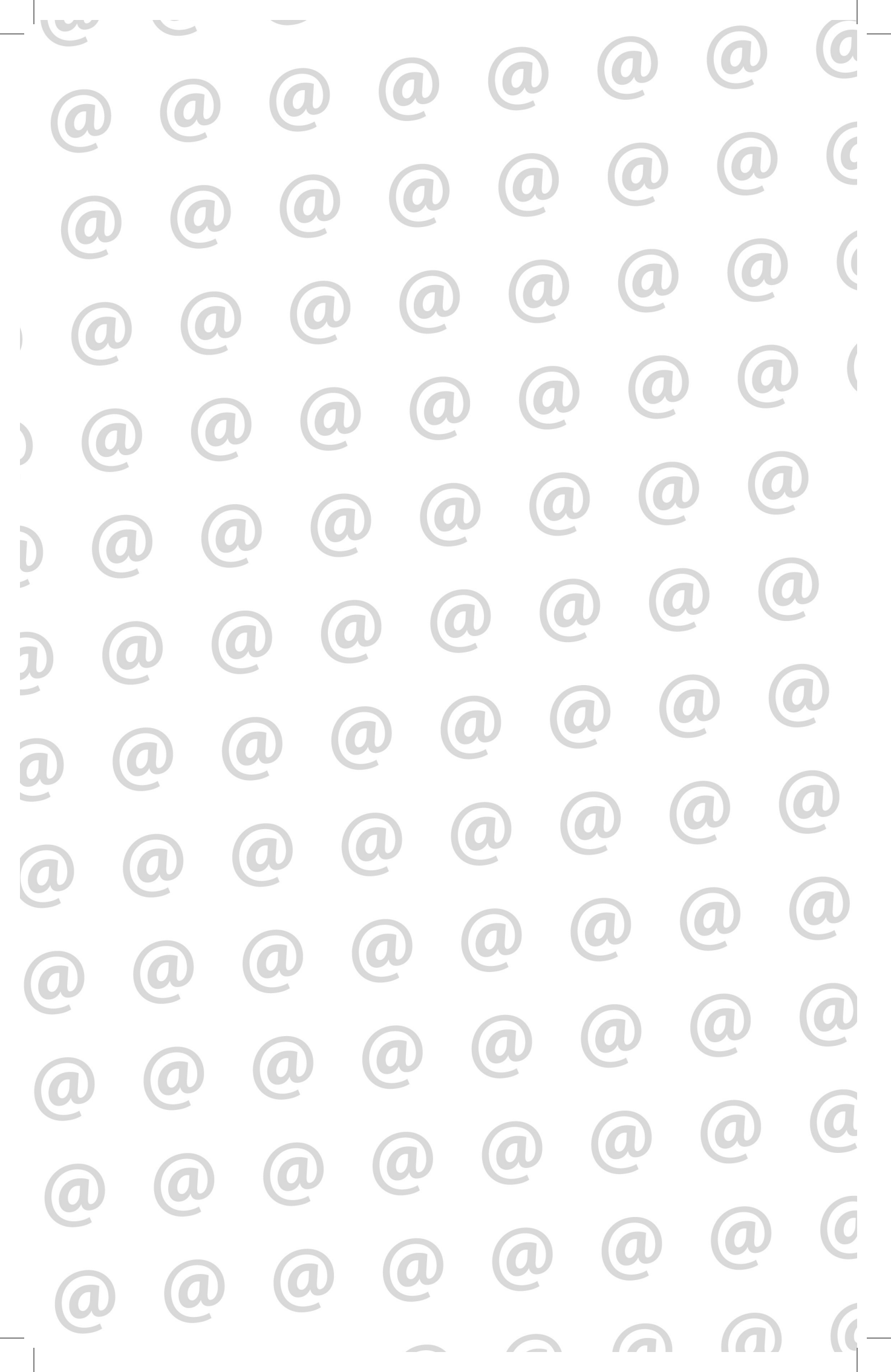
Robert Kuśmirowski w *Mechanicznej Pomarańczy* / 171

„Polska” i „Poland” / 173

Light & Hard / 176

Franko B - formy graniczne, doznania ekstremalne / 179

## **Indeks nazwisk / 183**



Kilka słów o okolicznościach powstania portalu spam.art.pl i pisma *ArtInfo*.

Jak wiemy od McLuhana medium wpływa na przekaz. Medium internetowe było wtedy w sztuce stosunkowo nowe (właściwie dopiero od 2005 roku wraz z rozwojem Neostrady internet w Polsce jest w powszechnym użyciu). W momencie założenia pisma *ArtInfo* miałem już doświadczenie pisania tekstów krytycznych (np. zbiory tekstów wydanych w rocznikach Galerii QQ). Jednak myślenie o sztuce i pisanie o niej tekstów krytycznych w związku z internetem było wtedy nowym zadaniem i domagało się kompleksowej refleksji. Ta wiedza była zdobywana w praktyce pracy z medium internetowym.

Chciałbym w tym miejscu podziękować wszystkim, którzy na różnych etapach rozwoju projektu spam.art.pl i pisma *ArtInfo* wypełniali je treściami sztuki. Myślę tu zwłaszcza o **Efca Szczyrek** (*primo voto* Potocka) a wtedy Efka\_S, której spam.art.pl zawdzięczał swoją grafikę. Tam też powstała grzenda.pl – pionierski projekt sztuki gender w Polsce, któremu internet nadawał specyficzny sens. Dziękuję także wszystkim, którzy nadsyłali teksty do publikacji w *ArtInfo*. Dotyczyły one różnej sztuki, ale tym, co je łączyło nie był wyznacznik formalno-artystyczny, a natura komunikowania poprzez medium internetowe. Myślę, że wszyscy mieliśmy poczucie uczestnictwa w pewnym eksperymencie.

Z czasem zmieniał się sposób publikowania pisma *ArtInfo*. Początkowo były wydawane kolejne *ArtInfo* z numerem i datą dodania oraz zawartością złożoną zazwyczaj z kilku tekstów (76 wydań do 2006). Był to więc wzorzec zaczerpnięty z wydawnictw drukowanych na papierze, przeniesiony do internetu. W 2006 roku system dodawania treści został zmieniony na podobny do sposobu publikowania wpisów na blogach. W *ArtInfo* pojawiały poszczególne teksty z datą dodania. Sposób wydawania pisma został więc uzgodniony z techniczną specyfiką medium.

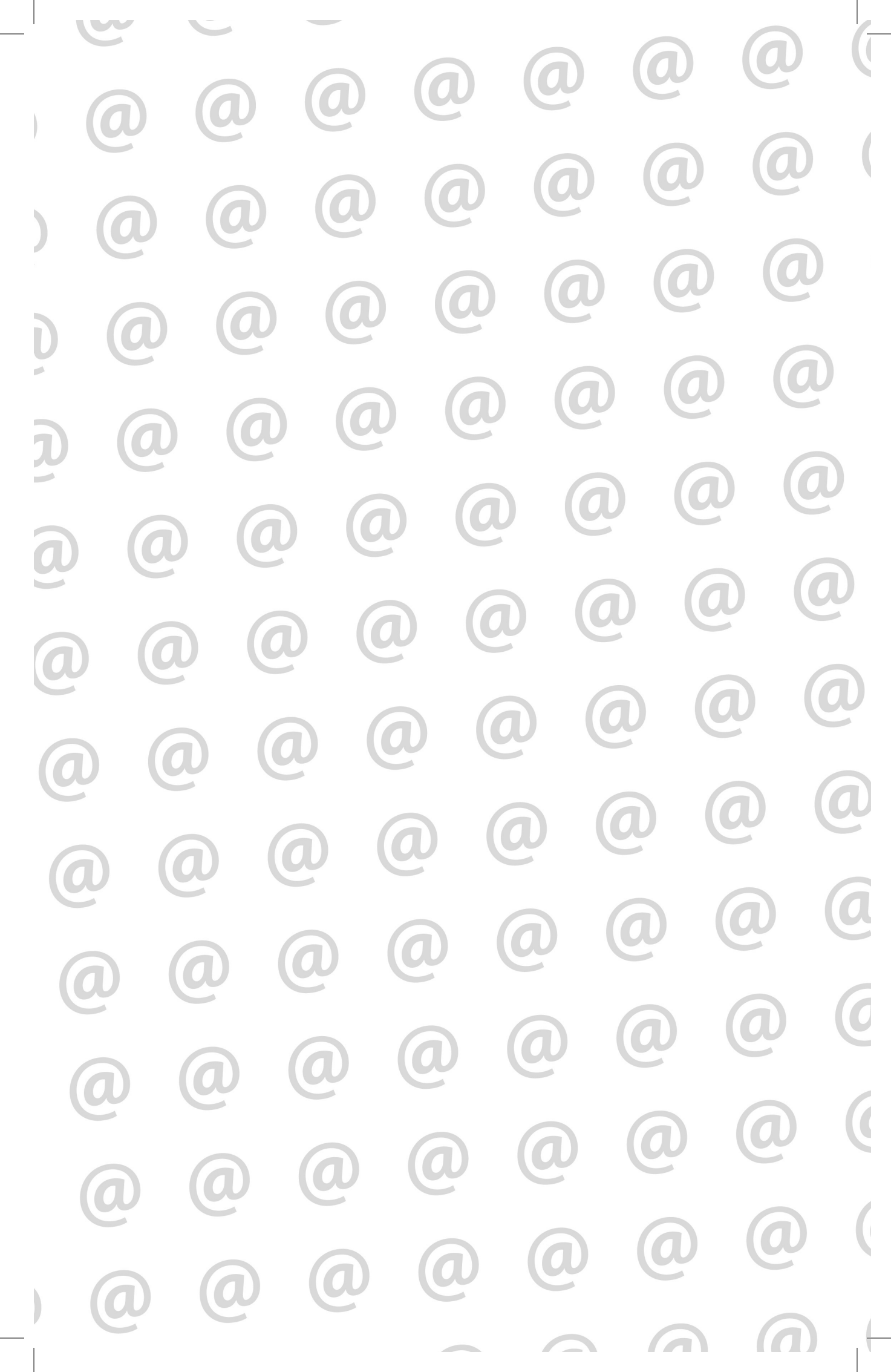
Jest to dobry moment, by podziękować wszystkim informatykom, którzy pomagali w tworzeniu portalu spam.art.pl. Interesowało ich tworzenie czegoś nowego. W tym sensie postępowali tak jak artyści. Dziś, ten styk technologii internetowych i sztuki jest szeroko wykorzystywany w twórczości opartej na komunikacji. Wtedy, dla obu stron, było to pole eksperymentowania i pionierskich rozwiązań oraz budowania rozumienia roli technologii internetowej.

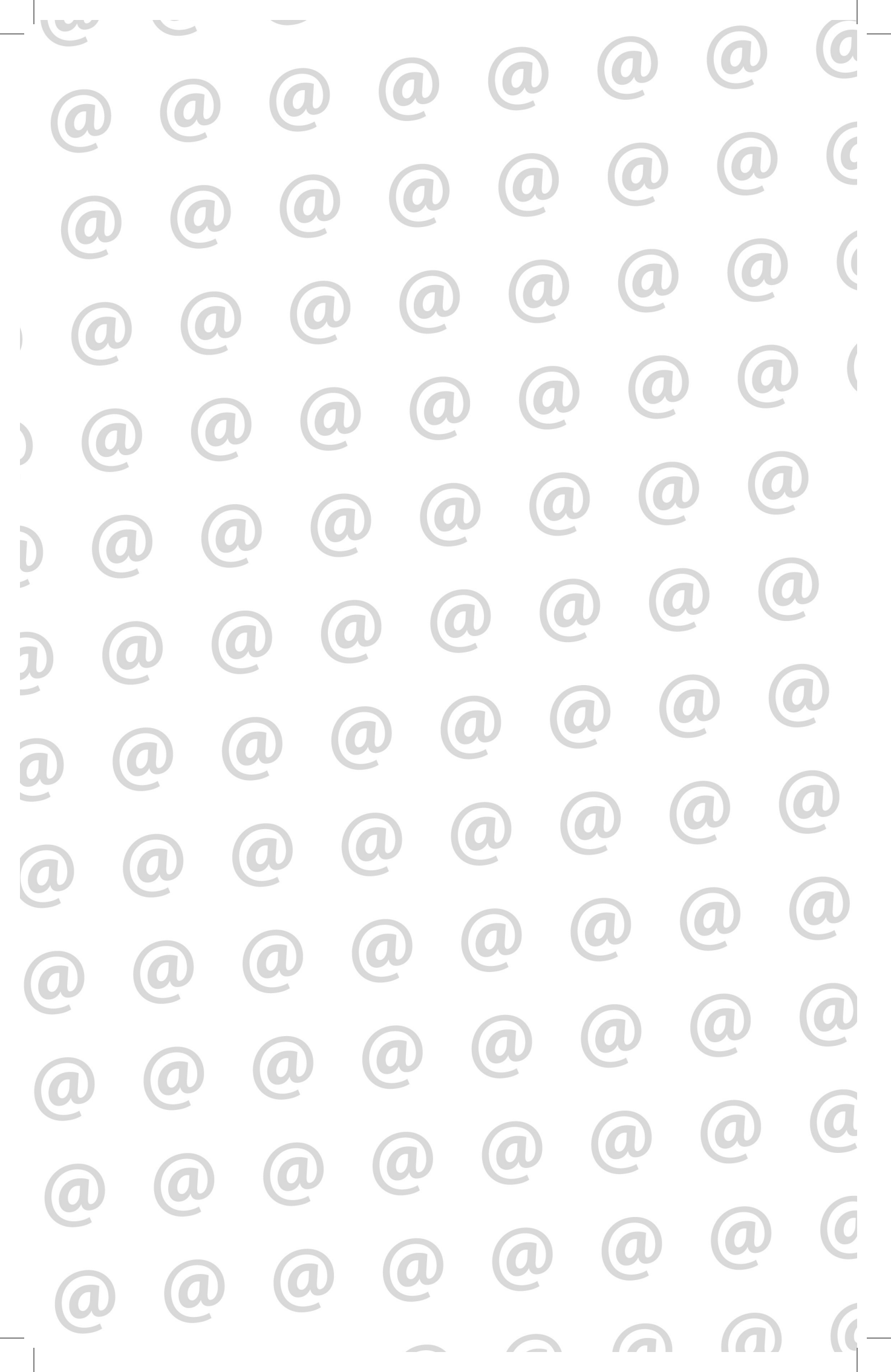
Szczególnie chciałbym podziękować **Mariuszowi Krzysztofikowi**. Bez jego wiedzy i zaangażowania nie byłoby możliwe funkcjonowanie portalu spam.art.pl i pisma *ArtInfo* w tak niezależnej formule. Mówiąc o niezależności, mam tu na myśli niezależność od instytucji będących wtedy w posiadaniu odpowiedniej technologii internetowej, dziś powszechnie dostępnej. Tymczasem on zbudował serwer i pielęgnował go u siebie w mieszkaniu zapewniając wszystko to, co było niezbędne do utrzymania i rozwijania przez lata tego projektu internetowego. Choć

zapewne tak o sobie nie myślał, to jego postawa wobec sztuki była podobna artystom awangardy o najbardziej kreatywnych umysłach, którym nie wystarczyło to, co jest i prowadzili sztukę w nieznanne rejony.

Dzięki temu mogło powstać niezależne miejsce sztuki, tym razem w internecie. Było ono innym sposobem kontynuowania myślenia leżącego u podstaw powstania ruchu galerii w Polsce, rozwijającego się od lat sześćdziesiątych, a szczególnie w latach siedemdziesiątych jako jedna z praktyk sztuki konceptualnej. Dla mnie, jako historyka sztuki zajmującego się tym zagadnieniem, ale i bezpośredniego uczestnika tego ruchu, transfer tej idei w nowe medium był niezwykle pociągającym eksperymentem.

W ruchu galerii pojęcie niezależności było dyskutowane na wiele sposobów i zapewne dla każdego znaczyło ono coś innego. Niezależność spam.art.pl pozwoliła na podejmowanie takich gorących wtedy tematów jak proces Doroty Nieznalskiej, czy też powiązanie krytyki sztuki z ówczesnymi relacjami władzy (o tyle o ile stanowiły one część kultury). Wspominam o tym tu dlatego, gdyż ten aspekt kontekstowy nie był głównym kryterium wyboru tekstów do tego zbioru i nie był też bliżej analizowany. Tom składa się z tekstów dotyczących pewnego problemu czysto artystycznego, ważnego także w sztuce dzisiejszej, co wyjaśniam w eseju wprowadzającym „Performatyzacja sztuki”.







# PERFORMATYZACJA SZTUKI

Niniejszy tom zawiera zbiór tekstów publikowanych w piśmie internetowym *ArtInfo* między 2002 a 2009 rokiem. Było ono częścią portalu spam.art.pl założonego przez osoby zainteresowane - nowym wtedy - usytuowaniem sztuki w przestrzeni internetu i testowaniem jego możliwości komunikacyjnych i artystycznych (Net-art). *ArtInfo* było pismem krytyki sztuki uprawianej w kontekście internetu, która zakładając, że „the medium is the message”, powinna mieć swoją specyfikę. Dziś, z perspektywy czasu, można już określić ową specyfikę warsztatu i języka, ale też specyfikę merytoryczną wykonanej wtedy pracy krytycznej.

Cele pisma były początkowo formułowane bardzo ogólnie, a więc bez wstępnego ukierunkowania na jakiś rodzaj sztuki czy środowisko, bądź poszczególnych artystów. Stopniowo jednak, w praktyce krytycznej, zaczęły wyłaniać się z pewne zjawiska szczegółowe, którym była poświęcana większa uwaga. Dotyczyło to także miejsc, artystów i organizatorów aktywnych na scenie sztuki polskiej. Trzeba podkreślić, że celem tekstów nie była jakkolwiek rozumiana promocja, ponieważ dziś jest ona często mieszana z krytyką artystyczną. Portal był całkowicie niekomercyjny (bez reklam) i nie uczestniczył w grach rynkowych, choć prześledzenie publikacji pozwala na zaobserwowanie także pewnych aspektów procesu budowania systemu kupowania/sprzedawania sztuki w Polsce.

Zbiór tekstów, pisanych i publikowanych na bieżąco przez okres tych siedmiu lat, umożliwił dziś spojrzenie na sztukę z dystansu. Może stanowić przyczynek do stworzenia (odtworzenia) obrazu ówczesnej sztuki w Polsce i pewnych trendów rozwojowych w sztuce polskiej i nie tylko, gdyż jest ona coraz ściślej włączona w dyskursy światowe. Właśnie ze względu na jeden z takich generalnych trendów, mianowicie performatyzacji, został dokonany wybór tekstów z *ArtInfo*. Rekonstruowany obraz sztuki okazuje się, po latach, konsekwentny i spójny. Ale także, zebrane tu teksty pozwalają spojrzeć na samą pracę krytyka, czyli prowadzić refleksję metakrytyczną, zwłaszcza wobec pojawiających nowych środków komunikacji, oraz badać przemiany jakim na przestrzeni lat podlegał sposób pisania o sztuce.

\*

Dużą część tekstów krytycznych publikowanych w *ArtInfo* poświęciłem, zgodnie z moimi zainteresowaniami, sztuce performance, zarówno wydarzeniom jak i konkretnym pracom, które były realizowane pod hasłem „sztuki performance”. Pozwalają więc one na uchwycenie ciągłości uprawiania tej formuły artystycznej, jej historycznego trwania. Ale nie tylko. Jednocześnie, analiza diachroniczna prac opisanych w zebranych tekstach pozwala wyodrębnić szerszą tendencję obejmującą te prace, w których szeroko rozumiany *live art* pojawia się jako jeden z elementów formalno-artystycznych, oraz te, dla których stanowi on rodzaj „modelu konceptualnego”, jak w sztuce realizowanej poprzez projekty. Tę tendencję określiłem tu jako „performatyzację sztuki”. W eseju wstępnym przedstawiam jej źródła w historii sztuki oraz sytuację we współczesnych

trendach refleksji kulturowej. Omówione w *ArtInfo* prace stanowią więc rodzaj *case studies* ilustrujących procesy zachodzące w sztuce i kulturze tego czasu.

Ponieważ krytyka obserwuje zjawiska *in statu nascendi*, teksty krytyczne zamieszczone w *ArtInfo*, a czytane z perspektywy czasu, pokazują jak dynamika sytuacji w sztuce wymusza szukanie języka dla jej opisu. Adekwatne określenia są poszukiwane w słownikach i dyskursach kultury, ale też w języku, którym „się” mówi. Po czym, na bieżąco, podejmowane są próby ich dostosowywania do wyspecjalizowanego języka sztuki. Praktyka krytyczna jest więc tu testem języka sztuki. Niektóre określenia okazały się koniec końców użyteczne w dyskursie sztuki. Inne pozostały na poziomie chwilowych „literackich” przybliżeń.

Rzeczy dzieją się po słowie. Dlatego zawsze pojawienie się pojęć jest związane z pojawieniem się świadomości danego zjawiska. To wraz ze słowami zjawiska zadomawiają się w sztuce. Krytyka ustala słownik sztuki na bieżąco i tym samym umożliwia poszerzanie listy zagadnień omawianych w sztuce oraz budowanie i pogłębianie ich rozumienia i interpretacji. Pewną specyfikę językową nadało tym tekstom ich usytuowanie w obszarze internetu, który sprzyja szybkości komunikacji, co z kolei zbliża język do potoczności, lokując go tym samym „bliżej rzeczy”, podczas gdy wyspecjalizowany metajęzyk dyskursu sztuki zostaje wypracowany z czasem, w wyniku pogłębionych badań.

Zbiór tekstów obejmuje siedem lat. Ale tendencje kształtujące dyskurs sztuki tego czasu należy usytuować w szerszych ramach historycznych tendencji rozwojowych dyskursu sztuki i kultury. W nich też należy osadzić działalność artystów, o których jest mowa w zebranych tu tekstach. Tak więc ciągłość dyskutowanego tu zagadnienia jest tak naprawdę dłuższa. Publikacja składa się z wyboru tekstów mojego autorstwa. Ale ponieważ jako redaktor naczelny mogłem kształtować linię programową pisma, pojawiały się w nim często także teksty innych autorów współpracujących podejmujące tematykę *live art*. Niemniej, publikowane intensywnie w *ArtInfo* teksty stanowią zwarty zbiór, spójny tematycznie i czasowo, przybliżający zagadnienie performatyzacji sztuki, uchwycone w praktyce krytycznej.

Ukazana w tym zestawie tekstów historia performatyzacji obejmuje po pierwsze historię performance w późnym okresie jego funkcjonowania. Po drugie, współwystępuje on wtedy z innymi formułami uprawiania sztuki. Głównie chodzi tu o rozmaite formy sztuki instalacji, ale także o sposób realizacji sztuki poprzez projekty, które miały charakter całości dynamicznych i efemerycznych, a które formalnie były kontekstualne, intermedialne, transmedialne (Bruno Latour wprowadza tu kategorię „translacji”). „Performatyzacja” określa więc proces zmian form sztuki pod wpływem czynnika *live*. Przy czym, mówimy tu o ciągłości zmian w procesie historycznym, od sztuki przełomu modernizm/postmodernizm (od drugiej połowy lat siedemdziesiątych) i dalszych postępów postmodernizacji sztuki (w latach dziewięćdziesiątych), po jej konsekwencje ujawniające się w okresie, w którym były pisane zebrane w tym tomie teksty krytyczne.

O ile, na podstawie zebranych tekstów, można pokusić się o jakieś generalizacje historyczne, to wskazują one na rolę sztuki performance jako katalizatora zmian w sztuce polskiej (i to samo można by powiedzieć o sztuce światowej, w tym tomie jednak to zagadnienie jest prezentowane w ograniczonym zakresie, gdyż teksty dotyczą obserwacji sceny polskiej). Przypomnijmy, że szeroka fala sztuki performance, uprawianej z pełną świadomością swojej odrębności rodzajowej (co wyraża się poprzez recepcję pojęcia w dyskursie), pojawia się w Polsce po połowie lat siedemdziesiątych na fali sztuki późnego konceptualizmu. Performance był wtedy jednym ze sposobów odejścia od dzieła-przedmiotu, a zarazem, mówiąc językiem Josepha Kosutha – antropologizacji sztuki, a mówiąc językiem Jana Świdzińskiego – jej kontekstualizacji, do czego jeszcze powrócę w tym tekście. Pojawienie się świadomości performance, pozwoliło uprawiającym go w Polsce artystom odróżnić się od teatru i form parateatralnych (bardziej zdecydowanie niż w przypadku wcześniejszego happeningu, czego dowodzi *casus* „teatru happeningowego” Tadeusza Kantora). Odrębność performance była możliwa dzięki zdefiniowaniu sztuki poprzez własną kondycję fizyczną i psychiczną artysty, która stawała się „materiałem” dla tworzenia form i znaczeń. Dodatkowo, w uwarunkowaniach ówczesnej Polski, zarówno politycznych (cenzury) jak i gospodarczych (braku rynku sztuki), performance znajdował specyficzne zastosowanie: jego „minimalizm” materialny pozwalał omijać wspomniane trudności funkcjonowania sztuki i funkcjonowania w sztuce. Te dwa czynniki,

wewnątrzartystyczny i pozaartystyczny, decydowały o szczególnym miejscu performance na scenie sztuki polskiej. Pod koniec lat siedemdziesiątych zaczynają pojawiać się pierwsze festiwale performance, *I am* (Warszawa, 1978), *Performance and body* (Lublin, 1978); performance jest tematem podejmowanym na kilku plenerach w Osiekach czy Miastku; w latach osiemdziesiątych wiele działań w ramach Kultury Zrzuty ma charakter performerski, ale też samo zjawisko było - można powiedzieć - „performatywne”. Lata dziewięćdziesiąte zaczynają się od festiwalu performance *Real Time Story Telling* (Sopot, 1991). Następnie pojawiają się coroczne festiwale dedykowane tej sztuce, takie jak Zamek Wyobraźni (Słupsk/Ustka, 1993-2005), InterAkcje (Piotrków Trybunalski, 1998-dziś). Performance odgrywa też wtedy znaczącą rolę w festiwalach Fort Sztuki (Kraków), czy WRO (Wrocław). Ten nurt trwa po roku 2000, choć jego intensywność słabnie. Ale wtedy performance pojawia się w systemie edukacji artystycznej, co daje nowy impuls rozwojowy tej sztuce i ugruntowuje jej pozycję na scenie sztuki polskiej. Pojawienie się performance w szkołach artystycznych nie może być przecież rozpatrywane w kategoriach li tylko historycznego „zwycięstwa” awangardy, czy transferu marginesu do mainstreamu, alternatywy do akademii. Performance jest tam wykładany jako forma *par excellence* współczesna, powiązana z aktualnymi dyskursami kultury i sztuki, a więc włączona w proces performatyzacji. Performatyzacja okazuje się wyznaczać kierunki rozwojowe współczesnej sztuce.

Ile jest w niej dziedzictwa performance art? O ile dla historyka sztuki ta odpowiedź jest dość łatwa do sformułowania, gdyż potrafi on wyznaczyć ciągłość historyczną tej sztuki, to odpowiedź komplikuje się na gruncie badań kulturoznawczych, zwłaszcza rozwijających się w obszarze tzw. „performatyki”, gdzie dodatkową trudność przynosi podobieństwo terminologiczne (a więc czysto językowe). Performatyka oferuje ze swej strony globalne spojrzenie na świat spostmodernizowany, ale zarazem zantropologizowany. Ugruntowuje przesunięcie optyki sztuki z formy na treść i czyni obecność jej podstawą strukturalną. Jednak dzieje się to za cenę rozmycia sztuki performance w globalnym „performance” kulturowym. Zachowując więc specyfikę performance, należy wykorzystać aktualną moc wyjaśniającą performatyki.

Ponieważ w Polsce świadoma recepcja sztuki performance jest stosunkowo późna, został on od razu włączony w proces postmodernizacji sztuki. Dlatego, obok performance „klasycznego”, opartego na wykorzystaniu kondycji psycho-fizycznej performerów, performance pojawia się od razu w powiązaniu z rozmaitego typu rozwiązaniami instalacyjnymi, jest sposobem realizacji projektów, czyli jest formą kontekstualną, używaną w dyskursach kultury („kontrkultury”, jak mówi Świdziński), a więc *par excellence* społeczną i polityczną. Te jego właściwości ujawniają się zwłaszcza w latach osiemdziesiątych stanu wojennego, gdy nawet wbrew deklaracjom samych artystów, każdy choćby drobny gest był zaangażowany i polityczny. W latach dziewięćdziesiątych, w których dominuje instalacja i projektowy charakter realizacji prac, performatyzacja staje się widocznym czynnikiem mającym wpływ na kształt sztuki. Ów „czynnik performance” w sztuce okazuje się niezbędny wobec „z natury” efemerycznego i czasowego charakteru prac typu *site specific*, a także prac związanych z nowymi technologiami (która stała się tak wszechobecna, że przestaje być wyróżnikiem formalnym, tak jak miało to miejsce w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a w Polsce także w latach dziewięćdziesiątych). Tu też ma swój historyczny początek zjawisko performatyzacji sztuki. Definicja „klasycznego” performance ulega wtedy rozszerzeniu, a performance staje się składnikiem, hybrydalnych struktur formalnych. Zmienia się także jego rola w procesie tworzenia znaczeń. W latach siedemdziesiątych pierwszorzędne są znaczenia czysto artystyczne (formalne, strukturalne). Jednak w performance są one oparte bezpośrednio na ludzkiej kondycji. Dlatego w sposób niejako naturalny performance staje się użytecznym narzędziem w procesach dyskursywizacji sztuki (włączania sztuki w dyskursy kultury). Właśnie z tym procesem wiąże się zjawisko performatyzacji. W szerszej perspektywie kulturowej tendencje te łączą się z postmodernizmem. Performatyzacja i postmodernizacja sztuki okazują się ze sobą ściśle połączone.

\* \*

Zrozumienie procesu performatyzacji wymaga nie tylko zrozumienia procesu historycznego rozwoju form performanskich jako części sztuk wizualnych, co oferuje perspektywa historyka sztuki, ale też procesu „uspołecznienia” sztuki, czyli jej kontekstualizacji i dyskursywizacji. Kontekstualizację, proces historycznie wcześniejszy, można przybliżyć poprzez dwa kompatybilne

(a do pewnego stopnia kongenialne) zjawiska: „sztukę jako sztukę kontekstualną” i „sztukę zantropologizowaną”. Ich szczegółowymi charakterystykami zajmuję się poniżej. W tej chwili ważne jest stwierdzenie, że kontekstualizacja i dyskursywizacja rozgrywają się na płaszczyźnie interpretacji i wiążą się z rozwojem teorii, czy „eksplozją teorii” (Jon McKenzie), a w odniesieniu do Polski należałoby mówić o „eksplozji recepcji teorii” w późnych latach dziewięćdziesiątych i, zwłaszcza, w pierwszej dekadzie lat 2000, w świetle której były pisane zebrane tu krytyki. To te procesy rządzą performatyzacją. To w związku z nimi powstają współczesne prace i ostatecznie to one decydują o ich formie. Stopniowo, wraz z postępującą postmodernizacją sztuki ważniejsze staje się nawiązanie w dziele do treści dyskursywnych i to owo usytuowanie w dyskursach kultury wyznacza status artystyczny realizacji (projektów). Nastąpiło więc odwrócenie modelu (paradygmatu) modernistycznego, gdzie dominujący był dyskurs formy i to forma wyznaczała status artystyczny dzieł sztuki awangard. Jednakże zebrane tu teksty są pisane z perspektywy metodologicznej historii sztuki czyniącej punktem wyjścia dzieło, co powoduje, że formalizm i strukturalizm prac nie został zapoznany na rzecz treści, czyli interpretacji wynikających z dostępnych postaw teoretycznych.

Historyk sztuki musi zacząć zawsze *ab ovo*, czyli od wskazania źródła performatyzacji sztuki. Świdziński w formule „sztuki jako sztuki kontekstualnej” („Przedmiot „O” przyjmuje znaczenie „m” w czasie „t”, w miejscu „p”, w sytuacji „s”, w stosunku do osoby/osób „o” wtedy i tylko wtedy.”), oferował rozwiązanie zagadnienia definiowania sztuki, samej możliwości definiowania sztuki, czyli problemu *par excellence* modernistycznego. Zamiast dążenia do definicji unifikującej, „obiektywnej” i „zawsze prawdziwej”, Świdziński zaproponował definiowanie sztuki poprzez kontekst obecności „tu i teraz”. „Sztuka jako sztuka kontekstualna” („Art as Contextual Art”) używa funktora „jako” („as”) łączącego definiendum i definiens, mającego wtedy, na przełomie epok modernizmu i postmodernizmu, szerokie zastosowanie definicyjne („Artist as Anthropologist” Kosutha). Zastosowanie funktora „jako” pozwalało łączyć go z dowolnym argumentem, czyli potraktować dowolną aktywność (praktykę) życiową, kulturową, czy cały jej obszar *tak jak* sztukę, dzieło sztuki, działalność artystyczną. Inaczej mówiąc: wybrać, wskazać dany obszar rzeczywistości. Formuła kontekstualna ma charakter indeksalny (ostensywny). Indeksacja konkretyzuje (reifikuje) relację, jak pisze Rosalind Krauss: „indeksy ustanawiają znaczenie wzdłuż osi relacji fizycznej z referentami.”<sup>1</sup> Wskazuje rzecz (przedmiot), a nie znaczenie (jest „walentna”<sup>2</sup>). Albo jak ujmuje to Grzegorz Sztabiński – „horyzontalna”<sup>3</sup>

Ważne jednak jest w tej chwili to, że Świdziński sformułował teorię kontekstualną w związku z poszukiwaniami w obrębie tzw. nowych mediów, współpracując z Warsztatem Formy Filmowej (WFF). Najważniejszą zasadą zapisaną w I „Manifeście” WFF (1970) było odejście od „literatury” ku samemu medium (czyli „the medium is the message”).<sup>4</sup> Obraz medialny (fotograficzny i filmowy) miał mówić o samym medium, co powodowało, że relacja obrazu i rzeczywistości miała charakter tautologiczny (a nie metaforyczny, symboliczny), a więc *par excellence* konceptualny. „Obiektywne” wobec rzeczywistości użycie medium także było zadekretowane w I „Manifeście” WFF („zapisy”, „transmisje”). Stąd prace te nabierały charakteru dokumentalnego, a więc indeksalnego - wskazywały rzeczy jako takie i reifikowały obrazy, gdyż tylko tak potraktowany obraz mógł uczestniczyć w dyskursie (meta)strukturalnym nad medium. Taki charakter mają prace WFF (zwłaszcza w pierwszej poł. lat siedemdziesiątych) i dlatego też należą do najlepszych przykładów sztuki konceptualnej w Polsce. Znajdziemy je także w poprzedzającej działalność WFF wystawie grupy Zero-61 w toruńskiej Starej Kuźni (1969). Prace artystów WFF są historycznie fenomenem paralelnym do konceptualizmu światowego i były wynikiem tych samych procesów zachodzących w sztuce.

Zarazem sztuka, oparta na środkach foto-filmowych, posługuje się obrazem rzeczywistości i tę fundamentalną okoliczność artyści WFF musieli brać pod uwagę. Otóż „obiektywność”, a zarazem „heterogeniczność” zarejestrowanego obrazu, ulega w procesie odbioru zapoznaniu. O tym przypomina Wiertow w *Człowieku z kamerą*. Pokazując obrazy z życia miasta, jednocześnie pokazuje pracę kamerzysty, montażowni i samej kamery, która jest właściwym „bohaterem” tego filmu. W mediach, okazuje się, nie jest więc możliwe pozbawienie obrazu znaczeń do-końca; poddanie ich kontroli; potraktowanie jak „pusty znak”, tautologię, ready made, gdyż w procesie odbioru natychmiast wypełnia się on niejako samorzutnie znaczeniami, które się „rozpleniają”, „dekonstruują”. Świadomość tego pokazał Józef Robakowski

w filmach takich jak, *Z mojego okna* (1978-1999), czy *Moje wideomasochizmy* (1989) – ten ostatni jest tu szczególnie ciekawy, gdyż komentuje akcjonistyczną formułę strukturalną „action field” stosowaną przez Akcjonistów Wiedeńskich, a potem przez Marinę Abramović i wielu performerów. Zarazem z lat 1977-78 pochodzą jego *Zapisy biologiczno-mechaniczne*, powstałe z uwzględnieniem roli własnej kondycji cielesnej w strukturze pracy medialnej, a więc pojawia się tu element performance (świadomie zastosowany). Zauważmy, że wszystko to są prace z drugiej połowy lat siedemdziesiątych, a więc prace późne, już po konceptualne i po strukturalne, jakkolwiek oparte na doświadczeniu operowania obrazem z okresu poprzedniego. Okazało się tu, że obraz medialny jest niejako niezależny od swojego twórcy. Stąd też obraz jako dokument/ dokumentacja, zyskuje samodzielność i status dzieła sztuki (co jest jednym z tematów badań Festiwalu Sztuka i Dokumentacja). A obraz jako obraz dokumentalny ma charakter indeksalny („indeksowy związek z obiektem”), na co zwraca uwagę Krauss, a co dotyczy wszelkich form transmedialnych i performatywnych opartych na dokumentacji, czyli znakomitej większości sztuki współczesnej.<sup>5</sup> Co dla nas tu ważne, dostrzega ona także indeksalność performance, wtedy gdy zostaje on pozbawiony symboliki (a więc związku z jakkolwiek rozumianym teatrem).<sup>6</sup> Źródła możliwości takiego sposobu istnienia obrazu fotograficznego wskazał Sztabiński badając „autorytet fotografii”, który leży – można powiedzieć – w maszynie, a nie artyście, co oznacza tu, że jest oparty na bezosobowym „autorytecie samej techniki” (dotyczy to obrazu medialnego w ogóle, także cyfrowego).<sup>7</sup> Tłumaczy to możliwość i powodzenie (artystyczne) strukturalnych badań (meta)medialnych w sztuce konceptualnej (wczesnej), ale także samodzielność (autonomię) obrazu i niemożność zapanowania nad przekazem, a zarazem otwarcie pola manipulacji (czego świadomość wykazał Robakowski w tekście-manifeście „Manipuluję!” (1988).

Świdziński, przyglądając się z bliska pracom WFF, z jednej strony studiuje (i sam uprawia) strukturalizm formalny sztuki konceptualnej, opartej na mediach (fotografii) o wczesnokonceptualnej proweniencji, a zarazem, z drugiej, działając w czasach późnego konceptualizmu, wykorzystuje inne możliwości obrazu medialnego, które kierują go ku możliwościom tworzenia znaczeń jakie on oferuje. Jego rozwiązanie kontekstualne „problemu modernistycznego” pojawia się historycznie na granicy modernizm/postmodernizm, czyli w sytuacji, gdy *par excellence* modernistyczne i metafizyczne pytanie „Co to jest sztuka?” przestawało mieć znaczenie o tyle, o ile przestawało być pytaniem o formę, wobec stwierdzenia, że „wszystko wolno”, a stawało się pytaniem o znaczenie. Kosuth, który poprzez antropologizację rozwiązywał ten sam problem, po prostu odrzuca *expressis verbis* swoje wcześniejsze stanowisko (wyrażone w „Art After Philosophy”) właśnie jako stanowisko modernistyczne, co też Świdziński wytyka jemu i konceptualistom w ogóle, mówiąc, że porzucają problem nie rozwiązując go.<sup>8</sup> Świdziński, idąc z „duchem czasu” ku rozwiązaniu tych samych kwestii co Kosuth, zaproponował w książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość* szerokie, przekrojowe spojrzenie na kulturę i usytuował jej współczesną sytuację w kontekście historycznym. Obaj w swoich poszukiwaniach udają się w tym samym kierunku – antropologii – Kosuth prowadzi badania terenowe śladami Bronisława Malinowskiego na wyspach Trobrianda oraz w Amazonii peruwiańskiej – Świdziński uprawia etnografię bliżej, bo na Kurpiach i w Mielniku nad Bugiem (choć dużo podróżuje, co podkreśla, uzasadniając globalny charakter swojej refleksji nad sztuką). Obaj także sięgają do kultury medialnej, masowej (u Kosutha to oparcie na reklamie, informacji gazetowej, u Świdzińskiego na turystyce, fotografii amatorskiej, reporterskiej i gazetowej). Obaj też sięgają po zjawiska kulturowe jako ready made, traktując je jak punkty orientacyjne w procesach kultury i sztuki (Kosuth sięga po klasykę historii filozofii i literatury światowej i punkty zwrotne dla kultury jak psychoanaliza, odczytanie hieroglifów, Świdziński po fotografie van Gogha jako ikony sztuki). Obaj też wykorzystują kulturę miejską, ze swej natury kontekstualną, jako macecznik postmodernizmu. Działanie w kontekście lokalnym można odczytać u Świdzińskiego jako manifest-wezwanie do tworzenia alternatywy instytucjonalnej dla świata sztuki w postaci mniej-lub-bardziej okazjonalnych i trwałych inicjatyw (traktowanych *tak jak* działania artystyczne). Tu także jest zgodność z poczynaniami Kosutha, który zakłada tego typu instytucję – projekt artystyczny, Museum of Normal Art w NY. Spełniają więc postulat praktyki społecznej.<sup>9</sup> Jednak, o ile znajdujemy podobieństwa w dziele antropologizowania sztuki w myśleniu i działalności Kosutha i Świdzińskiego, to jest także jedna, ale za to zasadnicza różnica w praktyce artystycznej tych artystów – Świdziński w pewnym

momencie sięga po performance i z czasem performance staje się jego głównym medium, w tym sensie, że prace performance są najczęściej prezentowane, chociaż wykonuje on stale prace fotograficzne i wystawy w formie instalacji. Jednak to performance najlepiej wyraża indeksalną i kontekstualną (prospołeczną) definicję sztuki w praktyce artystycznej (zwłaszcza performance z cyklu *Puste gesty*). Oznacza to, że uprawianie przez Świdzińskiego performance, w kontekście i w powiązaniu ze zjawiskami i procesami kulturowymi, stanowi przykład ujęcia kultury globalnej jako całości dynamicznej, a takie zadanie stawia sobie współczesna performatyka. Performance (art) staje się performance kulturowym.

Relacje między performatyką i performance są problematyczne z dwóch powodów. Jeden jest językowy i rozgrywa się na terenie badań prowadzonych w Polsce, gdzie zawsze pisano o sztuce performance. Tymczasem od czasu pojawienia się w Polsce tłumaczenia książki Marvinna Carlsona pod polskim tytułem *Performans* spolszczaniu w piśmiennictwie o sztuce zaczął ulegać także performance – ten historyczny, którym zajmuje się historia sztuki od pojawienia się tego terminu w lokalnym dyskursie, czyli co najmniej od 1977 roku.<sup>10</sup> W Polsce więc „performans” w dyskursie performatyki, to „performance” w historii sztuki. Sens spolszczenia jest więc mało zrozumiały, tym bardziej, że książka Carlsona ma tytuł *Performance* a performatyka to performance studies. O ile performatyka w dyskursie w Polsce przyjmuje się jako nazwa własna, to „performans” raczej wprowadza zamieszanie w istniejący dyskurs historii sztuki. Czy więc na gruncie języka angielskiego nie byłoby problemu? Byłby. I tu dochodzimy do powodu drugiego. W książce Carlsona historia sztuki performance jest uwzględniona, ale jest niezwykle krótka – od happeningu dochodzimy do Chrisa Burdena i Vito Acconciego (w polskim tłumaczeniu to wszystko „sztuka performansu”), by już za moment przez Laurie Anderson i Roberta Wilsona dojść do performatyki, czyli do mieszanki etnografii i teatru. Błąd jest historyczny i polega na wyjęciu genealogii performance ze sztuk wizualnych i włączeniu w teatralną genealogię performatyki, czyli zinstrumentalizowaniu na terenie „swoich” badań, bez uwzględnienia badań historii sztuki (form wizualnych). Na terenie polskim pogłębia ten błąd dodatkowo posługiwanie się spolszczonym tłumaczeniem terminu „performance art”, które tu więcej zaciemnia niż rozjaśnia. Tymczasem, oprócz tych pionierów performance historia tej sztuki jest bogatsza w osobowości i bardziej zróżnicowana artystycznie, ale co ważniejsze trwa nadal jako część sztuk wizualnych. Performance miesza się – to prawda – z formami etno-teatralnymi, zrytualizowanymi – takie elementy „uniwersalne” występują w całej historii sztuki performance, będąc źródłem (wzorcem) form. Jednak w praktyce między dyscyplinami sztuki zawsze zachodzą intermedialne syntezy dialektyczne. Należy więc pamiętać o różnicy, czyli tym co specyficzne i historyczne. Porządki sztuk wizualnych i teatru są odrębne, co należy podkreślić, korzystając nawzajem z wyników badań różnych dyscyplin. Carlson, co prawda wskazuje na specyfikę sztuki performance, ale natychmiast też na podobieństwo, które widzi w prosceniczności obu.<sup>11</sup> To podobieństwo jest jednak powierzchowne. Po pierwsze – nie dotyczy cech strukturalnych. A strukturalnie, performance jest związany z osobą performerą i może istnieć bez publiczności, podczas gdy teatr bez publiczności (społeczności) traci sens. Po drugie – cała historia performatyki jest prezentowana jako historia wielości i różnorodności, w której sztuka performance jest to po prostu jedną z jej postaci, a nie częścią historii sztuk wizualnych. McKenzie czyni podobnie tylko na skale jeszcze bardziej totalną – performuje wszystko, wszyscy i wszędzie (być może jest to początkowy etap refleksji polegający na metodzie indeksacji). Cenne jest tu uznanie zmiany i dynamicznego aspektu kultury za zasadę, dominantę, a nawet ontologię współczesnej rzeczywistości. W tak szerokim ujęciu, co oczywiste, mieści się też sztuka, a performatyka wyjaśnia udział sztuki w globalnych procesach i dyskursach. Połączenie „performans” i „performance” możliwe jest na gruncie antropologicznym i interpretacyjnym (treści, metaforyki), a nie strukturalnym. W performatyce dochodzimy więc do ostatecznego stwierdzenia (potwierdzenia) postmodernistycznej dynamiki różnicowania, której częścią jest obserwowany tu proces performatyzacji sztuki. Pełny obraz kulturowy uzyskamy jednak, wskazując na jego historyczną specyfikę, a nie roztapiając go we „wszystkim”. Performatyce zabrakło tu hermeneutyki.

\* \* \*

Zestaw tekstów z *ArtInfo* jest przykładem pokazującym jak z kolejnych opisów poczynań artystycznych wyłania się proces performatyzacji. Jest to widoczne szczególnie w poszukiwaniach odniesień dyskursywnych dla tego zjawiska i języka dla jego przybliżenia.

Przykładem „poszukiwania języka” może być też opisywanie projektów artystycznych (sztuki realizowanej metodą projektów) jako kontekstualnych, czyli posługiwanie się językiem Świdzińskiego. Jednak ten język, będący językiem późnego konceptualizmu, stawał się z czasem coraz bardziej niewystarczający, zwłaszcza wobec pojawienia się w Polsce nowych teorii (i ich języka, jak np. gender) oraz języka performatyki.

Tak więc, poszukując adekwatnego języka, najpierw sięgam po estetykę pragmatyczną, Johna Deweya i Richarda Shustermana. Jednak u Deweya sztuka pojawia się w związku z ogólnym postulatem zbliżenia do życia, gdzie jest jednym z najważniejszych obszarów doświadczenia człowieka.<sup>12</sup> Z kolei Shusterman, kontynuując jego myśl, sytuuje owo doświadczenie życiowe w związku z kulturą popularną.<sup>13</sup> Krystyna Wilkoszewska, w podsumowaniu książki, będącej rekonstrukcją poglądów Deweya, pisze o „rytmie doświadczenia”, który jest tożsamy z przedmiotem (tego doświadczenia). Wskazanie na rytm, rytmiczność (czasowość) jest wskazaniem na procesualność i relacjonalność.<sup>14</sup> Pragmatyzacja sztuki opisuje proces zbliżania jej do życia, w sensie zarówno znaczeń jaki i form. Z czasem ten rodzaj sztuki zaczyna być określany mianem praktyk relacjonalnych (relational art practices), oczywiście dzieje się tak wraz ze wzrostem popularności Nicolasa Bourriaud.<sup>15</sup> W tekstach coraz częściej jest mowa o sztuce relacji, relacyjnej, relatywności i relatywizacji. Zestaw tekstów odzwierciedla więc „pionierski” okres budowania świadomości tego rodzaju sztuki (w Polsce). W dzisiejszym dyskursie sztuki język, siatka pojęć, nadal nie jest ustabilizowana, choć zrobiono już wiele, by taki język stworzyć. Zarazem, jest to „modelowa” rola, jaką może odegrać krytyka w budowie dyskursu, wtedy, gdy pozostaje w bliskości sztuki.

Przykładem performatyzacji jest dyskurs gender i performatywność płci, tworzonej - można powiedzieć wracając do pragmatyzmu - w „rytmie życia”.<sup>16</sup> Gender to także jeden z bardziej obiecujących dyskursów w kulturze współczesnej. Teksty publikowane w tym zbiorze (ale też inne znajdujące się w archiwum *ArtInfo*) pokazują jak często sprawy ogólnie genderowe, a więc płci kulturowej i seksualności, były podejmowane w sztuce tego czasu przez artystów i kuratorów. Widać więc, jak krytyka sztuki - na swoim polu i swoim językiem - dyskutuje zagadnienia będące w danym czasie przedmiotem dyskursu w innych dziedzinach humanistyki. Performatywność płci, o której za Johnem Austinem mówi Judith Butler, rozgrywa się na terenie języka, ale ma przełożenie na praktykę, na zachowania w życiu realnym. Jest przede wszystkim dyskursem, który jednak jest obrazowany w sztuce, w dziełach. Genderowe stają się w znaczeniu dyskursywnym (uczestnictwa w dyskursie) wszelkie prace artystek, nawet wbrew ich deklaracjom, w których odzégnują się od genderowych interpretacji (dotyczy to artystek starszego pokolenia, ale i młodszych np. Angeliki Fojtuch). Jednak, ponieważ gender to relatywnie nowy dyskurs, więc w sztuce (polskiej, bo cały czas mam na myśli taką perspektywę) był podejmowany nowymi środkami artystycznymi. I stąd zjawisko performatyzacji, śledzone w krytykach pisanych w *ArtInfo* i w pracach net-artowych realizowanych w spam.art.pl (grzenda.pl), ukazuje się jako ściśle powiązane z dyskursem gender. Także język interpretacji prac (krytycznych i odautorskich) był zapośredniczany w tym dyskursie. Oprócz przykładów imprez i prac dedykowanych gender, przykładem jest także duża ilość materiału tekstowego, związana z procesem Doroty Nieznalskiej, publikowanego na podstronie spam art.pl (obecnie archiwum procesu znajduje się na stronie [www.nieznalska.art.pl](http://www.nieznalska.art.pl)). Kluczowe dla interpretacji pracy *Pasja* określenie samej artystki - „krytyka męskości” - także należy do języka gender. Trudno powiedzieć, że proces czy zajmowanie się nim, stanowiło „projekt artystyczny”, podobnie jak inne relacje z frontu ówczesnej „wojny kulturowej”, gdyż tak wtedy o tym nie myślałam. Jednak z perspektywy czasu wszystkie te działania - związane przecież koniec końców ze sztuką - wyznaczają znaczący przełom kulturowy (czy pewien jego etap), były więc uczestnictwem w życiu jak i w sztuce, czyli funkcjonowały *tak jak* - w założeniu - miały funkcjonować projekty kontekstualne, antropologizujące sztukę, „działania lokalne” czy prospołeczne. Wracając na grunt performatyki, to, nawiązując do McKenzie’go - proces Nieznalskiej zasługuje na miano *challenger* (wciąż jest wyzwaniem).

Performatyzacja, po pierwsze, wywodzi się od Austina.<sup>17</sup> Do jego performatywnych wypowiedzi odwołują się wszyscy cytowani tu badacze rozmaitych procesów performatyzacji w kulturze. Performatyka spowodowała więc sięganie na nowo do Austina. W sztuce, wobec współczesnej „eksplozji teorii”, gdy rzeczywistość zyskuje znaczenie formotwórcze (a performatyka znaczeniotwórcze), także warto wskazać na austinowską proweniencję zjawisk artystycznych.

W sztuce zawsze tam, gdzie definiujemy ją nie poprzez to, co materialne, a poprzez konceptualne *fiat*, sięgamy po język Austina. Sztuka, powstająca na mocy wypowiedzi performatywnej (sztuka jako performatyw) występuje wszędzie tam, gdzie relacje sztuki i rzeczywistości oparte są na bezpośredniości (czyli tam, gdzie jest to relacja formalna, a nie li tylko deklaratywna), a właśnie takie relacje definiują na nowo sztukę w sztuce awangard. Wymieńmy: kubistyczny kolaż, duchampowskie ready made, surrealistyczne *objet trouvé* i podnoszenie do rangi dzieła sztuki sytuacji życiowych (proces, wycieczka), fotomontaż i dokumentowanie foto i filmowe (w tym ujęciu mające wspólne strukturalne korzenie), w sztuce pokonceptualnej na zasadzie ready made włączane są w sztukę (dzieło) całe dyskursy kulturowe (Kosuth), projekty socjologiczne, projekty relacyjne; wreszcie, *last but not least*, występujące w awangardach formy *live art* i wszelkie formy sztuki performance. To właśnie możliwie bezpośrednia relacja oparta na obecności jest warunkiem *sine qua non* performatywności. Sięganie po Austina otwiera możliwość całościowego ujmowania zjawisk sztuki.

Wskazując jednak na Austina jako źródło szerokiej refleksji performatywnej w kulturze, należy pamiętać o specyfice sztuki performance, która tu jest podstawowym przedmiotem refleksji, mianowicie o tym, że jest ona związana z bezpośredniością obecności, realnej, tu i teraz dziającej się sztuki. Stąd dywagacje nad językiem służą szukaniu metaforyki użytecznej w interpretacji słów-kluczy i budowie siatki (nowych) określeń, a nie-do-końca są w stanie wyjaśnić specyfikę tej formy artystycznej. Jednakże performatywność, za sprawą Latoura, stała się kategorią szerszą. Jego tłumacz, Krzysztof Abriszewski, podkreśla jako centralną dla ANT (Actor-Network Theory) kategorię „usytuowania” - praktyk, działań - w konkretnym kontekście.<sup>18</sup> Rozumienie „usytuowania” Latoura odpowiada kontekstualizmowi Świdzińskiego. Podobnie służy unikaniu uogólnienia (zdefiniowania). W teorii sztuki kontekstualnej Świdzińskiego (w odniesieniu do sztuki, ale i kultury, cywilizacji) są uwzględnione takie czynniki jak niepewność czy niekompletność informacji, będące warunkami podejmowania decyzji. Ten opis „świata w którym żyjemy” i tworzymy jest więc podobny u Świdzińskiego i Latoura. Jednakże Latour czyni z nich kategorię metametodologiczną.<sup>19</sup> Nawiązując do Latoura, można powiedzieć, że nie tylko wypowiedzi są performatywami, ale także rzeczy, np. dzieła sztuki (ready made, *objet trouvé*, funktor „jako”), zwłaszcza, gdy uwzględniają dynamizujący (antropologizujący) czynnik *live*, czyli, gdy są projektami bądź procesami, a więc, gdy mają naturę efemeryczną. Ale samo ujęcie dzieł jako dynamicznego systemu dla historyka sztuki nie byłoby tak kuszące w ANT, nawet włączenie ich w tkankę społeczną, czy ich upolitycznienie (polityzacja), bo wszak ma on do czynienia ze zmieniającymi się kierunkami (awangardami). Aktor-Siec pozwala na połączenie sztuki z szeroko ujmowanym systemem instytucjonalnym, np. w odniesieniu do kontekstualizmu i „działań lokalnych” oferuje model teoretyczny i metodologię, która pozwala wyjaśnić na gruncie sztuki (wewnątrzartystycznie) (współ)działanie ruchu galerii konceptualnych, krytyki, teorii, tekstów autorskich, wydawnictw, pism, katalogów, książek, plenerów, festiwali, kół, konferencji, wykładów, paneli artystycznych, akademickich, uniwersyteckich, itp., etc. oraz *last but not least* życia towarzyskiego, a więc wszystkiego tego, co nazwano za Arthurem Danto „światem sztuki” - wszelkich instytucjonalnych i pozainstytucjonalnych form funkcjonowania (życia) jako zintegrowanego systemu, który jest zdecentralizowany (co jest dla Latoura najważniejsze) i dynamiczny, czyli performatywny. Jego późnym wcieleniem są miejsca internetowe takie jak: spam.art.pl i pismo *ArtInfo*. W działalności net artowskiej, tak jak w omawianym przypadku, krytyk internetowych, funkcjonowanie ich w sieci powiązań (linków), łączących miejsca, dzieła, ludzi jest szczególnie wyraźnie widoczne i ma walory wyjaśniające. Jeżeli dołączymy do tego „maszynę wykładowczą” (McKenzie) i edukacyjną Akademię Sztuk Pięknych i Uniwersytetów, otrzymamy obraz kompleksowej struktury, której uchwycenie w całej rozległości jest niewątpliwie zasługą metody ANT. Nie ma miejsca w tym wstępie na rozwijanie tej myśli, bo to temat na osobny artykuł. Sygnalizuję tylko, że performatyzacja jest procesem wewnętrznym tak pojmowanej sieci, co pokazuje jej społeczny i wprost polityczny wymiar. W Polsce mamy do dyspozycji doskonały, ugruntowany historycznie, *casus* tworzenia sieci: projekt NET Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Kostołowskiego (1971), funkcjonujący także *tak jak* konceptualne dzieło sztuki. W manifestie założycielskim autorzy podkreślają jej zdecentralizowanie oraz nie-autorski (czyli nie-artystyczny) charakter. Jednak propozycja była kierowana do indywidualnych osób przez indywidualne



osoby, była wewnątrzartystyczna, co nieuchronnie nadało jej właśnie autorski i artystyczny charakter. Zarazem, w ruchu galerii konceptualnych pojawiają się i są ponawiane inicjatywy konsolidujące ten ruch.<sup>20</sup> Niezależnie od ocen, projekt NET i ruch galerii konceptualnych zbudowały i wbudowały w polską kulturę artystyczną strukturę myślenia o tych inicjatywach jako całości, czyli właśnie strukturę typu aktor-network. „Działania lokalne” jako alternatywa instytucjonalna, zaproponowana przez Świdzińskiego (który żywo uczestniczył w tym ruchu), wywodzą się z tego nurtu myślenia. Także Kultura Zrzuty w latach osiemdziesiątych nie byłaby możliwa bez tych wzorców. W latach dziewięćdziesiątych ruch Żywej Galerii, którego *spiritus movens* był Robakowski, stanowił próbę przeniesienia w nowe warunki społeczno-ekonomiczno-polityczne idei sieci z czasów dominacji sztuki konceptualnej lat siedemdziesiątych. Jej częścią były inicjatywy, w których uczestniczyłem: Galeria QQ, Stowarzyszenie Fort Sztuki, wreszcie portal spam.art.pl i pismo *ArtInfo*, a ślady tej aktywności znajdują się w zebranych w tym tomie tekstach.

Jednakże, jak wskazałem powyżej, źródła owego „zwrotu ku temu, co społeczne” w sztuce Świdzińskiego łączą się z jego współpracą z WFF. Wskazuje to podstawę teoretyczną na jakiej dokonuje się przesunięcie między sztuką opartą na tautologii a sztuką, opartą na tym, co społeczne, czyli między modernizmem a postmodernizmem. Jeżeli Świdziński mówi o Kosuth’cie i konceptualistach, że porzucają problem modernizmu nie rozwiązując go, to ma na myśli *modus* dla takiego przejścia, którego on nie widzi w jego (ich) sztuce. Jednak nie jest to prawda. Dla Kosutha takim łącznikiem jest *anthropos* – człowiek jako twórca kultury, będący zarazem jej tematem. To też stanowi wspólny grunt rozwoju sztuki Kosutha i Świdzińskiego – performera. Współpraca z WFF podsuwa Świdzińskiemu inną drogę, drogę wiodącą poprzez technologię. Ona także stanowi *modus*. Sztuka artystów WFF opierała się na włączeniu w sztukę technologii związanej z podstawami wytwarzania obrazu foto i filmowego, a więc stanowiącym jego poziomem strukturalny, albo inaczej mówiąc poziomem meta – to na nim opiera się dyspozytyw kina (Ryszard W. Kluszczyński).<sup>21</sup> Wtedy było to kino rozszerzone i strukturalizm. Zarazem, gdy Świdziński wkrocza na tę drogę jest ona już wyczerpana, bądź bliska wyczerpaniu. Czują to sami twórcy WFF szukający nowych możliwości w teorii. I Świdziński ich tu nie zawodzi, dając im kontekstualizm.

McKenzie pisząc o „performensie techniki” zakłada ścisły związek techniki z tym, co społeczne, powołując się tu na Latoura (który dostrzega dynamiczny aspekt ANT, ale jednak to McKenzie postrzega ją jako performatyw).<sup>22</sup> Kontekstualizm („sztuka jako sztuka kontekstualna”), czyli późny „uspołeczniony” strukturalizm, wyłania się koło połowy lat siedemdziesiątych z połączenia techniki i „sił społecznych”. Było to możliwe dzięki dostrzeżeniu aspektu performatywnego w strukturalnej sztuce opartej na technice foto-filmowej, czyli procesuperformatyzacji tej sztuki (co dotyczy nie tylko kręgu WFF, ale i Permafo). Performatyzacja, za Latourem odczytanym przez McKenziego, to uspołecznienie technologii. Tak też można interpretować kontekstualizację opisaną przez Świdzińskiego, a będącą teoretyzacją późnych prac WFF. Zarazem stanowią one (owe prace i teoria) pierwszy krok ku postmodernizacji, począwszy od późnych lat siedemdziesiątych i wczesnych osiemdziesiątych (do stanu wojennego 13 grudnia 1981, który z jednej strony przerwał ciągłość rozwoju sztuki, ale z drugiej wymusił jej dyskursyvizację). Ta tendencja dochodzi w pełni do głosu w kolejnych edycjach festiwalu *Nieme Kino* (Łódź, 1983, 1984, 1985), gdzie głównym tematem dla sztuki przestaje być sam (meta) język (strukturalny, rozszerzony), a jego użycie, to co „się” nim mówi. Podsumowaniem tego etapu rozwojowego postmodernizmu jest wystawa *Lochy Manhattanu* (Łódź, 1989). Wszystkie te fakty są związane ze środowiskiem WFF, albo Robakowskim. W tym kręgu możemy prześledzić zarówno narodziny konceptualizmu jako kierunku dojrzałego modernizmu, jak i wyłanianie się z niego postmodernizmu poprzez performatyzację (i kontekstualizację). Teksty McKenziego i Latoura stwarzają dziś dla tych zjawisk nową platformę interpretacyjną. Można też powiedzieć, nie wchodząc tu w szczegóły, że performatyka i ANT zajmują w dyskursie sztuki miejsce strukturalizmu.

Szerokie (najszerze z możliwych) stanowisko McKenzie’go obejmuje całą kulturową i bytową sferę aktywności człowieka (i w tym sensie jest „antropologiczne”). W ten sposób uczynił on z performatyki „fundament ontologiczny”. I choć wahałbym się uznać za McKenzie’em, że „wszystko” w sztuce się performatyzuje (choć taka powinna być konsekwencja przyjęcia jego punktu widzenia), to na pewno dzieje się tak w przypadku dużej ilości prac powstających

współcześnie. Świdziński, gdy sięga po performance, dowodzi w praktyce zrozumienia historycznego procesu kulturowego, w jakim uczestniczy (i o czym zaświadcza w książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*). Dla tematu tu podejmowanego ważne jest usytuowanie performance jako *modus vivendi* zmian, ale co ciekawe, nie występuje on w tej roli jako forma, bo nie był już wtedy nowością artystyczną (przypomnijmy książka ukazuje się w 1979 roku), ale jako siła sprawcza zmiany społecznej nadająca jej dynamikę. W takiej roli występuje też u McKenziego i taką rolę, społeczno – kulturową (kontrkulturową), spełnia w odniesieniu do sztuki omawianej w krytykach *ArtInfo*, dotyczących nie tylko przecież performance.

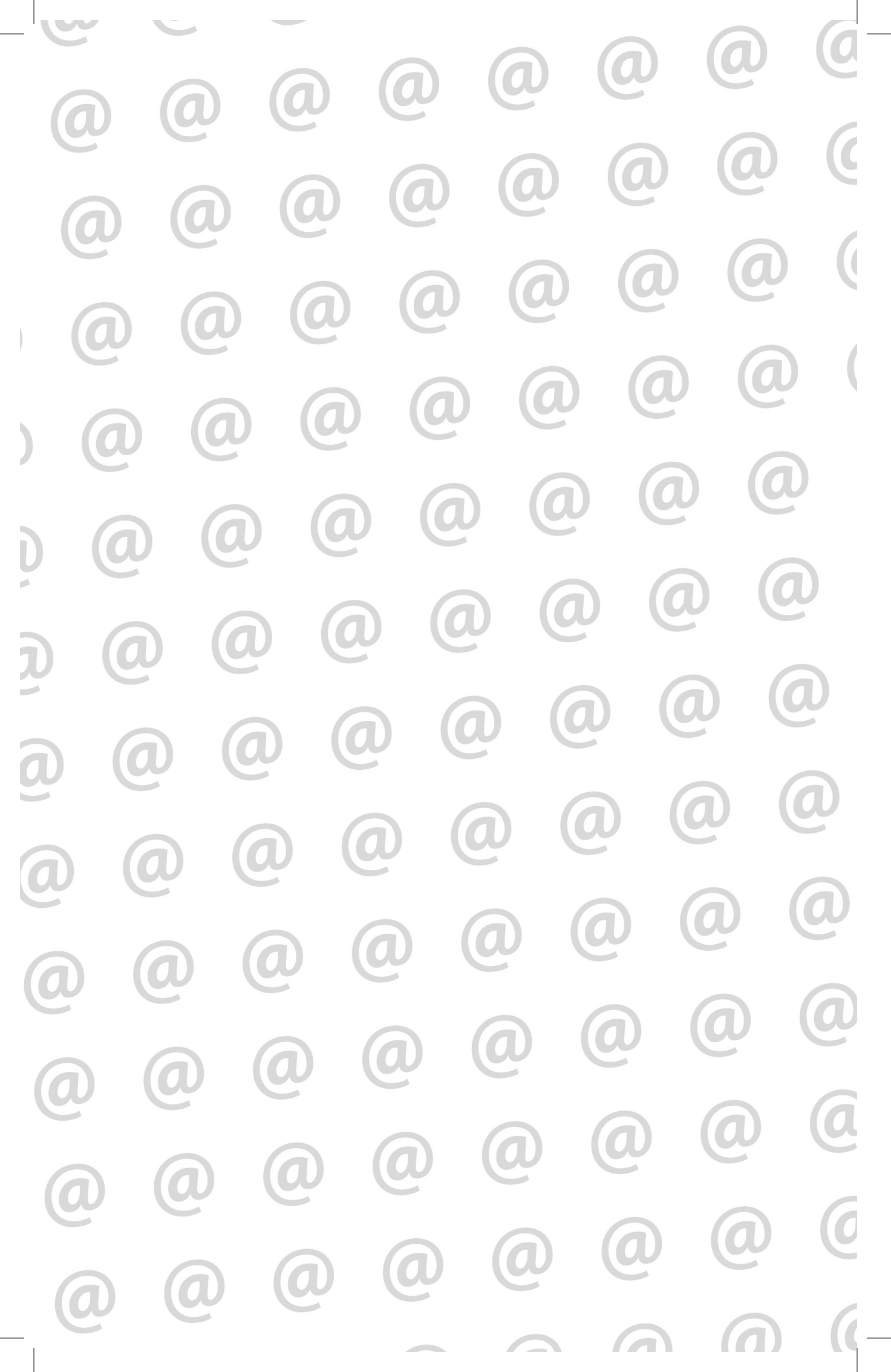
Performatyka w takim ujęciu sytuuje się na poziomie meta- wszelkiej aktywności i struktury zjawisk współczesnych. Performatyzacja sztuki wpisuje się w ten ogólny trend performatywny. Jakkolwiek jest zjawiskiem skromniejszym w skali, to również dotyczy funkcjonowania (sztuki) na poziomie meta. Teksty krytyczne, które zmierzają do wyodrębnienia i opisu zjawiska performatyzacji sztuki, mają więc charakter metakrytyczny. Pojęcie „metakrytyki” wprowadził do dyskursu krytyki sztuki w Polsce Mieczysław Porębski, który postępował tu śladami Rolanda Barthesa.<sup>23</sup> Dotyczy ono głównie języka, jakim posługuje się krytyka wobec swojego przedmiotu (język „przedmiotowy”). Podobnie jak Barthes, który szukał metajęzyka, czyli języka „drugiego stopnia”, którym krytyka mówi o literaturze *via* język, tak też Porębski poszukiwał wyspecjalizowanego języka krytyki, którym mówi ona o sztuce. Porębski wykracza jednak poza Barthesa, sięgając po teorię informacji i wprowadzając ją do metodologii badań nad sztuką, wraz z takimi pojęciami jak: „kanał”, „kod”, „szum”, „redundancja”.<sup>24</sup> Dzisiejszy rozwój języka sztuki pokazuje, w jaki sposób pojęciowanie w humanistyce korzysta z języka informatyki (np. „rekurencja”, czy „relacjonalność” (relacjonalna sztuka, estetyka) – „relational database”, czy wreszcie „baza danych”). Porębski dowiódł, że oprócz mitu, także teoria informacji pozwala odkryć zasady umożliwiające wgląd w strukturę dzieł i zasady rządzące tworzeniem znaczeń. Metakrytyka zajmuje się sztuką na poziomie meta (metaszuką), czyli dziełami na poziomie strukturalnym, a dokładnie metastrukturalnym, czyli wewnętrznej budowy dzieł, a nie wyglądu zewnętrznego (także: estetyki, ekspresji). Szybko jednak okazało się, że poziom strukturalny dzieł dotyczy nie tylko samych dzieł, ale i ich otoczenia kulturowego (kontekstu), że są one częścią najszerzej rozumianej kultury (humanistyki). Performatyka, ze względu na swoją szeroką perspektywę, oferuje dziś zarówno możliwość poznania strukturalnego, jak i kulturowe interpretacje. Dostarcza krytyce sztuki języka, ale i paradygmatów (wzorców) myślenia o dziełach, metod ich analizy i interpretacji. Z tej perspektywy, performatyzacja sztuki okazuje się być procesem, któremu podlega duża część sztuki współczesnej. Sięgając znów po porównanie z przywołanego wyżej tekstu Barthesa, performatyzacja zapewnia dopasowanie – „tak jak czyni to stolarz, który, próbując, z „wycuciem” przykłada do siebie dwie części jakiegoś skomplikowanego mebla”. Dopasowanie, a raczej stałe dopasowywanie, bo mówimy o sytuacji dynamicznej, jest szczególnie ważne wobec „języka” dzieł hybrydalnych i transmedialnych (wielości form, formuł realizacji, mediów), jakie stanowią dużą część sztuki współczesnej. Performatyzacja w tym ujęciu tworzy metastrukturę dzieł współczesnych, czyli pozwala analizować zasady na jakich opiera się ich wewnętrzna budowa, której poznanie umożliwi pogłębianie interpretacji, co oznacza powiązanie z dyskursami kultury. Performatyzacja jest więc narzędziem metakrytyki. Oferuje perspektywę badawczą umożliwiającą wgląd nie tylko w dzieła, ale i kulturę. Pozwala śledzić „pasjonujące i pouczające perypetie gry, jaka toczyła się, toczy i zapewne będzie się toczyć dalej między sztuką a jej społecznym otoczeniem” (Porębski).<sup>25</sup>

- <sup>1</sup> Rosalind Krauss, „Notatki o indeksie. Część 1,” w: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, red. Małgorzata Jaworska (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2011), 203.
- <sup>2</sup> Roland Barthes, „Czym jest krytyka?,” w: *Mit i znak*, (Warszawa: PIW, 1970), 285.
- <sup>3</sup> Grzegorz Sztabiński, „Dokumentacja a horyzontalny sposób pojmowania twórczości artystycznej,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 5 (2011): 6.
- <sup>4</sup> Zob. Warsztat Formy Filmowej, „Manifest (1970),” w: *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*, t. 1 (1969-1981), red. Józef Robakowski (Łódź: Łódzki Dom Kultury, Galeria FF, 2000), 35.
- <sup>5</sup> Krauss, „Notatki o indeksie. Część 1,” 207.
- <sup>6</sup> Rosalind Krauss, „Notatki o indeksie. Część 2,” w: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, red. Małgorzata Jaworska (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2011), 216.
- <sup>7</sup> Grzegorz Sztabiński, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet* (Warszawa: Neriton, 2011), 215.
- <sup>8</sup> Jan Świdziński, *Sztuka i jej kontekst*, red. Łukasz Guzek i Bartosz Łukasiewicz (Piotrków Trybunalski - Radom: Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, 2009), 39.
- <sup>9</sup> Więcej nt. porównań stanowisk Kosutha i Świdzińskiego zob. w moich tekstach: „Sposób użycia pojęcia kontekstu przez Josepha Kosutha i Jana Świdzińskiego”, referat opublikowany w: *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki. Miejsce konceptualizmu, kontekstualizmu i sztuki pojęciowej w historii najnowszej*, red. Bogusław Jasiński, (Gorzów Wielkopolski: Miejski Ośrodek Sztuki, 2009), 10-22 oraz „Obraz-tekst. Struktury obrazowe oparte na tekście w konceptualnych i postkonceptualnych pracach Josepha Kosutha i Jana Świdzińskiego,” *Dyskurs* 12, (2011): 155-177.
- <sup>10</sup> Zob. Łukasz Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej* (Warszawa: Neriton, 2007), 8.
- <sup>11</sup> Marvin Carlson, *Performans*, tłum. Edyta Kubikowska (Warszawa: PWN, 2007), 172.
- <sup>12</sup> John Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. Andrzej Potocki (Wrocław: Ossolineum, 1975).
- <sup>13</sup> Richard Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1998).
- <sup>14</sup> Krystyna Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia* (Kraków: Universitas, 2003).
- <sup>15</sup> Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, tłum. Simon Pleasance, Fronza Woods i Mathieu Copeland (Dijon: Les Presses du Réel, 2002).
- <sup>16</sup> Judith Butler, *Uwikłani w płęć* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008).
- <sup>17</sup> John Langshaw Austin, *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne* (Warszawa: PWN, 1993).
- <sup>18</sup> Krzysztof Abriszewski, „Splatając na nowo ANT. Wstęp,” w: Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci* (Kraków: Universitas, 2010), XVIII.
- <sup>19</sup> Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. Aleksandra Derra i Krzysztof Abriszewski (Kraków: Universitas, 2010).
- <sup>20</sup> Zob. na ten temat moje teksty: „Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 7 (2012). oraz „Galeria jako zagadnienie artystyczne w sztuce konceptualnej,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012).
- <sup>21</sup> Ryszard W. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej* (Warszawa: Instytut Kultury, 1999), 19.
- <sup>22</sup> Jon McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, red. Tomasz Kubikowski, tłum. Tomasz Kubikowski (Kraków: Universitas, 2011), 154.
- <sup>23</sup> Barthes, „Czym jest krytyka?,” 281.
- <sup>24</sup> Mieczysław Porębski, „Sztuka a informacja,” w: *Sztuka a informacja* (Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1986), 7.
- <sup>25</sup> ———, „Wstęp do metakrytyki,” w: *Pożegnanie z krytyką* (Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1983), 105.

# BIBLIOGRAFIA

- Abriszewski, Krzysztof. „Splatając na nowo ANT. Wstęp.” W: Bruno Latour, Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci. Tłum. Aleksandra Derra i Krzysztof Abriszewski. V-XXXIV. Kraków: Universitas, 2010.
- Austin, John Langshaw. *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne*. Warszawa: PWN, 1993.
- Barthes, Roland. „Czym jest krytyka?” W: *Mit i znak*, 281-288. Warszawa: PIW, 1970.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Tłum. Simon Pleasance, Fronza Woods i Mathieu Copeland. Dijon: Les Presses du Réel, 2002.
- Butler, Judith. *Uwikłani w płęć*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Carlson, Marvin. *Performans*. Tłum. Edyta Kubikowska. Warszawa: PWN, 2007.
- Dewey, John. *Sztuka jako doświadczenie*. Tłum. Andrzej Potocki. Wrocław: Ossolineum, 1975.
- Guzek, Łukasz. „Galeria jako zagadnienie artystyczne w sztuce konceptualnej.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 6 (2012): 123-131.
- . „Obraz-tekst. Struktury obrazowe oparte na tekście w konceptualnych i postkonceptualnych pracach Josepha Kosutha i Jana Świdzińskiego.” *Dyskurs* 12, (2011): 155-177.
- . „Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 7 (2012): 13-30.
- . „Sposób użycia pojęcia kontekstu przez Josepha Kosutha i Jana Świdzińskiego”, referat opublikowany w: *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki. Miejsce konceptualizmu, kontekstualizmu i sztuki pojęciowej w historii najnowszej*, red. Bogusław Jasiński, 10-22 (Gorzów Wielkopolski: Miejski Ośrodek Sztuki, 2009).
- . *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*. Warszawa: Neriton, 2007.
- Kluszczyński, Ryszard W. *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Warszawa: Instytut Kultury, 1999.
- Krauss, Rosalind. „Notatki o indeksie. Część 1.” Tłum. Monika Szuba. W: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, red. Małgorzata Jaworska, 201-214. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2011.
- . „Notatki o indeksie. Część 2.” W: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, red. Małgorzata Jaworska, 215-224. Gdańsk: Słowo/Obraz. Terytoria, 2011.
- Latour, Bruno. *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*. Tłum. Aleksandra Derra i Krzysztof Abriszewski. Kraków: Universitas, 2010.
- McKenzie, Jon. *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*. Tłum. Tomasz Kubikowski. red. Tomasz Kubikowski. Kraków: Universitas, 2011.
- Porębski, Mieczysław. „Sztuka a informacja.” W: *Sztuka a informacja*, 7-80. Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- . „Wstęp do metakrytyki.” W: *Pożegnanie z krytyką*, 62-127. Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1983.
- Shusterman, Richard. *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1998.
- Sztabiński, Grzegorz. „Dokumentacja a horyzontalny sposób pojmowania twórczości artystycznej.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 5 (2011): 6-15.
- . *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*. Warszawa: Neriton, 2011.
- Świdziński, Jan. *Sztuka i jej kontekst*. red. Łukasz Guzek i Bartosz Łukasiewicz. Piotrków Trybunalski - Radom: Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, 2009.
- Warsztat Formy Filmowej. „Manifest (1970).” W: *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*, t. 1 (1969-1981), red. Józef Robakowski, 35. Łódź: Łódzki Dom Kultury, Galeria FF, 2000.
- Wilkoszewska, Krystyna. *Sztuka jako rytm życia*. Kraków: Universitas, 2003.

ARTINFO 2002 – 2009



## Rybie Oko II

**RYBIE OKO II – BIENNALE SZTUKI MŁODYCH W SŁUPSKU/USTCE. JEŻELI JESTEŚ  
BIZNESMANEM I CHCESZ INWESTOWAĆ W POLSCE; JEŻELI JESTEŚ POLITYKIEM  
I CHCESZ WYGRAĆ WYBORY; JEŻELI JESTEŚ BISKUPEM I CHCESZ WIEDZIEĆ  
CO LUDZIE MAJĄ W DUSZY – POWINIENES ZOBACZYĆ RYBIE OKO.**

Rybie Oko II – to druga edycja imprezy poświęconej sztuce młodego pokolenia artystów polskich, czyli trzydziestolatków i młodszych. Od tego roku Rybie Oko będzie odbywać się jako biennale. W wystawie brało udział 21 artystów. Jest to impreza ważna, choćby dlatego, że niczego podobnego nie zaryzykowała żadna instytucja. Tymczasem wokół niewiele jest zachęt, by zajmować się sztuką. Słupsk/Ustka ma też niezwykłą szansę na obiektywizm: nie ma tam miejscowego środowiska. Ale to także minus: na imprezie artyści mogą zobaczyć siebie nawzajem w dorosłej sytuacji wystawienniczej, ale raczej nie zobaczy ich zbyt wielu krytyków i kuratorów. Jednak może to tylko złudzenie, że w dużym mieście byłoby inaczej.

Organizatorzy, **Ewa Rybska** (kurator) i **Władysław Kaźmierczak** (dyrektor galerii), praktykują performance, a to doświadczenie uwrażliwia na nie-akademickie myślenie. Na pewno pokazane zostały tu projekty w jakiś sposób odważne. Może nie są odkrywcze formalnie, ale ich waga polega na tym, iż można wydobyć z nich wiedzę o generacyjnym sposobie myślenia. Jest to więc nie tyle informacja o tym, jak będzie wyglądała sztuka, bo jej forma zostanie znaleziona, ale o czym ona będzie. Już jednak ma ona sens krytyczny: wyraża stosunek do rzeczywistości. Dlatego każdy, kto chciałby się dowiedzieć w jakim kierunku zmierzać będzie ten kraj – powinien zobaczyć Rybie Oko. Jeżeli impreza utrzyma swoją dynamikę, może stać się dobrym miernikiem aktualnego stanu umysłów.

W tegorocznej wystawie nie brał udziału żaden artysta z edycji ubiegłorocznej. Były natomiast aż cztery osoby, które były rok wcześniej na festiwalu młodych performerów *Breaking News* w Zuju (kuratorzy: **Janusz Bałdyga** i **Łukasz Guzek**): **Karolina Wiktor**, **Daniel Rumiancew**, **Michał Bujnicki** i **Kuba Bąkowski**. Wbrew opinii, że performance jest dyscypliną niszową, okazuje się, iż artyści znajdują dla niego zastosowanie. Performance zwiększa możliwości artystyczne: jest włączany w strukturę prac rozluźniając ją i zarazem ułatwiając manipulowanie znaczeniami, a także umożliwia zbliżenie sztuki do rzeczywistości.

**Daniel Rumiancew** zajmuje się fotografią. Tu pokazał prace, w których kontynuuje metodę zaprezentowaną już na *Breaking News*: poszerzanie pola fotografii (obraz plus).

Na wystawie były dwie prace: obiekt składający się z dowcipnego obrazka – lighboxu przedstawiającego kurczaka z zabandażowaną nogą, obok którego stoją narty; oraz praca fotograficzna powiązana z akcją. Akcję wykonał wspólnie ze swoją dziewczyną (**Kinga Babiak**). Polegała na wymianie owłosienia. Ona: goli jego głowę, on: na obrazie jej aktu projektowanego na ścianę pokrywa pianką do golenia jej uda i brzuch, ona: zbiera z obrazu piankę i pokrywa nią jego głowę, on: rozbiera ją i umieszcza swoje włosy pod cienkimi rajstopami na jej udach i brzuchu.

**Michał Bujnicki** również kontynuuje metodę konstruowania performance z *Breaking News*. Jego performance polegał, w pierwszej części „literackiej”, na opowiadaniu onirycznych historii, po czym, w części drugiej, następuje akcja - ćwiczenie fizyczne oparte na wschodnich technikach walki i pracy z ciałem. Strategia operowania ciałem zbliża to działanie do klasycznego performance po który dziś sięga się rzadko, gdyż zamyka on sztukę w kręgu własnego ja, gdy tymczasem sztuka dąży do związku z rzeczywistością. Ale może Michał Bujnicki uważa rzeczywistość za niewartą sztuki.

**Karolina Wiktor** wystąpiła wspólnie z **Aleksandrą Kubiak**. Również w tym performance można dopatrzeć się metody znanej z *Breaking News*: doświadczania swego ciała i budowania doznań poprzez ciało, oraz prezentacji nagiego ciała w pół-ukryciu, niepełnej ekspozycji. Na *Breaking News* Karolina Wiktor zanurzała się w małym akwarium wypełnionym białą kleistą cieczą. Na Rybim Oku artystki stały nagie, lecz owinięte ciasno plastikową folią, w wąskich przezroczystych cylindrach - kolumnach, po dwóch stronach wejścia do wnętrza galerii w Ustce. Widzowie wchodząc do galerii musieli przesuwać się pomiędzy nimi. Na nos i usta miały założone maseczki połączone rurką tak, że oddychały (niemal) wyłącznie swoim oddechem. Performance trwał do wyczerpania sił. Stworzyły piękny obraz, jak z jakiegoś futurystycznego laboratorium, a zarazem stworzyły sytuację bezpośredniego doświadczenia.

**Kuba Bąkowski** zastrzega, że nie robi performance. Jednak wykorzystuje swoje ciało w performerski sposób. Zajmuje się natomiast fotografią. Jego prace są wynikiem połączenia tych dwóch elementów. Najwyraźniej Kuba Bąkowski wyciągnął wnioski z doświadczenia sztuki bezpośredniej obecności, która stała się tu obecnością w obrazie medialnym. Na wystawie pokazał obiekt – łóżko na którym została nadrukowana jego naga, leżąca na wznak postać. Z pępka, we wschodniej filozofii uważanego za centrum energetyczne człowieka, wydobywało się światło będące projekcją obracającego się slajdu na sufit. Slajd przedstawiał telewizyjny obraz kontrolny połączony z obrazem postaci artysty w pozycji medytacyjnej. Fascynacja światłem, „obróbka światła”, to stały motyw jego prac, zrealizowany w pięknej akcji na *Breaking News* (przepiłowywanie świetłówki - jedyne źródła światła w pomieszczeniu). Obok na monitorach były prezentowane dwie prace wideo. Obie składały się z połączenia obrazu kontrolnego jakiegoś kanału telewizyjnego i nagiej postaci artysty wykonującego proste ćwiczenia gimnastyczne. Umieszczanie siebie, swojego ciała w rozmaitych sytuacjach, w rozmaitych obrazach, to także stały element jego prac.

Wszyscy znani mi wcześniej artyści, jak się okazuje, pracują niezwykle konsekwentnie nad charakterystycznymi dla siebie motywami, rozwijając właściwe sobie metody twórcze.

\* \* \*

Rok temu, pisząc o pierwszej edycji Rybiego Oka, nawiązałem do estetyki pragmatycznej Deweya. Powiązanie deweyowskiego pragmatyzmu i pokazanych wtedy prac służyło podkreśleniu pewnej ich ogólnej cechy – związku tej sztuki z bezpośrednim doświadczeniem życiowym. Była to także próba wskazania ścieżki rozumienia i interpretacji nowej/młodej sztuki. Deweya sposób definiowania sztuki jako doświadczenia pozwala przejść od razu do *meritum* dzieła, a sferę rozwiązań formalnych potraktować funkcjonalnie. Funkcjonalność pragmatyczna nie oznacza, iż mamy tu do czynienia z uniwersalizmem w rodzaju transhumanizmu. Oznacza natomiast ściśle powiązanie aktualnej formy i aktualnej treści. W rezultacie, uprawiana w taki sposób sztuka uzasadnia pluralizm form, sięganie po formy wizualne *ad hoc* (czyli to, co jest wymieniane jako cechy postmodernizmu) i zmianę w sztukę wszystkiego, co zostanie znalezione w świecie, otaczającej rzeczywistości. To zasadnicza zmiana wobec modelu modernistycznego, dominującego dotąd w myśleniu artystycznym, polegająca na tym, że to



nie sztuka jest punktem wyjścia sztuki – tak jak awangarda wynikała z awangardy, forma była odpowiedzią na formy wcześniejsze – ale świat, świat człowieka. Pozwala to sztuce utrzymywać kontakt z otaczającą rzeczywistością, z życiem po prostu i w nich uczestniczyć. Odniesienie do Deweya i pragmatyzmu wobec sztuki Rybiego Oka II nadal pozostaje aktualne. A skoro tak, skoro taka ogólna tendencja się utrzymuje, to można uznać ją za cechę generacyjną, pokoleniową, a tym samym cechę nowej sztuki. Tak młodzi artyści rozpoznali otaczającą ich (i nas) rzeczywistość i tak też ją opisują poprzez swoją sztukę.

Na Rybim Oku II okazało się, że najważniejszym tematem są media i erotyka. Te dwa aspekty są ze sobą powiązane i zmieszane z krytyczną obserwacją otoczenia kultury konsumpcyjnej. Skomercjalizowanie życia jest czymś, z czym musi zderzyć się każdy z nas. Z kolei media są dziś oczywistym kontekstem życia, i to w nich realizuje się najpełniej konsumpcyjny charakter rzeczywistości. Stanowią też rodzaj matrycy wyobraźni współczesnej, która jest przykładana do rozmaitych sytuacji, nadając postać rozumieniu rzeczywistości. Istotą zmedializowanej rzeczywistości jest zaproszenie do manipulacji, gry, kształtowania świata (jego obrazu) według potrzeb chwili. Dzięki temu media należą do sfery bezpośredniego doświadczenia, bazowego i jak gdyby naturalnego; doświadczenia, które właśnie dzięki tej swojej medialnej naturze znajduje odzwierciedlenie nawet tam, gdzie artyści sięgają po tradycyjne formuły artystyczne, takie jak obraz na płótnie.

Obrazy tradycyjnie malowane na płótnie, oparte demonstracyjnie na obrazie medialnym, maluje **Barbara Gębczak-Janas**. Metoda polega na odtworzeniu w obrazie efektów technicznych zaczerpniętych ze standardowych narzędzi programu obróbki obrazu. Obraz zostaje przetworzony, pozostaje jednak technicznie obrazem. Seria obrazów przedstawia dwie nagie dziewczyny w swobodnych sytuacjach. Są to autorka i jej koleżanka, które były także obecne razem na wystawie. A może to tylko była manipulacja obrazem?

Obrazy **Andrzeja Karmasza** również są malowane w stylu przywodzącym na myśl zakłócenia i nieostrości obrazu medialnego. Również tu obrazowana jest relacja erotyczna. Ale niedoskonałość obrazu nie pozwala dostrzec nic ponadto, żadnych szczegółów. Pozostaje sugestia, a relacja z rzeczywistością faktyczną pozostaje wyobraźniowa, a nie ilustracyjna.

Interesujące podejście do obrazu prezentuje **Hanna Kosewicz**. Jej prace przypominają tradycyjne obrazy, np. formatem. Jednak technicznie są zszywane z metek ubraniowych, tkane czy wyszywane, dziergane z włóczki. Obraz to produkt, coś co „się nosi”. Sprytna aluzja do komercjalizacji, ale i sugestia pewnej bliskości sztuki i życia, tak jak koszula jest bliska ciału.

**Piotr Parda** poświęcił czas przygotowania do wystawy na hodowlę rybek akwariowych – głubików. Na wystawie przeprowadził ich segregację płciową, prezentując w dwóch akwariach osobno panów i panie. Praca mogła wzbudzić uśmiech. Także jednak oddziaływała pewnym pesymizmem.

To właśnie **Anita Pasikowska** powiedziała o pracy Pardy, że jest bardzo smutna. Pesymizmem emanowała także jej praca – czarna ściana przegradzająca galerię na całą szerokości, z trzema oknami rozświetlonymi od tyłu czerwonym światłem. Według artystki, mieszkającej w Wesołej pod Warszawą, praca przedstawia Śląsk. Inspiracja może być odebrana czysto wizualnie. Ale, że zostało tu przedstawione niewesołe i groźne miejsce – to daje się odczuć. Prosty zabieg formalny, jednak wynikający z emocji i do emocji się odwołujący.

Podobnie prostym zabiegiem instalacyjnym, podobnie grającym na emocjach odbiorcy, była praca **Daniela Bogutyna**. W małym pomieszczeniu, w piwnicy galerii, na wprost zejścia, ustawił półkoliście postumenty z kilkoma monitorami. Wideo było obrazem zbliżenia głowy ujadającego psa. Monitory znajdowały się mniej-więcej na wysokości głowy człowieka, wielkość obrazu pokazywała głowę psa 1:1, ujadanie było nagłośnieńskie mniej-więcej realnie. Ujadanie psów było słyszalne na górze. „Czy tam są psy?” – pytał bojaźliwie jakiś młody widz. Schodząc na dół stawało się twarzą-w-twarz z wściekłymi mordami psów. To musiało robić wrażenie. Czulem się jak w grze wideo o jakichś strażnikach świata podziemnego.

Jak wiadomo, wyznania miłości w najlepiej brzmią po francusku. **Joanna Maltańska** pokazała wideo bazujące na przeciwstawieniu miłosnego wyznania i obrazu blokowiska. A przecież wiadomo wszystkim, przynajmniej wszystkim w byłym bloku wschodnim, że „w domach z betonu nie ma wolnej miłości”.

**Ludomir Franczak** pokazał wideo oparte na innym przeciwstawieniu. Nagranie mszy katolickiej podłożył pod obraz półek w supermarkecie.

Supermarket (ten sam lokalny słupski) po raz kolejny zagrał w pracy **Piotra Dudka**, który wystawił w nim swoje obrazy. Na obrazach była mało czytelna twarz i napis w nieistniejącym języku. Obrazy tak doskonale wtopiły się w dekorację sklepową, że nikt ich nie zauważył; nikt w supermarkecie nie rozpoznał w nich sztuki, nie zauważył też, że coś w tych obrazach nie gra, i to mimo „promocji” przy wejściu informującej, że w sklepie jest do oglądania sztuka. Ale czy po to idzie się do supermarketu?

**Karolina Wysocka** również przyjęła pokrewną strategię umieszczenia banalnych obrazów w niebanalnym miejscu, licząc zapewne, podobnie jak Piotr Dudek, że otoczenie nada im specyficzną wartość artystyczną. Umieściła swoje obrazy – monochromatyczne prostokąty niewielkich rozmiarów – na basenie, gdzie harmonizowały swoją sterylnością i dźwięczną kolorystyką z otoczeniem, tak, że znów nie były rozpoznawalne jako sztuka i utopiły się w swoim otoczeniu wizualnym.

Intrygująco niejasny był sens obiektów **Laury Pawela**. Znaczący był użyty w nich kolor – feministyczny róż, który podpowiadał niedwuznacznie „kobięcy” kierunek interpretacji. Najwięcej dyskusji, domysłów i pomysłów interpretacyjnych poświęcono zwłaszcza jednemu jej obiektowi. Ale też był to szczególny obiekt: wiele sugerował, choć zarazem skazywał na gubienie się w domysłach. Obiekt przypominał, na pierwszy rzut oka, konfesjonał. Ciekawostką jest, że konfesjonał to przedmiot, który wyjątkowo nęci wyobraźnię kobiet, być może dlatego, że jest to terytorium w wyłącznym władaniu mężczyzn, a kobiety zjawiają się tu tylko jako grzesznice. W poprzedniej edycji Rybiego Oka konfesjonały, zmienione w miejsca rytuałów codzienności, jak kabina prysznicowa czy kabina przymierzalni, pokazywała **Anna Klimczak**. Konfesjonał Laury Pawela (jeżeli obiekt został właściwie rozszyfrowany), to przedmiot przeznaczony dla kobiet, jako miejsce badania. W kłęczniku, miejscu dla spowiadającego się, została zamontowana pionowa przegroda, którą klękając należy mieć między nogami, co sugerują wytarte kolanami wgłębienia po dwóch stronach tej przegrody. Ma ona wykrój anatomicznie dostosowany do kobiecego kroczka. Przegroda oddzielająca od spowiednika, zamiast kratki, posiada dwa okrągłe otwory lamowane różową gąbką, pozwalające wsunąć w nie dłonie, co sugeruje zabieg badania mammograficznego, bądź zwykłą lubieżność. Nie wiem czy dobrze odczytuję przewrotną funkcję spowiedniczą tego obiektu, ale spowiedź to badanie zmierzające do obnażenia ciała i duszy. Jest to więc badanie w podwójnym sensie fizycznym, cielesnym i psychicznym, duchowym, moralnym. Ale forma obiektu mówi, że kontakt z nim jest także karą i to cielesną, gdyż obiekt robi wrażenie także bardzo użytecznego narzędzia tortur i to tortur dla kobiet. W końcu, jak już ktoś przychodzi do konfesjonału, to można słusznie założyć, że czuje się grzesznikiem i kara mu się należy, a cierpienie może rozpocząć się natychmiast, tym bardziej, że wszyscy jesteśmy z góry grzesznikami, a szczególnie z góry skazane są kobiety. Na pewno Laura Pawela dobrze przemyślała swoją sytuację kobiety w kulturze zdominowanej przez po chrześcijańsku rozumiane winę i karę. Na pewno też praca była ciekawym przypisem do Foucaulta.

\*\*\*

Czy pamiętamy jeszcze nie tak dawno wygłaszane licznie prorocтва na nowe milenium? Jedno z nich głosiło, że oto nadchodzi czas kobiet, następne wieki będą kobiece w charakterze, nasze życie będzie kobiece w stylu, nasze myśli różowe i miękkie. Przecież mężczyźni powodują tylko wojny, a kobiety zmienią naszą planetę w wielką kochającą się rodzinę. Zniknie wszelka przemoc, absolutyzm, totalitaryzm w życiu i myśleniu, czyli także w sztuce. Na Rybim Oku II dominowały, co prawda nieznacznie ale jednak, kobiety (by nie było niedomówień dominowały liczebnie). Nie jest to wynik świadomej polityki poprawności politycznej Ewy Rybskiej, kuratorki imprezy. Tak po prostu wyszło z selekcji nadesłanych na wystawę projektów indywidualnych. Czyli: czy właśnie oto przepowiednia się spełnia? Czy już żyjemy w świecie kobiecym? Dajmy jeszcze trochę czasu historii. Na razie wygląda na to, że świat sztuki już jest światem kobiet.

## Ściągaj górę! – relacja z Kontperformance 6

**SZTUKA PERFORMANCE TO POLSKA SPECJALNOŚĆ  
ARTYSTYCZNA ŚWIATOWEJ KLASY. TAKŻE POLSKĄ SPECJALNOŚCIĄ  
JEST ORGANIZACJA FESTIWALI PERFORMANCE.**

Polska sztuka performance jest wysoko ceniona w świecie. To jedyna zresztą nasza współczesna specjalność artystyczna światowej klasy. Polski performance to nie tylko świetna historia. Polski performance się rozwija; pojawiają się nowe źródła inspiracji, które zmieniają go i dostosowują do współczesności. Na terenie performance (także) uwidaczniają się zmiany, jakim podlega otaczająca nas rzeczywistość. Polską specjalnością staje się także organizacja festiwali sztuki performance. I są to jedyni polscy kuratorzy światowej klasy. A impreza performerska to zadanie specyficzne: organizacja performance jest zawsze, od początku do końca, bezpośrednim kontaktem z artystą. To od tego rodzaju kontaktu zależy w tej pracy sukces. Ale przecież kurator zawsze jest zaangażowany (inaczej to nie kurator) i ma kontakt z artystą. Otóż, w przypadku każdej innej sztuki, kurator pracując z artystą nad realizacją, ma w perspektywie dzieło – przedmiot, który istnieje następnie niezależnie od artysty, kuratora, instytucji, etc. W tym przypadku cel pracy kuratora i artysty jest usytuowany poza nimi, co wyznacza miejsce spotkania ich interesów i pole możliwych konsensusów decydujących o dziele, czyli wartości przedsięwzięcia.

W performance dzieło to artysta. I nic poza tym. Dlatego zawsze istotą pracy jest tu bezpośredni kontakt z artystą. Nie ma takiego momentu, gdy dzieło istnieje poza człowiekiem, poza relacjami międzyludzkimi. I to te relacje, od początku do końca, determinują pracę nad dziełem. Decydują też o sukcesie bądź porażce w większym nawet stopniu, niż aspekty techniczne realizacji. Organizator festiwalu performance jest już z natury rzeczy zaangażowany w relacje międzyludzkie, co jest tym samym, co zaangażowanie w sztukę. To różni zasadniczo pracę przy organizacji performance i wystawy innej sztuki. Stanowi też podstawową trudność w kontakcie z performerami. Zarazem jest to podstawowa umiejętność organizatora festiwalu tego rodzaju sztuki. Zrozumienie tej specyfiki jest kluczem do sukcesu. Bez tego zrozumienia nie będzie udanego festiwalu performance. Wymaga to sporo doświadczeń i specyficznego podejścia. Znaczy to, że nie można podejść do performance tak jak do pracy nad każdą inną sztuką. Także dlatego kuratorzy większych imprez uwzględniających performance, a nie mający doświadczenia z performance, nie zawsze udanie potrafią doprowadzać do realizacji prac na żywo, włączając je w całość imprezy. Wtedy taka impreza pokazuje wzajemną alienację tych rodzajów sztuki, co jest błędem kuratora a nie cechą sztuki.

**Władek Kaźmierczak** w swojej relacji z festiwalu InterAkcje w Piotrkowie Trybunalskim chwali organizatorów i pisze, że była to impreza kompletna, czyli było na niej wszystko to, co powinno być na udanym festiwalu performance. Nie mogłem w tym roku być w Piotrkowie, ale zapewne wie on co mówi, bo sam jest performerem i organizatorem. Ale organizację festiwalu performance w Piotrkowie ekipa **Piotra Gajdy** i **Gordiana Pieca**, oraz wielu innych sympatycznych osób, trenowała od kilku lat. Mają więc efekty. Byłem natomiast w Lublinie na festiwalu Kontperformance 6, i także mogę powiedzieć, że było tam wszystko to, co powinno być na udanym festiwalu performance. Także **Zbyszek Sobczuk** ma doświadczenie, które pozwala mu zrobić udany festiwal performance. W tym roku będzie w Polsce jeszcze trzeci festiwal performance, Zamek Wyobraźni w Słupsku/Ustce w sierpniu. Zrobi go Władek Kaźmierczak.

Na Kontperformance 6, po raz kolejny w tym roku, zaprezentowały się artystki z Zielonej Góry, **Karolina Wiktor** i **Aleksandra Kubiak**, tym razem w pracach indywidualnych. Karolina Wiktor zrobiła wersję pokazanej już wcześniej pracy, polegającej na zanurzeniu się nago w akwarium i trwania w nim tak długo, jak pozwalała na to jej kondycja fizyczna i psychiczna. Najwyraźniej, dla artystki są w tym działaniu ciągle niewyczerpane możliwości, skoro może być rozwijane. Karolina Wiktor traktuje performance jako jedną z możliwości ekspresji siebie, zachłannie poszukiwanych w obrębie sztuki (i poza nią). Z przyjemnością obserwuję te poszukiwania i czekam co dalej.

**Aleksandra Kubiak** zrealizowała projekt *Tamagochi*. Tamagochi to elektroniczna zabawka, gra, polegająca na tym, że elektroniczne żyjątko, kurczaczka, bierze się pod opiekę i ta decyzja oznacza, że trzeba o nie dbać, żywić je itd., bo inaczej umrze. Aleksandra Kubiak na trzy dni festiwalu stała się takim żyjątkiem na utrzymaniu widzów. Technicznie, artystka była zamknięta w dużym pokoju, a prowadzące do niego drzwi zostały zastąpione taflą przezroczystej pleksi. Każdy zawsze mógł więc obserwować Tamagochi, zadawać jej pytania, ale odpowiedzi otrzymywał na ekranie monitora, czyli tak jak w zabawce, komunikował się z kurczaczkiem poprzez display. Na starcie akcji nasze Tamagochi było w swoim pokoju nagie. I pierwszą reakcją publiczności było dostarczenie jej ubrania. Pierwsza socjologiczna i obyczajowa refleksja jest więc taka, że w Polsce ludzie może i pozwolą ci umrzeć, ale na pewno nie na golasa. Przez następne dni Tamagochi było odżywiane głównie piwem, słodyczami i papierosami. Reakcje w spotkaniu z tą zaskakującą sytuacją odzwierciedlają dialogi prowadzone na ekranie monitora. Ich publikacja będzie interesującym materiałem badawczym. *Tamagochi* to według mnie jeden z ciekawszych projektów, jakie ostatnio widziałem. Są w nim też potencjalne możliwości rozwoju w następnych realizacjach, jeżeli artystka jeszcze je podejmie.

Punktem wyjścia formy performance była tu gra elektroniczna. Formuła gry została przełożona na akcję na żywo. Zarazem, Tamagochi to coś, co znają miliony na całym świecie. Dlatego idea performance była zrozumiała i komunikowalna od razu dla każdego. Na terenie sztuki, w formie performance, został zrealizowany scenariusz, który jest jednym z częstych koszmarów naszego świata – gra komputerowa została zrealizowana w rzeczywistości, świat wirtualny stał się realny. Eksperyment na życiu elektronicznym został przekształcony w eksperyment na żywym człowieku. Życie zostało poddane reżymowi reguł rządzących tworam elektronicznymi. Ale tym razem była to reakcja kontrolowana, a ponadto przeprowadzona pod nadzorem autorytetu sztuki, której status uprawomocnia najdziwniejsze ekscesy. Przy czym, produkt kultury masowej został użyty krytycznie, czyli *a rebour* skierowany przeciw światu, który go stworzył. Zastosowanie schematu gry jako matrycy akcji na żywo prowadzi do powstania nowych znaczeń. Doświadczenie, przeżycie sytuacji *Tamagochi* należało do traumatycznych, o czym świadczyły histeryczne wręcz reakcje artystki po opuszczeniu zamknięcia. Na pewno performance był prowokowaniem silnego doznania psycho-fizycznego. Ale właśnie to jest istotą sztuki performance. Akcja Aleksandry Kubiak była więc spełnieniem najgłębszej istoty tej sztuki, coś co w takiej doskonałej i ekstremalnej postaci nie zdarza się w sztuce często.

Na Kontperformance 6 elektroniczne zabawki jeszcze raz stały się inspiracją do działania typu performance, tym razem muzycznego. **Gameboyzz** po prostu grają w popularne gry elektroniczne, ale zarazem grając na tych grach, gdyż każda gra produkuje dźwięki, dość typowe zresztą. To te elektronicznie brzmienia grupa komponuje na żywo w muzyczną całość, którą dj miksuje i uzupełnia swoimi dźwiękami. Dźwięk jest łączony z obrazem, powstaje koncert z projekcją, gdzie muzyka jest generowana z banalnych gier elektronicznych.

Także przestrzeń świata elektronicznego pozwoliła **Darkowi Kocińskiemu** na prowadzenie swoistej gry tożsamości. Pokazał film, bądź wideo performance, zmontowany tak, że powstały scenki, w których rozmawia sam ze sobą o sobie samym (wyrażając się przy tym nie najlepiej o Kocińskim). Elektronika pozwala mu ukryć się (i ukryć siebie), tu poprzez multiplikację swojej osoby (tożsamości), możliwą w świecie elektronicznym. Ale aspektem samego pokazu, może niezamierzonym, była dodatkowa multiplikacja tożsamości, gdyż bohater filmu był obecny wśród widzów, co wprowadzało kolejne zawirowanie rzeczywistości.

**Anka Płotnicka** zastosowała strategię performerską polegającą na oddaniu procesu wykonania w ręce innych. Sama była nieobecna, przysłała tylko ramowy opis akcji. Tytuł: *Kobiety i obrazy*. Kobiety były obecne poprzez obraz z rzutnika wideo, oraz poprzez teksty. Kobiety były także wykonawczyniami projektu. Odbywało się to tak: na środku ciemnej sali stała osoba z rzutnikiem wideo w rękach, powoli obracając się z nim dookoła. Druga osoba odbijała lustrem obraz w różnych kierunkach, na zgromadzonych widzów. Pomiędzy publicznością krążyły w ciemnościach dziewczyny czytając zdania, które były typowymi, banalnymi kobiecymi tekstami, typu: „Jestem za gruba”, którym zawsze kobiety zanudzają świat, a które odzwierciedlają prawdziwe, choć kobiece w stylu, dramaty. Początkowo wszystko odbywało się zgodnie ze scenariuszem zaprojektowanym przez artystkę. Ale tu ziścił się cud akcji na żywo: po jakimś czasie dziewczynom czytającym teksty znudziło się bierne wykonawstwo i zaczęły dodawać swoje własne, osobiste sentencje, rozgrywać sytuację po swojemu. W końcu przejęły kontrolę nad performance. To nie był już performance Anny Płotnickiej, ale ich spontaniczna akcja. Nie wiem czy o to artystce chodziło, ale to właśnie było interesującym wynikiem tego performance na odległość. Komunikacja na odległość, nie face to face ale poprzez interface, to koncepcja, którą Anna Płotnicka konsekwentnie rozwija od jakiegoś czasu. Komunikuje się poprzez display, wirtualizuje siebie, swoje działania i relacje z odbiorcą. W *Performance na życzenie*, po kliknięciu ikony, można było obejrzeć wideoperformance artystki.

Ale wydarzeniem które nadało festiwalowi Kontperformance 6 jego charakter był performance **Darka Fodczuka**. Projekt *Gra* jest przez niego realizowany już od dłuższego czasu, zawsze w oparciu o ten sam ramowy scenariusz. W *Grze* bierze udział publiczność i artysta, na równych zasadach. Od początku każdy z uczestników musi wybrać jakąś opcję uczestnictwa. Pierwsza decyzja, przed jaką artysta stawia publiczność, to: zostać albo wyjść. Na czas akcji drzwi będą zamknięte. Następnie przestrzeń galerii jest dzielona na część gdzie toczy się gra i gdzie nie ma gry. Udział w jest dobrowolny. W każdej chwili można wycofać się z uczestnictwa, czyli przejść do części bez gry. To kolejny wybór, jakiego musi dokonać widz/uczestnik. Grając będzie musiał podejmować non stop wybory. Sama idea gry jest prosta: artysta stopniowo, powoli, nawiązuje coraz bliższy kontakt z przybyłą publicznością. Stopniowo, powoli zmienia ich z widzów w uczestników. Ta zmiana statusu dokonuje się niepostrzeżenie dla nich samych. Nawiązanie kontaktu zaczyna się od uścisku ręki, ale z czasem kontakt staje się coraz bliższy, bardziej intymny. Uczestnicy gry są brani w ramiona, obejmowani, przytulani, głaskani, wymieniane są uściski, potem pocałunki, najpierw delikatne, potem bardziej namiętne. Z czasem następuje wzajemne oswojenie i kontakt jest w coraz większym stopniu odwzajemniany. Nawiązuje się gra pomiędzy artystą a uczestnikami, ale i własna gra 1 na 1 rozgrywana przez każdego indywidualnie. W miarę rozwoju gry Darek Fodczuk ściąga z siebie stopniowo części swojej garderoby i zarazem zwraca się do innych z prośbą o oddanie części własnego ubrania, bądź innej własności. Oddane rzeczy są zbierane na kupkę. Akcja, w zależności od liczby i zaangażowania uczestników, trwa czasami długo. W końcu artysta jest nagi, nadzy są też niektórzy uczestnicy gry. Większość zazwyczaj jest już jednak w części bez gry, choć niektórzy zdecydowali się przerwać grę półnago. Wtedy artysta podejmuje decyzję o skończeniu gry. Wszystko wraca do stanu normalności, drzwi do galerii zostają na powrót otwarte. Na Kontperformance 6 nowym elementem było robienie zdjęć polaroidowych tym, którzy grali do końca, czyli zostali nadzy, oczywiście za ich zgodą. Ze zdjęć aranżowana jest wystawa, która po performance jest do oglądania dla wszystkich. Powstaje chwila na refleksję nad tym, w czym właśnie wzięło się udział, także nad własnym udziałem w grze, jego spełnieniem czy niespełnieniem, nad dokonanymi wyborami których.

*Gra* przy każdym wykonaniu zyskuje inny przebieg. Nie tylko ze względu na efekt końcowy, czyli rozebranie (bądź nie) uczestników. Istotą tego performance jest stymulowanie

silnej reakcji emocjonalnej. Dlatego napięcie, atmosfera, wyzwolona energia, owo „coś” odczuwalne niemal fizycznie, wiszące w powietrzu, są zawsze, w każdym miejscu inne. Zawsze jest inaczej. Ale zawsze przeżycie jest potężne. Także początkowe realizacje nie prowadziły do rozebrania kogokolwiek z uczestników. Pierwszym, który rozebrał się całkowicie w trakcie *Gry* był **Jan Piekarczyk**, w Muzeum Narodowym w Warszawie, w trakcie imprezy SASI w 2001 roku. Jednak z czasem podejmuje grę coraz więcej osób i coraz więcej posuwa się coraz dalej (a to z kolei powoduje, że artysta wymyśla dalsze ciągi gry, tak jak tu dokumentację polaroidem). Projekt *Gry* coraz bardziej się zagęszcza. Czy stanie się tak, że *Gra* będzie sławnym performance na który będzie się przychodzić po to, by podjąć grę, zmierzyć się z zadaniem i sobą samym, czyli po to, by zostać rozebrany przez Darka Fodczuka? Teraz zazwyczaj większość publiczności nie wie co ją czeka w tym punkcie programu imprezy. Gra polega więc na przełamaniu siebie i spontanicznej reakcji na sytuację. Ale gdy już będzie wiadomo w co idziemy grać idąc do galerii, to jak wtedy zostanie ta sytuacja rozegrana przez artystę i uczestników? Na podstawie obserwacji przemian przebiegu *Gry* można snuć także innego typu wnioski: w naszym transformującym się szybko kraju zmienia się kultura i społeczeństwo i może to właśnie te przemiany odzwierciedlane są w *Grze*?

*Gra* się toczy i jej ostateczny efekt jest nie do przewidzenia. Jednak każdorazowo przebieg i w konsekwencji efekt realizacji zależą od imprezy, nastroju i nastawienia, jakie wywołuje ona u publiczności i artystów. A to właśnie zależy od umiejętności organizatora tworzenia atmosfery festiwalu. Na tym przykładzie widać, jak jakość sztuki zależna jest od jakości imprezy. Performance Darka Fodczuka był ostatnim punktem programu festiwalu, ale jego odbiór został przygotowany przez cały przebieg imprezy. Dobra impreza spowodowała, że mógł on dobrze zaistnieć. Wszyscy byli pozytywnie nakręcenii, zainspirowani i wyzwoleni tą sztuką, co skumulowało się w ostatnim mocnym emocjonalnie akcencie festiwalu. Silne przeżycie, stres, daje też odpowiednio mocne odreagowanie, rozprężenie. Dlatego też po imprezie, przy piwie, performance mógł znaleźć kontynuację: rzucone przez Darka Fodczuka hasło „ściągnij górę”, skandowane przez wszystkich, spowodowało rzeczywiste ściągnięcie góry, które jak epidemia rozprzestrzeniło się po lokalu wywołując panikę obsługi, następnie poza niego, potem po całym mieście... Ale to już moja wirtualna kontynuacja *Gry*.

**Cezary Bodzianowski** wymyślił i tworzy konsekwentnie swój niepowtarzalny styl performance (nazwijmy go „minimal performance” albo „minimal action”). Tym razem zauważył, że w budynku akademika, w którym mieści się Galeria Kont jest małe patio z ławeczką, tyle, że jest ono zaniedbane i nieużywane. Postanowił je zrewitalizować, zwrócić na nie uwagę mieszkańców. Na pewien czas przeniósł ławeczkę z patio do korytarza budynku, umieszczając ją tak, że przegradzała korytarz, tarasowała przejście. Aby wejść bądź wyjść, trzeba było wyjść przez okno do patio i przechodząc przez patio ominąć blokadę korytarza. W tym czasie Cezary Bodzianowski odpoczywał na ławeczce, czasami gawędząc z przysiadającymi się do niego osobami.

## Documenta 11 - niedokończony projekt

### AKTYWNY KOMENTARZ DO WYSTAWY - CZYLI AKCJA PERFORMERÓW POLSKICH W KASSEL.

„Niedokończony projekt” – to myśl jaką towarzyszyłamina Dokumenta 11. Zaraz wyjaśnię, co przez to rozumiem. Zacznę jednak od czegoś innego: wraz z **Władkiem Kaźmierczakiem** i **Ewą Rybską** wymyśliśmy i zrealizowaliśmy w Kassel akcję pt. *Platforma 6 – Niezrealizowana otwartość/Unrealized Openness*. (plus **Waldemar Michorzewski** – dokumentacja foto/filmowa). Scenariusz akcji był bardzo prosty i przejrzysty: Władek Kaźmierczak i Ewa Rybska byli ubrani w garnitury z muszką i białe rękawiczki; na twarzach mieli namalowane biało-niebieskie paski; na szyi zawieszono tabliczki informujące o celach akcji (tekst poniżej). Tak przebrani chodzili po mieście i terenach wystawowych, wewnątrz i na zewnątrz ekspozycji, stając na moment w różnych punktach, przed pracami czy budynkami. Wśród publiczności, która gromadziła się natychmiast wokół artystów, była rozdawana pocztówka ze zdjęciem przebranych performerów i tekstem n/t akcji w j. angielskim (również poniżej). Publiczność przybywa do Kassel specjalnie nastrojona na odbiór sztuki, dlatego akcja budziła zainteresowanie. Udało się przeprowadzić kilka fajnych rozmów. Szczególne porozumienie zapanowało z ludźmi z Grecji i Izraela, którzy podobnie odczuwają swoją sytuację wobec zamkniętego na ich sztukę Zachodu. Wyrażona w tej akcji postawa, anarchiczna wobec establishmentu artystycznego, napotykała na powszechne zrozumienie. Bizantyjskie rozpasanie produkcji kulturalnej, jaką jest Documenta, było wszak widoczne dla każdego. Inną kategorią odbiorców były wycieczki turystów japońskich i koreańskich, którzy wreszcie znajdowali godną pożywkę dla swoich kamer i aparatów. Pojawiły się także dwie osoby reprezentujące organizatora. Choć się nie przedstawiły, wnosząc to po identyfikatorach i tajemniczych numerkach którymi były obwieszono (dzień przed akcją do biura prasowego została wysłana informacja z opisem przebiegu akcji oraz pocztówka i tekst). Krótka rozmowa sprowadzała się właściwie do odrzucenia krytyki Documenta zawartej w tej akcji.

Temat Platformy 1 Documenta 11 – „Democracy Unrealized”, streszcza ideę całego przedsięwzięcia. W skrócie: demokracja i kultura warunkują się nawzajem; są współzależne. Podstawowym warunkiem możliwości ich zaistnienia jest wolność. Prawdziwa i spełniona demokracja jest możliwa w otwartej kulturze, a ta jest możliwa w warunkach demokratycznego pluralizmu. Otwarta, wolna kultura prowadzi do akceptacji demokracji. Niedostatek demokracji powoduje upadek kultury, a wtedy zaczynają królować szowinizm, nietolerancja, rasizm, nadużycie

władzy, przemoc oraz prosta głupota i ograniczenie. W ostatecznym rozrachunku, to one odpowiadają za wszelkie współczesne ludzkie cierpienia, które znikają tam, gdzie demokracja jest wcielona w praktykę życiową, czyli w kulturę. Bardzo to postmodernistyczne, humanistyczne, a zarazem - patrząc na współczesny świat - można mieć odczucie, że naiwne. Ale innej drogi przed światem nie widać. Nie ma innych sensownych propozycji. Demokracja jest niespełniona nie tylko gdzieś w Afryce, ale i w stabilnych demokracjach europejskich. Dlatego pierwszy wniosek jest taki, że demokracja nie jest czymś, co po prostu można mieć, wprowadzić, zainstalować, ale jest czynnością, akcją permanentną, systemem dynamicznym, który musi być zasilany nowymi ideami i dostosowywać się do sytuacji. Dlatego niezbędne jest jej nieustanne monitorowanie po to, by móc wskazać na jej niespełnienia. Kultura jest idealnym obszarem badania demokracji, bo jest niezwykle czuła na wszelkie jej niespełnienia. To w kulturze ujawniają się wszelkie braki demokracji i natychmiast odciskają na niej swoje piętno. Postać kultury bezwzględnie ujawnia stan demokracji. A w obszarze kultury, sztuka jest idealnym narzędziem krytycznym obrazującym i metaforyzującym te niespełnienia. Pod jednym wszak warunkiem: musi być to inna sztuka do modernistycznego modelu awangard, czyli inna niż „sztuka dla sztuki”. Ta sztuka musi mieć jedną podstawową cechę różniącą ją od modelu modernistycznego: to sztuka, która nie wynika ze sztuki, ani nie czyni sztuki swoim celem (przynajmniej nie w bazowym, inicjalnym sensie). To sztuka, która w pierwszym, założycielskim geście nie odnosi się do innej, wcześniejszej sztuki, ale wprost do sfery poza sztuką (przy czym, nie chodzi mi tu o czynienie odniesienia metafizycznego, broń Boże). Nie chodzi także o awangardową z ducha zamianę wszystkiego w sztukę; raczej to sztuka rozpuszcza się w świecie, stając się jego komponentem. Wydaje mi się, że sensowną propozycją jest model pragmatyczny, wiążący w pierwszym odruchu sztukę bezpośrednio z życiem, z praktyką ludzkiej egzystencji w świecie. Także w duchu pragmatycznym pojmowana jest tu kultura i jej zwrotna relacja z demokracją. Władek Kaźmierczak, w swoim tekście towarzyszącym akcji *Platforma 6*, napisał o „punkcie widzenia performerów”, wskazując, że taką właśnie optykę reprezentuje wystawa Documenta 11. Cóż to jest ów „punkt widzenia performerów”? Performance w sposób konieczny, naturalny i oczywisty, jest sztuką blisko, najbliżej, związaną z kondycją człowieka, zarówno fizyczną, z ciałem, jak i psychiczną, ze sferą wszelkich poruszeń ducha, czyli z myśleniem i odczuwaniem. Kondycja ludzka jest pierwszym i podstawowym materiałem, z jakiego ta sztuka powstaje. Dlatego sztuka performance ma w swoich podstawowych założeniach bezpośredniość związku z życiem. Performance, poprzez osobę performerów, zawsze jest tak lub inaczej włączony w świat, nawet gdy intencjonalnie prezentuje dystans wobec jakiejś zewnętrżności. Dlatego też wszelka sztuka, która nie wynika ze sztuki, ale ze świata, z obserwacji rzeczywistości, z ludzkiego doświadczenia życia w świecie, jest w jakichś sposób „performerska”. Nie jest performance samym w sobie, ale jest tworzona z punktu widzenia właściwego dla performance, czy inaczej mówiąc, z pozycji zajmowanej zawsze przez performerów.

To pozytywna cecha tegorocznego projektu Documenta. Stąd, także to do natury postawy „performerskiej” należy zawarta w wystawie Documenta 11 krytyka „niezrealizowań” demokracji oraz pokazanie traumy człowieka dziejącej się ostatecznie zawsze z tej samej przyczyny - braku demokracji. Ale nie tylko tej instytucjonalnej, formalnej. Chodzi o demokrację w myśleniu, demokrację w głowie, stosującej w praktyce model myślenia pluralistycznego. Z taką sytuacją mamy do czynienia w Polsce: demokrację formalnie mamy, ale na ile ona działa w życiu praktycznym, czyli na ile jest powszechna w naszych głowach? Documenta 11 tu też przynoszą odpowiedź: na tyle, na ile odzwierciedla to kultura, a zwłaszcza - w tym przypadku - sztuka. Otóż na kulturę (sztukę) jest niezwykle mało miejsca w naszej demokracji, w jej codziennej praktyce. A to jest miernik zasięgu demokratycznego i wolnościowego myślenia, czyli tego na ile demokracja jest rzeczywista. Dlatego uprawnione jest twierdzenie o niezrealizowanej demokracji w Polsce, podobnie jak i w innych państwach naszej części Europy postkomunistycznej. Tym samym właściwe jest pytanie o obecność sztuki z naszej części Europy na Documenta 11.

I tu pojawia się krytyka wystawy Documenta 11, jej Platformy 5. Tytuł akcji Władka Kaźmierczaka i Ewy Rybskiej, *Platform 6 Unrealized Openness*, wskazuje na przyczyny niezrealizowanej demokracji w Polsce. To niezrealizowane otwarcie. Europa, demokratyczny świat, nie otwarły się dostatecznie na Europę Wschodnią, nie podjęto próby głębszej i bardziej



odważnej integracji kulturowej. A właśnie poprzez kulturę, pragmatykę kulturową, a nie ekonomię czy standardy polityczne, może nastąpić rzeczywista demokratyzacja umysłów. W rezultacie nie nastąpiło demokratyczne otwarcie kultury (i kultur poszczególnych krajów). Skutki są znane: stały wzrost znaczenia ksenofobicznych haseł głoszonych przez populistycznych polityków w Polsce, którym odpowiadają jak w lustrze podobnie ksenofobiczne i populistyczne hasła głoszone w demokracjach Zachodnich. W przeddzień „zjednoczenia” mamy do czynienia z coraz wyraźniejszym wzajemnym zamykaniem, a nie otwieraniem w Europie. Gubi się gdzieś podstawowy standard demokracji i kultury – wolność. A skoro tak, to demokracji w Europie zachodniej, jak i wschodniej, daleko do stanu zrealizowania.

Władek Kaźmierczak koncentruje się w swojej krytyce zachodniego świata sztuki na aspekcie otwarcia na performance, co nie może dziwić, gdyż jest performerem i niezrealizowane otwarcie dotyczy bezpośrednio jego i innych artystów uprawiających ten rodzaj sztuki. I ma rację, gdyż sztuka performance jest przez kuratorów uważana za rodzaj orkiestry do kotleta, czyli dodatku, dzięki któremu na wystawie jest bardziej „awangardowo”. Zarazem mówi o niezrealizowanym otwarciu na ów wspomniany wcześniej performerski punkt widzenia. Performerzy domagają się miejsca dla swojej sztuki - bo mają coś do powiedzenia o świecie w którym żyjemy, podczas gdy większość tego, co nosi miano sztuki tylko go dekoruje. Tymczasem spojrzenie na sztukę, na sens jej uprawiania i wystawiania, wreszcie jej redefinicja w duchu „performerskim”, może pociągnąć za sobą generalne zmiany w kulturze, zmiany demokratyzacyjne. Naiwne? Może, ale pamiętajmy, że to kultura jest siłą tworzącą demokrację, w znaczeniu demokratyzacji umysłów. Także to taką właśnie relację między kulturą (sztuką) a władzą (demokracją) opisuje wystawa Documenta 11. Dlatego, być może, nie ma innej drogi do Europy, do praktycznie otwartej demokracji i otwartej kultury, niż przyjęcie „punktu widzenia performerów”.

Documenta 11 nie dokonały takiego otwarcia. Dlatego Documenta 11 były projektem niedokończonym. Kuratorzy nie do końca zdobyli się na odwagę zerwania z modernistycznym modelem sztuki, zerwania linii wynikania sztuki ze sztuki i wyjścia poza sztukę, by połączyć ją z życiem w duchu już całkowicie pragmatycznym (czy inaczej „performerskim”). Projekt redefinicji sztuki, sensu sztuki, w kulturze Europejskiej (światowej, globalnej) pozostaje niezrealizowany. Documenta uparcie powracają do modelu awangard modernistycznych, przywołują podejście do sztuki od strony sztuki. Symbolicznym niemal wyrazem tego zawahania było oddanie centralnej części wystawy na pracę konceptualną Hanne Darboven, projekt średnich lotów, ale megalomańsko zrealizowany a przede wszystkim rażący dziś tradycyjnym stylem lat siedemdziesiątych (podobnie np. projekt miliona lat On Kawary). Także wyrazem recesji idei projektu wystawy określił bym np. wielkie śmieciowe realizacje Dietera Rotha, czy ilość miejsca, jakie poświęcono projektom Constanta.

Istotą projektu Documenta 11, jest pokazanie sztuki wynikającej bezpośrednio doświadczenia życiowego, społeczno-politycznego i kulturowego, czyli powiązanie sztuki ze sferą najszerszej rozumianej kultury. Ale jednocześnie wskazuje się, że źródła tej sztuki znajdują się w awangardach modernistycznych, prezentuje się ją jako „konceptualizm w działaniu”. Tymczasem źródła tej sztuki są poza sztuką. Ta sztuka ma swoje własne korzenie, wynika bezpośrednio z pragmatyki życiowej, kulturowej. Oznacza to, że próbuje się na siłę zakorzenić tę sztukę w obcej jej tradycji, gdyż tak na prawdę nie ma ona już nic wspólnego z linią rozwojową form sztuki awangard modernistycznych. I to jest według mnie największy błąd tej wystawy, błąd, który skazuje ją na bycie projektem niezrealizowanym. Tym samym, *de facto*, skazuje Documenta 11 na ideową porażkę. Zarazem, być może, został tu dokonany pierwszy wyłom w tradycyjnie modernistycznym rozumieniu sztuki jako sztuki, co oznacza dziś tylko estetyczną dekorację, w kierunku „punktu widzenia performerów”. Natomiast przykładem radykalizacji sztuki, projektem spełniającym ową nową, „performerską”, definicję sztuki jest dla mnie projekt *Bataille Monument* **Thomasa Hirschhorna**. Tyle, że znalazł się on poza terenem głównej ekspozycji (projekt będzie osobno dyskutowany w następnym *ArtInfo*). Być może impreza za wielkie pieniądze, zbyt wielkie, nie może być zbyt rewolucyjna, zbyt radykalna. Musi zaspokajać różne oczekiwania. Documenta robi wrażenie imprezy, która załamuje się pod własnym ciężarem. Chciałoby się powiedzieć wzorem performerów: „Państwu już dziękujemy”.

### Platforma 6 Niezrealizowana otwartość

Performerzy z Europy Centralnej dziękują politykom i najlepszym kuratorom świata za ignorowanie i perfekcyjną izolację.

Documenta 11 z punktu widzenia performerów jest wystawą genialną. Wiele postulatów, które performance proponował już 30 lat temu zostało zrealizowanych na tej wystawie. Został zniesiony podział na dyscypliny sztuki. Sztuka została uwolniona od reguł rynku sztuki i presji estetycznych. Krytycy sztuki już nie muszą interpretować dzieł artystów. Są one zrozumiałe dla każdego. Wystawa prezentuje sztukę, której w gruncie rzeczy world art nie akceptuje. Ponieważ sztuka ta mówi o tragediach tego świata z przerażeniem i powagą. Documenta 11 po raz pierwszy nie jest miejscem salonowej gry artystycznego establishmentu, który zawsze przy tej okazji ustalał sezonowe mody i pozycję swoich romantycznych artystów – geniuszy. Documenta 11 przestrzega, że nie czas na sztukę, której wartością jest modernistyczna czystość formy lub dadaistyczna przewrotność, ironia, żart, eksponowanie poczucia humoru i ekscentrycznej wyobraźni. Że czas dla tej sztuki już minął. Że sztuka powinna bezinteresownie służyć ludziom a nie władzy lub rynkowi sztuki. Wystawa próbuje udowodnić także, że europocentryzm i amerykocentryzm jest zjawiskiem możliwym do przewyżczenia. Że świat jest większy i bardziej skomplikowany niż oś G8. Że otwartość – ciągle niemożliwa do zrealizowania - jest jedyną alternatywą dzisiaj i w przyszłości. Documenta 11 ponownie przypominają nam o Zachodniej dominacji kulturalnej, która współcześnie jest niemożliwa do zaakceptowania. Patrząc na wystawę nadal nie wiemy, czy fakt wprowadzenia na światową scenę artystów nieznanymi jest tylko chwilowym kaprysem Człowieka Zachodu, testowaniem samego układu sztuki i politycznym reagowaniem na ataki antyglobalistów czy też głębokim, humanistycznym procesem (lub tylko gestem). Zachodnia kultura mając fantastyczną zdolność do asymilacji i głosząc idee otwartości w rzeczywistości jest hermetyczną strukturą narzucającą swoje reguły, których do końca nie potrafimy zrozumieć. Np. nie potrafimy zrozumieć powodów ignorowania i izolowania kultury Europy Centralnej. Bardziej niż innych kultur. Podobnie jak nie potrafimy logicznie wytłumaczyć faktu marginalizowania sztuki performance w Zachodniej kulturze, sztuki, która narodziła się w NYC. Pozostając podwójnie na uboczu sztuki światowej lepiej widzimy przejawy hipokryzji Zachodniej kultury i jej cywilizacyjnych „wzorów”. I za tą możliwość bardzo Wam dziękujemy.

Władysław Kaźmierczak  
Ewa Rybska

## Bataille pragmatyczny (?)

**POMNIK BATAILLA - WZNIESIONY NA POHYBEL SZTUCE, JEST TEŻ PROPOZYCJĄ POZYTYWNA. IDZIEMY WIĘC JEGO TROPEM.**

Drodzy Mieszkanki i Mieszkańcy północnej części miasta Kassel.

W tym roku będzie w Kassel realizowane w ramach wystawy „Documenta” dzieło sztuki. „Documenta” jest wystawą sztuki współczesnej, która odbywa się w Kassel co 5 lat. „Documenta” jest największą na świecie wystawą sztuki współczesnej. Na tą wystawę zostałem zaproszony. Chciałbym zrealizować to dzieło sztuki „Bataille - Pomnik” („Bataille-Monument”) w północnej części miasta na Osiedlu Friedrich-Wöhler (Friedrich- Wöhler-Siedlung). Pomnik ten poświęcę francuskiemu pisarzowi „Georg Bataille”. Tego „Bataille-Pomnika” nie mogę sam zrobić. Wiem, że do realizacji „Bataille-Pomnika” potrzebuje pomocy, wsparcia i tolerancji Mieszkanek i Mieszkańców Osiedla Friedrich-Wöhler. Ten - z Waszą pomocą i wsparciem zbudowany „Bataille-Pomnik” ma przekazywać wiedzę i informacje, ma popierać przyjaźnie i jedność. Ten „Bataille-Pomnik” nie ma ludzi dzielić tylko połączyć. Młodzież i Mieszkańcy którzy pomogą przy budowie, będą za swoją pracę wynagrodzeni. Ten Pomnik będzie miał osiem elementów, które będą razem połączone.

Są to:

- Rzeźba z drewna, kartonu, taśmy klejącej i plastiku.
  - Biblioteka z książkami, które mają związek z dziełami „Georg Bataille”.
  - Bataille-Wystawa z dziełami Georga Bataille i książkami o nim.
  - Workshops, które otwarte są przez cały czas trwania wystawy (od 6.06 - 15.09.2002)
  - Bufet z napojami i przekąskami.
  - TV-Studio z krótkimi programami na żywo, które będą pokazywane każdego dnia przez „Otwarty Kanał” („Offene Kanal”).
  - Dyżury, z pojazdami i kierowcami, którzy przywiozą odwiedzających „Documenta” na Osiedle Friedrich-Wöhler oraz Mieszkanki i Mieszkańców Osiedla na „Documenta” dowiozą.
  - Bataille-Pomnik można przez 24 godziny na dobę w Internecie oglądać.
- Chciałbym z Państwem przedyskutować nie tylko budowę pojedynczych elementów ale także połączenie wszystkich stanowisk. W piątek, 5 kwietnia od godziny 14 do 17 zapraszam Państwa serdecznie na spotkanie informacyjne (na Friedrich-Wöhler-Ulicy naprzeciwko domu numer 34

Już teraz dziękuję Państwu za wsparcie i pomoc  
Thomas Hirschhorn, Paryż, Luty 2002

**Tekst ulotki jak w oryginale.**

Od jakiegoś czasu zajmuję się tropieniem postawy w sztuce współczesnej, którą nazywam pragmatyczną, a która wydaje mi się znacząca dla zrozumienia procesów zachodzących w sztuce współczesnej. *Bataille-Monument* **Thomasa Hirschorna** daje mi okazję, by znów coś na ten temat powiedzieć, coś wyjaśnić – także sobie samemu.

Pragmatyczną postawę rozumiem jako bezpośrednią bliskość życia praktycznego, tzn. usytuowanie sztuki w bezpośredniej bliskości życia.

*Bataille-Monument* od początku był zamierzony jako wspólna praca z mieszkańcami terenu na którym miał stanąć. Terenu nieprzypadkowo wybranego, gdyż osiedle Friedrich-Wöhler jest multikulturowe, wyraźnie inne od reszty Kassel, które jest typowo niemieckim schludnym miasteczkiem, w którego dzielnicach mieszkaniowych unosi się nastrój *gemütlichkeit*. To znaczy: osiedle też jest schludne i czyste zewnątrz, ale między domami wewnątrz osiedla toczy się życie o innej temperaturze, energii, jakoś też inaczej jest na ulicy głównej ze sklepami. To wyczuwalna różnica.

Swoje zaproszenie do współpracy, Hirschhorn rozesłał w wielu językach, w tym po polsku (ulotka z załączeniem). Do tekstu tej ulotki będę jeszcze wracał.

Powiedziałbym, że jest to miejsce, gdzie życie jest też bardziej na wierzchu, jak gdyby mocniej widać je na ulicach, niesie je z sobą każdy przechodzień (to dlatego **Krzysztof Wodiczko** dawał ekrany ludziom wyobcowanym ze społeczeństwa). Może to nazbyt poetyckie, a zbyt mało konkretne, ale może ktoś, kto zna tego typu miasta zrozumie, co chcę przekazać. I myślę też, że właśnie to Hirschhorn uczynił materiałem do stworzenia *Pomnika*. W ulotce jest odwołanie do tolerancji, przyjaźni, jedności – może i brzmi to banalnie, ale w pragmatyce życia na takim multikulturowym osiedlu ma bardzo konkretny sens.

Ale dlaczego Bataille, dlaczego Hirschhorn wybrał właśnie jego? Tłumaczenia jakie pojawiły się do tej pory niezbyt mnie zadowalają. Dlatego spróbuję na własny użytek powiązać Bataille'a z tym miejscem. Jest to jednak część wystawy Documenta 11, choć od niej dość odległa (odległym położeniem i odległością od sztuki tam prezentowanej). Niemniej jednak, w konwencjonalnym spojrzeniu „od strony sztuki” to osiedle Friedrich-Wöhler i jego mieszkańcy stali się częścią wystawy, częścią sztuki. Ale tylko dopóty, dopóki nie odejdziemy od komparatystyki i posługiwania się kategoriami formalno - technicznymi. Natomiast, gdy posłużymy się kategorią pragmatyczną (i usytuujemy sztukę w bezpośredniej bliskości życia), kategorie artystyczne, czy historyczne, przestaną mieć znaczenie, bo też nie mają one znaczenia dla mieszkańców tego osiedla, którzy przyjęli *Pomnik Bataille'a*, a którzy zapewne nie są wyrobionymi odbiorcami sztuki. To ich oczami i umysłem trzeba spojrzeć na tą realizację, by zobaczyć jej sens. Nawet jeżeli Hirschhorn zadbał, poprzez Bibliotekę, o dostarczenie informacji kontekstowych, to nadal najważniejsza jest nie wiedza, ale otwarcie kanału bezpośredniego dostępu do ich wrażliwości, ich umysłów, czyli zbudowanie w nich pewnego typu doświadczenia wewnętrznego. A kategoria „doświadczenia wewnętrznego” jest podstawowa dla Bataille'a.

Kluczem, jaki wydaje mi się pasować do pytania „dlaczego Bataille?”, znajdziemy w jego książce *Erotyzm*. Najpierw kilka przybliżeń myślenia Bataille'a: erotyzm to nie seks – erotyzm to doświadczenie wewnętrzne. Właściwie każde doświadczenie wewnętrzne ma charakter erotyczny, o ile dokonuje się na pewnych warunkach. Podstawowym warunkiem jest transgresja – transgresywny charakter doświadczenia, wynikający z konieczności przekroczenia zakazu, a dokładniej nieusuwalnej sprzeczności między naszym pragnieniem a zakazem, co jest przyczyną tytanicznych zmagających wewnątrz człowieka. Dla Bataille'a powstanie zakazu i jego transgresja są nieodłącznym procesem wychodzenia człowieka ze stanu zwierzęcości, czyli stawania się człowiekiem. Tak buduje się człowieka, jego tożsamość, świadomość siebie. Wszelka transgresja jest tym, co najbardziej ludzkie, a transgresja jest zawsze erotyczna. Zarazem zawsze ma charakter religijny (religijny znów w znaczeniu doświadczenia wewnętrznego, a nie konkretnej teologii, religii zinstytucjonalizowanej). Transgresja erotyczna i religijna w życiu wewnętrznym to jedno. Podobnie też uczestniczą w budowaniu człowieczeństwa człowieka. Erotyzm ma sens religijny. Stąd też mistyczne ekstazy, czyli transgresje, są natury erotycznej. Są doświadczeniem wewnętrznym, które ma walor bezpośredniości, dzieje się bez pośrednictwa. To dlatego mistycy byli tak podejrzliwie traktowani przez swoje kościoły. W końcu mieli bezpośrednie erotyczne spotkania z Bogiem! Bataille, dzięki użyciu kategorii „doświadczenia wewnętrznego”, tak jak odrywa erotyzm od seksu, tak też odrywa religię od wyznania. Pozostaje doświadczenie

wewnętrzne, czyste, pierwotne i o ogromnej sile transgresywnej, zdolnej przekroczyć wszelkie zakazy, taboo, ograniczenia nałożone na człowieka np. przez kulturę, środowisko w jakim żyje. Doświadczenie wewnętrzne tego typu ma charakter ostateczny, czyli dociera do śmierci, wypalenia wewnętrznego; – *en petit mort* – to po prostu orgazm – doświadczenie typu transgresywnego to mała śmierć, doświadczenie wewnętrzne o charakterystyce transgresywnej jest dla człowieka ostateczne, krańcowe. Więcej już nie można doświadczyć, przeżyć; właśnie – nie można przeżyć. Po takim doświadczeniu transgresywnym już nigdy nie można powrócić do dawnej tożsamości. (Być może osłabiam trochę bataille'owski absolutyzm i abstrakcjonizm, ale wydaje mi się, że jest on bardziej cechą stylu obrazowania literackiego jakim się posługiwał, czyli jest kwestią estetyki, niż prawdy jaką chciał przekazać).

Po cóż więc Bataille mieszkańcom osiedla Friedrich-Wöhler w Kassel? Hirschhorn wznosząc w osiedlu *Pomnik Bataille'a* wyposaża ich w narzędzia wewnętrzne pozwalające na transgresję ich sytuacji egzystencjalnej, kulturowej. Ale ta zmiana statusu kulturowego dokonuje się od wewnątrz, indywidualnie. By tak się stało ich stosunek do rzeczywistości musi być erotyczny. Erotyczny ma być projekt Hirschhorna, udział w *Bataille-Monument*. Erotyczna ma być sztuka. Na erotycznym gruncie może powstać erotyczne doznanie. Hirschhorn mówi o pomocy we wspólnej realizacji, ale to tylko aspekt techniczny – musi zyskać przychyłność osiedla, by w nim coś zbudować, zwłaszcza z kartonu, i by to nie zostało spalone i zdewastowane pierwszej nocy. I najwyraźniej nie zostało. Nie widziałem też, by *Pomnika* pilnowała policja. Jednak już w tej ulotce odwołuje się do doświadczenia wewnętrznego. Nie proponuje sztuki wizualnej, ale udział bezpośredni. Wie, że musi zbudować ten Pomnik blisko życia mieszkańców, bo to oni będą jego użytkownikami, bardziej niż wizytujący miejsce odbiorcy sztuki. Oczywiście, z pomocą przychodzi technika. Na miejscu można użyć niemal profesjonalnego sprzętu, w standardzie beta, do wyrażenia się w telewizji. Popatrzmy teraz na to z punktu widzenia pragmatyzmu: przyjęta tu definicja, bezpośrednia bliskość życia, jest realizowana indywidualnie. Pozostawiając Bataille'owskie określenie „transgresji”, widzimy jak transgresywne działanie wewnętrzne może zmienić życie w jego bezpośredniości, a przynajmniej nie pozostanie bez wpływu na postrzeganie rzeczywistości. Erotyzm doświadczenia wewnętrznego, podobnie jak technicznie kanał telewizyjny, to otwarcie przez Hirschhorna możliwości samorealizacji poprzez budowę tożsamości. Poprzez wszechobecny erotyzm bataille'owski, oraz dzieł stanowiących dla niego kontekst kulturowy (dobrze zaopatrzona biblioteka z albumami, kompletami dzieł Sada, Freuda, Junga, Foucaulta, Derridy i wielu, wielu innych), doświadczenie wewnętrzne jest jeszcze mocniej erotyczne i płynie bezpośrednio do życia, na ulice. Tworzy nową tożsamość mieszkańców i całego osiedla.

**Pragmatyzm jest fundowany na erotyzmie. Na doświadczeniu bezpośrednim, które jest erotycznej i religijnej natury. Wtedy dopiero, tak uczłowieczeni, możemy ingerować w pragmatykę życia.**

Czy *Bataille-Monument* mógł spełnić swoje zadanie, czy mógł jakoś oddziaływać? Czy też jest to znów zbytni idealizm oderwanego od życia artysty? Jeżeli *Pomnik* na kogoś oddziałał to na mieszkańców Friedrich-Wöhler, bo w kontekście wystawy Documenta 11 i sztuki współczesnej, była to po prostu jedna z realizacji, stworzona przy pomocy może oryginalnej, choć przecież nie odkrywczej strategii. Ów odbiór *Pomnika* „od strony sztuki” nie ujawnia jego zalet pragmatycznych, czyli powiązań tego projektu z życiem. Nie mówi też o jego sile transgresji: wewnętrznej w odniesieniu do jednostek oraz całej społeczności osiedla. Odbiór „od strony sztuki” może również być doznaniem o charakterze transgresywnym, bataille'owskim, erotycznym. Jednak to inny odbiór niż w wypadku oddziaływania na osoby ze sztuką niezwiązane, czyli nie odbierające sztuki „od strony sztuki”, zwłaszcza, gdy poddane są dłuższemu oddziaływaniu (terapii?) Bataille'a. Myślę, że rzeczywistego sensu tej realizacji należy poszukiwać właśnie w oddziaływaniu na mieszkańców osiedla, kształtowaniu ich doświadczenia wewnętrznego. Jeżeli więc ta realizacja ma sens jako sztuka, to o tyle o ile wniknęła w pragmatykę życia mieszkańców tego osiedla. Oczywiście nie mogę tego stwierdzić. Odpowiedź mogłyby przynieść badania ankietami (dobry temat na pracę na następne Documenta). Mój pobyt na osiedlu musiał być z konieczności ograniczony do powierzchownych obserwacji. ALE: w takich miejscach, gdzie

społeczność czuje pewien kompleks niższości wobec reszty otoczenia kulturowego, obcy jest z reguły traktowany podejrzliwie wręcz wrogo. Jednak wszyscy tu człowieka robiącego zdjęcia ich domom i życiu traktowali życzliwie, wszyscy chętnie udzielali informacji, pokazywali drogę do wystawy. Mieszkańcy najwyraźniej zaakceptowali *Pomnik* i Bataille'a. Najwyraźniej *Pomnik Bataille'a* wprowadził miłą i sprzyjającą atmosferę na Osiedlu Friedrich-Wöhler.

## 10 Zamek Wyobraźni

**10 ZAMEK WYOBRAŹNI - DOWODZI, ŻE ARTYŚCI I ODBIORCY SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ NIE MUSZĄ STAĆ PO PRZECIWNYCH STRONACH BARYKADY, ALE MOGĄ SIĘ TWÓRCZO INSPIROWAĆ I RAZEM CIESZYĆ SZTUKĄ. POTRZEBNA JEST TYLKO ODPOWIEDNIA SZTUKA I ODPOWIEDNIO ZORGANIZOWANA IMPREZA.**

W *ArtInfo 2*, w relacji z Kontperformance 6 w Lublinie napisałem, że był to festiwal kompletny, gdzie organizatorzy połączyli wysoki poziom sztuki z troską o artystów. Do tego dochodzi rozumiejąca i ufna publiczność, która wytwarza pozaartystyczną atmosferę, co pozwala przenieść performance poza galerię, zmieszać go z życiem. Napisałem też, że imprezy performance to „polska specjalność”. Jednocześnie zapowiedziałem kolejny tegoroczny festiwal, 10 Zamek Wyobraźni w Słupsku/Ustce robiony przez **Władysława Kaźmierczaka i Ewę Rybską**. Było to trochę jak rzucenie wyzwania, i powiedzmy to od razu – 10 Zamek Wyobraźni również zasłużył na miano festiwalu kompletnego. Organizatorzy i publiczność potwierdzili, że festiwal performance to „polska specjalność”. Gorzej od swoich czytelników zaprezentowały się lokalne media, ale o tym za chwilę.

Opisać i zanalizować performance to robota do której krytyk sztuki jest przygotowany. Ale jak ująć w słowach subtelny związek pomiędzy sztuką, festiwalowymi prezentacjami, a tym, co dzieje się poza sceną? A są to rzeczy pozostające ze sobą w ścisłej relacji i wzajemnie się napędzające – im bardziej sprzyjająca jest atmosfera wokół imprezy, tym lepsze powstają relacje z dziełami, z konkretnymi performance – po prostu lepszą robi się sztukę. Życie festiwalowe toczy się w trójkącie uczestników, organizatorów i odbiorców. Gdy między tymi osobami dramatu, tworzy się coś pozytywnego, gdy są one świadome siebie nawzajem, gdy się nawzajem czują, wtedy festiwal jest kompletny i spełniony – dla wszystkich. Pisząc o sztuce, zawsze wolałem trzymać się składników konkretnych, faktycznych, pozostawiając kwestie wrażeniowe, czyli pochodzące ze sfery doświadczenia bezpośredniego, poza obszarem zainteresowania pracy krytycznej. Pisanie o atmosferze, energii, itp. uważałem za zbędny ozdobnik, rodzaj waty słownej do zapychania miejsca w tekście wobec braku refleksji nad samym dziełem. Tu jednak muszę zwrócić uwagę na emocjonalną stronę festiwalu, na towarzyszące mu przeżycia, bo to one były spoiwem między punktami tego trójkąta. Może zresztą sprawa jest banalnie prosta - lubimy się w tym trójkącie i dlatego wychodzi nam dobra sztuka, dobry festiwal?

Spróbuję przeniknąć tajemnicę kompletnego festiwalu. Zapewne nie uda mi się powiedzieć wszystkiego, nie podam recepty na udaną imprezę. Może jednak uda mi się przekazać coś z nieuchwytej atmosfery budującej to zdarzenie, łączącej punkty trójkąta.

\*\*\*

Zaraz po przyjeździe na festiwal spotkałem **Pawła Kwaśniewskiego** z którym poszedłem na piwo. Dlatego usnałem na pierwszej festiwalowej prezentacji, performance organizatorów, **Władka Kaźmierczaka i Ewy Rybskiej**. Oto opis akcji dokonany przez samych artystów: Tytuł: *Być albo nie być Kosmopolitą*. „Performerzy jak zwykle elegancko ubrani w garnitury, białe koszule, muszki i białe rękawiczki, rozpoczęli swój performance od kontaktu ze stołami, na które jakby specjalnie chcieli zwrócić uwagę. Stoły były gładzone, obchodzone, i w końcu zostały zsunięte ze sobą. Potem nastąpiła seria cytatów z najnowszej historii sztuki: artyści kłęczeli na końcu stołów,

wstawiali na nie krzesła, potem rowery, weszli na stół i przy akompaniamencie oryginalnej sonaty Kurta Schwittersa, siedząc na krześle pisali automatycznie w zeszytach litery wypowiedane przez niemieckiego dadaistę. Następnie przechodzili wzdłuż sceny z jednym butem na głowie, zaczęli wyjmować coraz więcej plastikowych gadżetów i plastikowych worków, które zakładali na głowę, prezentowali publiczności różne ich odmiany. Sekwencja obrazów z maskami, dmuchanymi zabawkami, białymi parasolkami i czytanie pisma *Cosmopolitan* (z plastikowym workiem na głowie) wprowadziła nas w świat konsumpcji, banału i pop kultury. Finałowym momentem było wejście na stół, założenie na głowy dużych papierowych worków z napisem firmowym MAXI i podpalenie ich."

Usnąć na performance – to jedno z tych zdarzeń, które buduje atmosferę, zdarzenie, które nie ma w sobie nic negatywnego. Wynika z życia festiwalowego i, podobnie jak sztuka, z ludzkiej kondycji. I takie fakciki budują kompletny festiwal. Ale nie tylko. Organizatorzy dość luksusowo obeszlą się z rozplanowaniem czasu. 30 sierpnia - 4 września - sześć dni z jednodniową przerwą, to b. długa impreza, o niezbyt napiętym programie. Prezentacje odbywały się wieczorem, (3-4 wystąpienia). Artyści między sobą mogli się dobrze poznać, można było także poznać się z odbiorcami, którzy w Słupsku/Ustce są już dobrze przygotowani do kontaktu ze sztuką performance. Nasza percepcja nie była przeciążana i każdy performance miał szansę być uczciwie przeżyty. A wieczorem jeszcze wszyscy mieli ochotę porozmawiać, powygłupiać, pobawić się. Była to sytuacja, gdy obcowanie z performance budziło apetyt, ale pozostawiało niedosyt. Ten rodzaj ciekawości ma w performance także wymiar osobisty – „kim jest ten człowiek, który to robi?” I ta ciekawość osoby performerera mogła być także zaspokajana. Performance to performer, to człowiek i jego kondycja psycho-fizyczna; sztuka performance jest zawsze, tak bądź inaczej, spotkaniem z drugą osobą. W sytuacji tego festiwalu sam performance budował obopólną wolę przedłużania kontaktu, zapoczątkowanego zetknięciem z dziełem sztuki.

Performance zawsze jest czymś osobistym i to owo „osobiste” wychodzi naprzeciw odbiorcy. „Osobistość” performance jest budowana poprzez ekspresję, a dobrą formą ekspresji jest nagość. Sporo było nagości w performance 10 Zamku Wyobraźni.

Nagość kulturyisty pokazał **Wojtek Kowalczyk**, co prawda, jak to kulturyści, majtek nie zdejmował, ale, jak to performer, włożył sobie do nich kwiatki. Tytuł: *W sztuce, najbardziej podoba mi się „laba” postkonceptualistów* - ale on sam nie „labował” tylko dźwigał ciężary i tworzył poezję.

Nagi i ekspresyjny był **Kuba Bielawski**, młody artysta z Gdańska. Przeprowadził szamański rytuał transgresji, którego centrum był... samochód osobowy. Było to coś bardzo chtonicznego, a zarazem cywilizacyjnego. Forma przypominała mi wczesne performance **Piotra Wyrzykowskiego** *Ziemia Mindel-Wurm*, robione m.in. wraz z **Markiem Rogulskim**, z którym Kuba teraz współpracuje (o tych performance czytaj w moim tekście n/t Piotra Wyrzykowskiego pt. „Wola ciała” w katalogu Galeria QQ. Dokumentacja 1995, lub na stronie <http://www.doc.art.pl/qq>). Jednak Kuba zapewnia, że nie zna tych prac.

Nagość **Oli Kubiak**, w jej performance *Zależności*, była gestem ekshibicjonistycznym wykonanym po to, by dokonać na ciele pokazu destrukcji. Jednak Ola nadała jej posmak refleksyjny. Przygotowała sytuację myjąc ciało i usuwając wszelkie owłosienie, jak przed jakimś zabiegiem. Następnie przed lustrem umalowała mocno czerwoną szminką usta i wargi sromowe, po czym ekspresyjnym gestem rozstała szminkę na swoim łonie. Akcji towarzyszyła projekcja jej filmu przedstawiającego dialog z jej babcią - osobą, z którą czuła się silnie związana.

Nagość w *Grze* **Darka Fodczuka** była przedmiotem gry. Raz - gry toczącej się pomiędzy artystą a odbiorcami, gdy starał się tak ich zaczarować, by ci oddawali mu stopniowo swoje ubranie, zarazem równolegle rozbierając się samemu. Dwa - i to chyba jest najmocniejszy aspekt tego performance - wewnętrznych zmagani indywidualnych osób, co powoduje, że udział w tej grze na długo zostaje w pamięci.

Nagość i ekspresja spletały się w pokazach **Malgi Kubiak**. Nagość była filmowa i bezkompromisowa. Na scenie była ekspresja własnego JA, bezkompromisowa prezentacja EGO. Malga wystąpiła w czasie festiwalu trzy razy (plus pokaz filmów). Właściwie był to jej festiwal, prawdziwy benefis, powrót po latach na polską scenę sztuki (w latach siedemdziesiątych wyjechała do Szwecji i jako Miss Mess została tam prawdziwą gwiazdą undergroundu). Mam nadzieję, że już na naszej scenie pozostanie, bo Malga to zjawisko, jakiego sztuka w Polsce nie wygenerowała nigdy, a co uważam za wielki brak w naszej kulturze i powód jej jednowymiarowości i małej

rozpiętości postaw - to brak silnego undergroundu, miejsca gdzie jest realizowana egoistyczna potrzeba wyrażenia siebie w warunkach wolności.

Pierwszy występ miał charakter pełnego ekspresji czytania (krzyczenia) własnych tekstów (z zabawnym entre, gdy to Malga wjechała zza kulis klęcząc na podeście, z zapalonymi świecami w ustach i odbyciku).

Druga jej prezentacja to wykonanie akcji z cyklu *Pink Jupe*, gdy to mężczyźni ubrani w jej sukienki, pomalowani jej kosmetykami, czytają (krzyczą) wraz z nią na scenie jej teksty. *Pink Jupe* ma charakter otwarty i polega na spontanicznych reakcjach: każdy może się przyłączyć i wykonać jej teksty jak chce, rozwinąć swoją własną sytuację w jej hmm... powiedzmy „skórze”... Improwizacji towarzyszył obraz - jej filmy, i jej muzyka z cd. Powstawała chaotyczna ściana dźwięku, tekstu i obrazu - mocno erotycznego. Wszystko okazało się niezwykle stymulujące, została wytworzona taka energia erotycznej natury, że starczyło jej na resztę festiwalu.

Trzeci pokaz to Malga prywatnie - jej opowiadanie o sobie, życiu i miłości - ale na ostro z otwieraniem żył i krwią kapiącą na teksty. Było też tatuowanie na ramieniu znaku jej kochanka. Także i tu stosowała podobną strategię czytania symultanicznie jej tekstów przez wybranych mężczyzn. I tu podkładem były filmy, w których Malga bezkompromisowo prezentuje swoje JA, także poprzez seks. Kto chce niech słucha i ogląda, a kto nie - to nie. Miejscowe gazety rozpisały się o pornografii, tymczasem seks Malgi to ekspresja osobowości i sztuka dla sztuki, czego nie ma w seksie prezentowanym w komercyjnych i reżyserowanych produkcjach przemysłu porno. Ale do załapania tej różnicy konsumenci kultury i sztuki w Polsce jeszcze nie są przygotowani właśnie dlatego, że brak im punktów odniesienia takich, jak genetyczny underground (czyli taki, który ma swoją własną historię, z którym można się utożsamić, uczynić krytycznym wzorcem i narzędziem budowy ego).

**Arti Grabowski** ... to wystąpienie także słabo pamiętam, więc znów posłużę się tekstem Władka Kaźmierczaka: „W roboczym ubraniu ogrodnika, ze złotą łopatą w ręku, położył kromkę chleba na końcu łopaty i uderzając nogą w łopatę podrzucił kromkę chleba do ust. Potem pod kolejnymi krzesłami rozstawionymi na trawie „odnajdywał” złoty kamień, potem większy złoty kamień, i następnie dwa złote kamienie, które wyglądały jak bryłki złota, i które chował w spodniach. W fazie końcowej, pod ostatnim krzesłem znalazł duży okrągły chleb, z którego wyciągnął mięksiz, zaczął łapczywie go jeść i tak wydrążony chleb założył na głowę.” Ciekawstka: złote kamienie zaczął potem sprzedawać kioskarz koło kina w Ustce, czyli w miejscu, gdzie odbywał się performance.

Artyści amerykańscy postanowili jakoś odnieść się do własnej amerykańskości.

**Jed Speare & Alice Cox** pokazali performance *Kosynier*. Studiując przed przyjazdem tutaj wiedzę o Polsce odkryli, że kosa - narzędzie pracy używane jako skuteczna broń to Polski wynalazek, a ponadto wiąże się z Tadeuszem Kościuszką. Bohaterem ich performance była więc kosa (Jed grał na kosie podłączonej do elektronicznych przetworników dźwięku). Najpierw nagrali film z Jedem koszącym trawę (czy zauważyli, że język Tadeusza Kościuszki posiada różnicę między „kosiarzem” a „kosynierem”?), po czym w galerii na jego podkładzie zrobili akcję: najpierw ona tarzała się w skoszonej trawie, oblepiając się nią, potem on, a następnie siłowali się jak dwa baraszkuje misie.

**Jamie McMurry** był w armii (amerykańskiej). Tu w Polsce postanowił reprezentować rację stanu swego kraju. Uczynił z placu przed kinem war zone. Ciął piłą blaszane beczki, palił ogień, pił wodę, a na zakończenie rozwalił konstrukcję z beczek, odsłaniając słynne zdjęcie z okresu wojny w Wietnamie - padającego żołnierza. Światowa polityka, globalne mocarstwo - OK, ale ludzie giną - i było to w tym miejscu stwierdzenie faktu.

**Marilyn Arsem**, była ponadczasowo i kobieco wrażliwa, zbyt wrażliwa, jak na sytuację festiwalową, w której sprawdzają się prace ekspresyjne o jasnym przesłaniu. Jej praca wymagała indywidualnego skupienia i wczucia. Tymczasem na festiwalu kolejne prace stale przedstawiają nastroje odbiorców. Ale co jest tu ciekawe, to to, że publiczność przejęła kontrolę nad performance: Marilyn zaprosiła uczestników do sali wysypanej mąką i chciała chodząc za nimi zacierać pozostawiane przez nich ślady, gdy w tym czasie ci trzymają i przekazują sobie z rąk do rąk kulę - symboliczny Glob, Świat - troszcząc się, by nie spadł na podłogę. Ale rozsypana mąka zainspirowała ludzi do radosnej zabawy i artystka nie uzyskała nic z nastroju zadumy i refleksji



(w końcu ktoś prasnął kulą - światem o podłogę, ale to już zupełnie nie było ważne). Natomiast jej spontaniczne wystąpienie - podsumowanie na zakończenie festiwalu miało posmak szkolnej dydaktyki dla dzieci „I czego się tu dowiedzieliśmy?” - chciała zmusić nas do refleksji szkoda tylko, że w tak sentymentalnym stylu. Najwyraźniej festiwal zrobił na niej wrażenie...

**Paweł Kwaśniewski**, który występuje ostatnio nieczęsto, zrobił performance o zaskakującej sile. A ta siła brała się z nastroju, a nastrój z ... tekstu opowiadanego podczas akcji. Była to poetycka historia trochę w nastroju surrealna, refleksyjna narracja snuta przez bohatera jego frazy. Historia była na tyle jasna i niejasna zarazem, by wyczuć jej tajemniczość. I nawet gdy zakończył performance klasycznym performerskim fizycznym gestem traumy ciała - klasycznym także dla jego wcześniejszych wystąpień - czyli uderzeniami głową w ścianę, to nie był to gest autodestrukcyjny czy chuligański, ale było to surreально-nierealne, poetyckie jakieś. I to jest zasadnicza zmiana jakościowa w jego sztuce. Rodzajem rozwinięcia czy uzupełnienia performance jest internetowy projekt nieskończonej, interaktywnej powieści pisanej przez Pawła i czytelników. (<http://2lazy2die.nlog.pl>)

Tekstowy charakter miał performance **Antoniego Szoski** *Najbardziej zwariowane pomysły w moich performance*. Szoska - senior lecturer w ASP Kraków, opowiadał o sobie i swojej pracy wynajdując obrazy i przedmioty, tworząc *ad hoc* z nich obiekty, które tę narrację budowały, a zarazem ją metaforyzowały. Dawały pozorne wyjaśnienia, ciągnąc narrację, ale tak naprawdę... Performance był oparty o metodę koanu - buddyjskiej zagadki, problemu, tematu zadanego do przemyślenia. I można życie spędzić rozwiązując koan, medytując „co on chciał przez to powiedzieć?” bo koan to nierozstrzygalna sprzeczność. Podobnie elementy z których budowany jest performance, tak naprawdę nie tworzą ciągłości narracji, ale - jak zadania przed którymi stawia nas życie - są nie do rozstrzygnięcia. Bo chodzi o to, by myśleć, a nie wy-myśleć rozwiązanie, odpowiedź (np. w postaci dzieła sztuki). Liczy się sama praca umysłu, a nie jej efekty (np. artystyczne).

Podobnie surrealny i oniryczny w nastroju był performance **Angela Pastora** *Niektóre sny się spełniają*. Artysta postępował według scenariusza napisanego przez senny majak - dzwonił do starej przyjaciółki, bo przyśniło mu się, że do niej dzwonił; kupił chleb, bo we śnie cierpiał, gdy o tym zapomniał; śnił, że chodzi ponad podłogą i w galerii chodził po siedzeniach krzesel; śnił pustkę i odliczanie i odliczał; wyśnił też własną wersję legendy o Smoku Wawelskim i ten sen też odtworzył z nakręcanym smokiem pływającym w misce i piosenką z magnetofonu. Ale tym, co zostało tu odtworzone była zawieszona, niepochwytana granica między prawdą a nieprawdą, realnym a fikcyjnym, która przebiega przez każde dzieło sztuki, zwłaszcza sztuki żywej, czyniąc je nierozwiązywalną sprzecznością, jak sen i jawa, a zarazem znacząc jego ontologiczną kondycję.

**Brian Connolly** wyszedł ze swoją akcją w życie Ustki. Zainstalował się ze stoiskiem pośród innych sprzedawców, ale z oferta absurdalną. Sprzedawał rzeczy bezużyteczne, próbując pobudzić refleksję nad „wartością rynkową” produktu. Mimo, że wyróżniał się czernią swojego stanowiska, to tak naprawdę w Ustce, w sezonie sprzedaje się rzeczy niewiele mniej absurdalne i tylko pozornie bardziej użyteczne.

Bardzo dobry pomysł na performance znaleźli młodzi artyści ze Słupska, **Paweł Jaworski** i **Ludomir Franczak**. Oparli performance na strukturze walki bokserskiej, tyle, że toczony z zawiązanymi oczami. Wokół ringu przygotowali coś na kształt klubowej izby pamięci - dokumenty ze swoich wcześniejszych poczynań artystycznych.

Na 10 Zamku Wyobraźni był jeszcze **Kenny z Kicią**, która zrobiła performance. Chciała rozliczyć się z naszym narodowym (i własnym) kompleksem niższości wobec Zachodu. Szkoda tylko, że padło na przesympatycznego Briana Connolly, który jest ostatnią osobą, którą można by podejrzewać o prozachodni szowinizm.

**Kenny McBride** oparł swój performance na książce Bachtina o terapeutycznej roli śmiechu wobec trudności życia w wiekach średnich. Pokazując zdjęcia współczesnych dyktatorów udowodnił, że i dziś nie ma lekko, a jedyna odtrutka na świat, jaką się ludziom oferuje, to konsumpcja i Disneyland (na dowód przytoczył reklamę herbaty). Na zakończenie stopił zaciskając w dłoniach kostki lodu.

Nie był to ostatni performance, nie opisuję ich tu chronologicznie. Chciałem zakończyć relację kwestią śmiechu, terapii śmiechowej, która na festiwalu odegrała rolę integracyjną, topiła wszelkie lody. Było dużo śmiechu, znaczy był dobry festiwal.

## Dwa projekty

### DWA PROJEKTY, CASTING NA NOWEGO TATĘ I THELOVEPROJECT, A NA ICH PODSTAWIE KILKA UWAG O NOWEJ „SZTUCE RELACJI”.

*Casting na nowego tatę*  **Efki Szczyrek** i *Theloveproject* **Iwony Majdan** odbywały się równocześnie, choć *Casting...* zaczął się wcześniej i nabiera rozpędu, a *Theloveproject* ma określony czas trwania i właśnie dotarł do finału. Projekt Iwony gości w Grzenda.pl, stronie kobiet stworzonej i prowadzonej przez Efkę.

Oba projekty reprezentują nowe podejście do kwestii sztuki. Nie tylko dlatego, że bazują na medium internetowym (*Theloveproject* używa także całej infrastruktury medialnej kraju – stacji telewizyjnych, radiowych, gazet, kolorowych pism kobiecych). Zapewne sięgnięcie przez artystów po technologię internetową jest znaczącą deklaracją. Jednak ważniejsze jest to, że używają ich ze świadomością natury tego medium, która jest *par excellence* komunikacyjna: jego funkcja polega na generowaniu spotkań i budowaniu relacji międzyludzkich. Jednak internet nie jest tu celem sam w sobie. Projekty z założenia nie kończą się w internecie, ale wykraczają poza niego w przestrzeń realną. I to jest najciekawszy moment projektów – rozciąganie, zacieranie ranic sztuki i życia. Iwona w czasie castingu pytana czy jest artystką odpowiada „tak”, a pytana czy wyjdzie za któregoś z kandydatów, odpowiada: „nie wiem, bo co będzie gdy źle wybiorę? To jest moje życie”. Efka, pisząc strony relacji z randek niewątpliwie tworzy projekt, ale tworzy go też spotykając się na randkach z kandydatami na nowego tatę. Sens tej nowej sztuki leży w praktyce relacji. Istota sztuki przesunęła się z jakkolwiek, nawet najbardziej liberalnie rozumianego dzieła, na związki powstające między ludźmi - uczestnikami projektu. To w nich należy doszukiwać się istoty i sensu owej nowej sztuki. Nazwijmy ją „sztuką relacji” (od określenia „relational art practices”). Mechanizm ich generowania jest uruchamiany przez strukturę projektu. Rola artysty polega na postawieniu problemu, wymyśleniu sposobu postępowania i wprowadzeniu projektu w praktykę życiową, zagnieżdzenie go wewnątrz otaczającej rzeczywistości.

Oba projekty wykorzystują formułę castingu. Castingi są typowym zjawiskiem współczesnej kultury masowej konsumpcji i mediów, które wciąż potrzebują czegoś nowego, ożywczego dla podtrzymania własnej witalności. Są sposobem penetracji społeczeństwa, by z jego zasobów wyłowić potencjalne „zjawiska”. W obu projektach formuła komunikacyjna castingu została przyjęta jako szkielet, na którym opiera się konstrukcja pracy. Wyznacza także

strukturę czaso-przestrzenną projektu (czyli szereg stopni, na których następuje selekcja, ale i pogłębienie więzi komunikacyjnej). Oba projekty mają charakter akcyjny. Trudno je jednak nazwać formami sztuki akcji, czy tym bardziej performance (performer tak by nazwał poszczególne castingi Iwony czy randki mam, ale nie całość projektów). Nie jest to także sztuka procesualna, gdyż to określenie odnosi się do przetworzenia materii tak, by była inna od stanu początkowego. Niemniej dziedzictwo tych formuł artystycznych powoduje, że taka praktyka artystyczna jest w ogóle do pomyślenia jako sztuka. To kiedyś na terenie tych formuł artystycznych postawiono kwestie bezpośredniego związania sztuki z życiem, z człowiekiem, czy osobą artysty. To wtedy zmianie uległ status bytowy, ontologiczny dzieła sztuki, co znaczy, że akceptację zyskał pogąd, że dzieło nie musi być samoistnym, koherentnym przedmiotem, ale może składać się z elementów dynamicznych tkanki społecznej i sytuacji życiowych. Ta nowa sztuka poszukuje (i składa propozycje) sposobów partycypacji w życiu praktycznym. Technologie internetowe umożliwiają realizację tej formuły partycypacyjnej w nowy sposób.

Casting wprowadza do struktury pracy publiczność, nadaje jej charakter interakcji z widzem, który ma tu do spełnienia rolę aktywną. Casting znaczy, że projekt nie zamyka się w kręgu świata sztuki, ale wychodzi w najszerszej rozumianej przestrzeń społeczną, przestrzeń innych. Przestrzeń dzieła jest *par excellence* indywidualistyczna. Nie może być inna, a wszelkie próby kolektywnego tworzenia pozostały zabawą raczej, niż poważną propozycją artystyczną. Dlatego, by wprowadzić we własną sztukę innych, otworzyć dzieło sztuki, trzeba wyjść z terenu sztuki, a dzieło sztuki uczynić nieodróżnialnym od życia. Jednak nie opuszcza się tu świata sztuki całkowicie. Na pewno nie na początku. Taki gest nie leży u podstaw projektu. To nie jest tak, że trzeba porzucić sztukę, by zacząć projekt. Przeciwnie, sztuka stanowi mocny punkt wyjścia. Właściwie jest rodzajem przepustki do wejścia w życie, gdyż umożliwia pomieszczenie obok zorganizowanych już form toczącego się życia, kolejnej formy nowej i własnej, która, jak przeszczep, może się wewnątrz istniejącego życia przyjąć lub nie (stąd współczesne kłopoty artystów, choć dotyczą one sztuki, której założenia wyjściowe są krytyczne, podczas gdy w omawianych tu „castingach” krytycyzm jest jednym z aspektów, wynikającym niejako przy okazji, nie będąc jednak celem zasadniczym projektów). Gradualna struktura castingu pozwala rozpocząć od sztuki i na terenie sztuki dokonują się pierwsze, inicjalne kontakty. Później, gdy kontakt musi być pogłębiony, czyli gdy druga osoba musi wejść głębiej w projekt, stając się jego częścią, następuje wyjście ze sztuki. Tak jest w przypadku budowania kontaktu z kandydatami na męża u Iwony, tak też jest z kandydatami na nowych ojców w projekcie Efki. Zakładany finał - efekt idealny w obu projektach nie ma już nic wspólnego ze sztuką. W obu z całą świadomością konsekwencji granice terenu sztuki zostają przekroczone.

Każdy artysta przystępując do realizacji dzieła sztuki, chcąc nie chcąc, odpowiada na pytanie „czym jest sztuka”, czyli definiuje ją na własny użytek. W obu projektach granica między sztuką a życiem zostaje gdzieś zagubiona, zatarta. Śledząc rozwój projektów, bardzo zresztą dynamiczny, trudno zorientować się, czy jesteśmy jeszcze po stronie sztuki, czy po prostu i zwyczajnie bierzemy udział w bardzo zresztą zwyczajnym wydarzeniu z czyjegoś życia. Dlatego też projekty przestają w pewnym momencie być zagadnieniem z zakresu sztuki, a stają się projektem socjologicznym. Opowiadają o społeczeństwie, jego - jak najbardziej rzeczywistych - problemach, fobiach. Przy czym, znów jest to jakby skutek uboczny, bo społeczeństwo *en mass* nie jest adresatem projektów (jak w sztuce socjologicznej), ale jednostki. Sztuka nie czyni tutaj wykładu *ex cathedra*, artysta nie poucza. Uruchamia mechanizm, który ma skutek socjologiczny przez to, że operując w kontakcie z innymi, siłą rzeczy stawia przed społeczeństwem lustro, podsuwa materiał do refleksji, prowokuje do myślenia. Mimo, że każdy z projektów ma potencjalnie jednego adresata (konkretnego męża, ojca), to formuła castingu powoduje, że zbieramy poważną próbkę socjologiczną pozwalającą na formułowanie refleksji ogólnych, diagnozowanie społeczeństwa. Odeszliśmy więc dość daleko od sztuki, zagadnień czysto artystycznych.

Nowością tej sztuki jest poszukiwanie formuły pragmatycznej, czyli zbliżającej sztukę bezpośrednio do życia. Jednym z głównych twierdzeń estetyki pragmatycznej jest przeświadczenie o związku, o ile nie jedności estetyki i etyki. Oba projekty mają swój punkt wyjścia w estetyce, specyficznej estetyce grafiki internetowej, a szerzej w estetyce technologii. Oba też zmierzają do realizacji celów etycznych – „dobrego życia”, szczęścia indywidualnego. Czyli sztuka w tym

przypadku idzie jeszcze dalej w radykalizacji stanowiska związku estetyki i etyki - czyni ze sztuki punkt wyjścia dla rozwiązań etycznych. Takie postawienie kwestii związku estetyki i życia praktycznego nadaje szczególne znaczenie i uzasadnia rację bytu sztuki pojmowanej jako krytyka (sztuce krytycznej). Sztuka relacji nieuchronnie rodzi krytycyzm, skłania do zajęcia postawy krytycznej. Jednak nie jest to aż tak zaskakujące. Wszak w dobie kultury telewizyjnej i masmedialnej, której formą jest przecież casting, podsuwany przez media estetyczny punkt wyjścia, filmowy wzorzec postępowania - jest oczywistością. Tyle, że o ile społeczeństwo maskulturowe wdraża wzorce telewizyjne bezrefleksyjnie, „naturalnie”, to sztuka stosuje ten język krytycznie. Oba projekty są robione z dystansem, jest w nich element ironii i autoparodii. Sztuka spełnia tu dwa cele - pozwala wieść „życie estetyczne”, ale też pozwala na krytyczny dystans. Dzięki filtracji przez sztukę, nasze życie staje się bardziej świadome. A świadomość jest zawsze krytyczna.

Oba projekty były sukcesywnie relacjonowane w poprzednich numerach *ArtInfo*.

## InterAkcje 2003

**INTERAKCJE - FESTIWAL PERFORMANCE W PIOTRKOWIE TRYBUNALSKIM JEST CORAZ BLIŻEJ GLOBALNEGO SUKCESU. WSPARCIE, JAKIE OTRZYMUJE OD WŁADZY LOKALNEJ POWINNO BYĆ MODELEM WSPÓŁPRACY MIĘDZY URZĘDNIKIEM – KURATOREM – ARTYSTĄ.**

Relacje z performance były pisane dzień-po-dniu, na gorąco po pokazach.

### • Dzień pierwszy

InterAkcje w Piotrkowie T. to jedyne miejsce w Polsce, gdzie taka trudna sztuka jak performance jest wspierana przez władzę - prezydenta miasta Waldemara Matusewicza, który wstawił się za organizatorami szukającymi kasy na swoje przedsięwzięcie, co samo w sobie jest godne podkreślenia. Taki patronat jednak trochę paraliżował organizatorów obawiających się radykalizmu, a bez radykalizmu i ryzyka zajmowanie się sztuką nie jest tak owocne i przyjemne.

Festiwalowe intro zrobiła grupa cyrkowa bawiąca się z ogniem, co bardzo rozgrzało publiczność.

Festiwal performance otwarła:

**Inari Virmakoski**, Finlandia. Jej performance miał postać rytuału żałobnego, tyle, że koncentrował się on wokół piłki futbolowej pozbawionej powietrza... Pierwszym krokiem było zmieszanie krwi utoczonej z ciała artystki z mlekiem; następnie rozrzuciła białe pióra – łatwo czytelny, bo odwieczny, symbol wędrówki duszy, po czym nałożyła na czerwony strój czarną suknię i czarną chustę; obcięła włosy. Nastąpiła długa sekwencja żałobna, o czym informował nas dźwięk odtwarzanej z taśmy muzyki przeplatanej płaczem. Artystka używała także etnicznych instrumentów produkujących szumiące dźwięki. Ciekawe, że rozbrykana przez cyrkowców publika uciszyła się podczas jej występu...

Po niej performował:

**Artur Grabowski**, Kraków. Zrobił performance łączący dwa typy performance – „klasykę” działania psycho-fizycznego i komentarz rzeczywistości aktualnej. Pomieszenie tych dwóch podejść dało efekt niezwykle dynamicznego działania trzymającego w napięciu, a jednocześnie budującego dyskurs pozaartystyczny zrozumiały dla publiczności.

W grze było kilka przedmiotów symbolicznych, o symbolice uniwersalnej i nadanej im przez artystę. Po pierwsze - złota siekiera, której artysta przyznał rolę szczególną, a która, niczym strzelba w dramacie Czechowa spajała wątki narracyjne. Narracja zaczęła się od chleba, krzyża i flagi b.-cz.(symbolika powszechna) noszonymi w szczególny sposób przez artystę (chleb jak buty, flaga w rozporoku, a krzyż na gwoździu wbitym w pierś). Artysta siedząc na stołku, złotą siekierą podciął jego nogi, upadł, po czym podpalił resztki mebla i swojego ubrania. Następnie przeniósł się na stół przykryty flagą i podciął jego nogi, upadając po raz wtóry.

## • Dzień drugi

**David Cross**, Nowa Zelandia. Artysta b.świadomy sztuki, pracujący z pojęciem piękna. Performance polegał na wymianie rzęs pomiędzy artystą a wybranymi osobami spośród publiczności. Rzęsy artysty były przyklejane pod oczami innych. Wszystko odbywało się w formie monumentalnej instalacji wideo połączonej z akcją na żywo – operacja wymiany była widoczna na dwóch ekranach, gdzie powiększenia oczu robiły piękne wrażenie.

**Władysław Kaźmierczak i Ewa Rybska** ze Słupska/Ustki – performance oparty na wypróbowanych sposobach Kaźmierczaka, znanych dobrze koneserom performance w świecie, zastosowanych jednak w kontekście nowych treści. Próba czytania tekstów na leżąco do mikrofonu przywiązanego do łydki musiała skończyć się niepowodzeniem... Nową treścią była UE, której historię rozpoczął od Solidarności i strajków na Wybrzeżu w 1980 roku. Nasza narodowa historia została tu podana jak w hip-hopowym miksie religijno – patriotycznym, z elementami cyrkowej żąglarki symbolami, gdzie na końcu pojawia się ONA – Unia Europejska (performance był zatytułowany *Euro – ID*). Z torby supermarketowej ze znaczkiem Euro rozdane zostały publiczności prezenty. Tu ciekawostka: prezentami były miękkie poduszeczki obleczone w kwiecisty materiał pochodzące z Galerii QQ z instalacji szwajcarskiej artystki **Salome Hettenschweiller**. Nie ma to znaczenia dla wymowy tego performance, ale mówi o metodzie performerskiej polegającej na recydingu sztuki, gdy to elementy z jednego dzieła żyją dalej w innym. Plusem performance było to, że artyści nie agitowali za lub przeciw, ale przedstawili pewną rekapitulację naszej sytuacji, w jakiej aktualnie myślimy.

**Balint Szombathy** - artysta z d.Jugosławi, obecnie żyjący w Budapeszcie, opowiedział nam historię rozpadu jego kraju przy użyciu papierosów. Każdy z regionów d.Jugosławi produkował swoje papierosy. Artysta zaprezentował publiczności nacionalne paczki papierosów i rozstawił je na mapie d.Jugosławi, wraz z popielniczkami. Następnie wypalił po papierosie z każdej paczki, zebrał popiół i zdmuchnął go. Nie zostało nic... Wypalić wspólnie papierosa – to przecież gest zawarcia znajomości, zbliżenia do drugiego człowieka... Trzeba przyznać, że udało się Balintowi nadać temu prostemu działaniu niezwykle patetyczną siłę.

**Jamie McMurry**, USA, LA. Tytuł: *Bezpieczne miasto* – w mieście (Piotrkowie? LA?) jest przemoc, jest ona nieusuwalna z ludzkiego zbiorowiska... Artysta stosował autoagresję symboliczną - mazanie ciała węglem, i fizyczną – ksztuszenie się wodą pitą ze szklanek rozbijanych z pasją o podłogę. Kulminacją autoprzemocy była prośba skierowana do wybranych osób, by go uderzyć. Każdy z poproszonych o ten gest agresji otrzymywał zdjęcia artysty z prezydentem Piotrkowa – wyrazistym reprezentantem miasta. Publiczność tu nie była jednak skłonna do agresji typu bezpośredniego, pomimo, a może dlatego, że artysta miał związane ręce i nogi. Ale gdy artysta wyprowadził publiczność na ulicę, drogą znaczoną na czarno węglem, i rozdał im jajka i pomidory – lody zostały przełamane, bariery puściły – posypały się jajka i pomidory. Tak potraktowany został artysta pod napisem „bezpieczne miasto”. Po raz kolejny na tym festiwalu performance stawia w dramatycznej formie aktualne pytanie – tym razem o nasze bezpieczeństwo.

Tego dnia odbył się jeszcze performance **Denisa Romanowskiego**, Mińsk, Białoruś. Niestety, odbywał się on na schodach i tłum stłoczonych widzów uniemożliwił mi zobaczenie czegokolwiek. Wiem, że w grze były podarte zdjęcia rodzinne i pytanie, które mieliśmy zadać... Jeżeli ktoś widział ten performance dokładnie, prosimy o przesłanie opisu do organizatora.

## • Dzień trzeci

Zaczął się od śniadania na trawie na skwerze w centrum miasta z udziałem prezydenta Waldemara Matuszewicza. Sprzyjający stosunek prezydenta Piotrkowa do artystów jest godzien podkreślenia. Performance to trudna sztuka do poparcia dla polityka, bo ryzykowna, nieprzewidywalna. Łatwiej poprzeć wystawę obrazków, o których wiadomo wcześniej co reprezentują. Jeżeli dodamy do tego wrogi stosunek do sztuki współczesnej panujący w naszym społeczeństwie dręczonym pseudo-afetami wokół sztuki, prowokowanymi zresztą przez polityków, to wyjątkowość Piotrkowa wydaje się czymś nie z tego kraju.

Śniadanie zostało zaaranżowane w iście teatralnym stylu. **Piotr Gajda** jest tu kimś w rodzaju Piotra Skrzyneckiego w Piwnicy pod Baranami – to czarownik-sytuacionista: jego zadanie polega na tchnięciu ducha w dekoracje i uwiedzeniu publiczności w jakiś świat wyobraźni. I takie też było śniadanie na trawie z prezydentem.

Performance dnia trzeciego:

**Artur Tajber**, Kraków. Instalacja wideo z performance – krążył wokół żarówki ciągnąc za sobą stół w medytacyjnym rytmie zen, który jest dyscypliną duchową bliską artyście. Na zakończenie przez dziurę wybitą wcześniej w blacie stołu wysypał mąkę, zasypując wiszącą pod spodem żarówkę. Czysta poezja wizualna... Warto zauważyć rolę, jaką w prowadzeniu narracji performance i konstrukcji jego formy odegrał przygotowany wcześniej materiał wideo złożony z animacji, dokumentacji wcześniejszych działań tego samego typu i tekstu złożonego z kluczowych pojęć.

**Irma Optimist**, Finlandia. Feministka z lat siedemdziesiątych, poświęciła życie na szukanie różnicy genetycznej między mężczyzną a kobietą. Niestety, było to poszukiwanie z założoną tezą, czyli poszukiwanie tego, co ma być i tak znalezione - faceci są na nie, panie są na tak. Ta poszukiwana różnica to jeden metr - odległość do czoła do końca fiuta. Ale było zabawnie, wszyscy mieli uciechę. I to też jest festiwalowi (festiwalowej publiczności) potrzebne.

**Istvan Kantor**, Węgry, Kanada. Demon technologii, która u niego jest sexem, poświęcił mury Piotrkowa swoją krwią utoczoną w finalnej scenie performance. Performance integrował dźwięk generowany na żywo, bitowe techno i mix obrazów. Istvan zachęcał do szaleńczej (seksualnej) interakcji z maszynami także widzów (zwłaszcza piękne piotrkowianki), jednak bez rezultatu. Najwyraźniej tak bolesna interakcja z technologią i stechnologizowaną rzeczywistością nie jest - jeszcze - udziałem mieszkańców Piotrkowa. Inaczej na pewno chętnie i natychmiast podzieliliby szaleństwo artysty. Istvan na koniec swojego performance wyprowadził widzów w miasto. Biegł nagi ulicami, ciągnąc za sobą spory tłum. Na pustych wieczorem ulicach Piotrkowa wyglądało to surrealnie, lub jak wybuch jakiejś rewolucji. Konkluzja jego performance walki z maszynami i technologią doprowadzającą do szału padła w wybranym przez niego miejscu Piotrkowa - na wpół zrujnowanej, porosłej zielskiem i bagnistej okolicy, jakkolwiek na tych ruinach wisały liczne talerze telewizji satelitarnej.

Tu zadeklarował: cyt. z artist's statement – „Konwulsyjny manifest głosowy będący reakcją na translinearną anty–para–sub–neo–post–historię. W strefie ptp (strefa – przeszłość – teraźniejszość - przyszłość) pionowej rzeczywistości (przestrzeń życiowa godziny szóstej) czas stoi w miejscu (martwy jak bóg) spotkania. Ciało jest maszyną i urządzeniem odbiorczym. Seks jest motorem kolektywnego wandalizmu. W moich myślach stoję na szczycie ruin: Przystępczy YOGABORG krwawiący podatomicznymi cząsteczkami.” Po czym opryskał stojące w tym miejscu mury swoją krwią kreśląc znak X. Powiedział też, że wróci w to miejsce za 15 lat, by zobaczyć czy zmieniło się zgodnie z jego prorocstwem - trzymamy za słowo. Czy przyszłość to nędza i zestawy tv sat za 5 zł (1 eur) i milion kanałów do wyboru? To kolejny na tej imprezie przykład kombinacji instalacji wideo (instalacji medialnej) i performance (akcji).

**Anti-Cool**, Japonia. Piękny performance walki. Może niepotrzebnie nadała mu tytuł - *Dylematy Urzędniczeki*. Był to czysty i „klasyczny” performance, w którym artystka stawia siebie w sytuacji, stawia sobie zadania, stwarza sobie trudności do pokonania i walczy z nimi, by zrobić swój program, przeprowadzić zamierzenie. Tu literatura w postaci ciężkiego życia urzędniczeki japońskiej jest niepotrzebna. Performance czyta się świetnie sam przez się.

**Janusz Bałdyga**, Warszawa. Do swoich zwyczajowych motywów (słoiki z wodą i „spacer po wodzie” - w słoikach), dodał aktualną treść polityczną związaną z relacjami Wschód - Zachód - pojmowanymi jako krainy polityczne i cywilizacyjne. Na ścianie zaznaczył Z - Zachód i W - Wschód. Ta sama żarówka była dobra po stronie Zachodu i zła na Wschodzie. Bardzo ładny był motyw jednoczący obie strony - komunizm winem przenoszonym z jednej strony na drugą w dłoniach przesuwanych po rozpostartym z jednej strony na drugą (Z-W) sznurze i - następnie - wino było wysysane ze sznura do ostatka, aż od przegryzienia sznura

**Josze R. Juhasz**, Węgry-Słowacja. Performance zawsze może się nie udać, to ryzyko zawodowe. Zawiodła maszynka do polewania białego artysty czarną farbą, czyli do *Kolorowania Paganiniego*. Tym niemniej uważam, że performance miał miejsce... Powtórka następnego dnia.

#### • Dzień czwarty

Zaczął się od pokazu folku z Indii. Ale czy był to performance - moim zdaniem nie, choć z punktu widzenia sukcesu festiwalu, było to coś pod naszą kochaną publikę. I to jej się należy. Jednak zebraliśmy się tu, by dyskutować o performance.

Przybyli sekretarz Ambasady Indii w Warszawie z rodziną, który na performance spotkał się z miejscową władzą, zgodnie z protokołem dyplomatycznym.

Podobnie bym skwitował **Ryzo Fukuhare** (z towarzystwem muzyka) - który pokazał spektakl tańca Butoh. Było to piękne, było też cielesne, ale ciało było steatralizowane a doświadczenie cielesne było - inaczej niż w performance - pokazem możliwości ciała samych dla siebie. I znów dla publiczności taki pokaz tańca nowoczesnego jest ciekawy.

Performance dnia czwartego:

**Viktor Petrov**, Białoruś. Obserwuję tego artystę od lat, nie udało mi się dociec o czym są jego performance, ale na pewno jest on coraz lepszym performerem, sprawnie i dynamicznie operującym na scenie, konsekwentnie prowadzącym swój program.

**Kaori Haba**, Japonia. Antypolityka po japońsku. Okazuje się, że Japończycy mają podobną niechęć do nacjonalnej polityki, „długich Japończyków rozmów”, jak i współcześni Polacy, i zapewne jak inne narody świata. Artystka wykonała taśmę z symbolem flagi Japońskiej, którą rozwinęła najpierw w galerii, następnie wyszła po schodach z budynku i przebyła kawałek chodnika przed budynkiem. Gdy taśma (która technicznie była srajtaśmą) się rozwinęła do końca, artystka zawiązała sobie oczy i wyczuwając bosymi stopami rozwinętą wcześniej taśmę wróciła do galerii, gdzie odsłoniła oczy i pokazała nam zegarek zdjęty z nadgarstka. Polityka czy to w Japonii czy w Polsce to strata czasu (?) - w tym znaczeniu jesteśmy Drugą Japonią (wg. artystki).

**Sakiko Yamaoka**, Japonia. Zrobiła performance o muzyce ciała. Była to muzyka b.delikatna i dostępna wyłącznie dla wyciszonych i wsłuchanych. Pierwszy „koncert” to „muzyka” pstrykających paznokci, następnie był „koncert” ściskanej w dłoni i upuszczanej na podłogę pomarańczy, następnie, na zakończenie, widzowie mieli wsłuchiwać się w bicie serc partnerów i podać artystce rytm, ustawiany przez nią na metronomie. Performance zakończyła rzeźba-piramida wsłuchujących się w swoje serca osób, oraz koncert na kilka metronomów.

**Josze R. Juhasz** - powtórzył pierwszą część pokazu poświęconego *Kolorowaniu Paganiniego*, tym razem z pełnym sukcesem - było pięknie, wesoło i na czarno. Josze to człowiek o niezwykłym poczuciu kreatywnego humoru. Następne części mają być innego koloru...

W Piotrkowie pojawiły się nowe zwyczaje festiwalowe:

- pojawili się zbieracze pamiątek po performance,
- nowy zwyczaj to także kolekcjonowanie podpisów uczestników festiwalu na plakatach - to produkcja rarytasów kolekcjonerskich.



## • Dzień piąty

**Adina Bar-On**, Izrael. Adina pracuje z głosem, a więc publiczność spodziewała się coś usłyszeć. Usłyszała ciszę. Był to piękny performance medytacyjny, czysto wewnętrzny. Adina pokazała się nam skupiona, cały czas miała zamknięte oczy (tytuł – *Widzenie* – był widzeniem wewnętrznym, spirytualnym). Jednak ta wewnętrzność była komunikowana na zewnątrz (w podobnego typu publicznych medytacjach Zygmunta Piotrowskiego nie ma żadnych podpórek dla widza). Początkowo jedynym sygnałem wizualnym były zabarwione na czarno opuszki palców. Potem pojawiła się dziecięca koszulka, następnie Adina zanurzyła palce w misce i zabarwiła je na czerwono. Na czerwono poplamiała też koszulkę. Ale czy performance taka *story* jest potrzebna – pytajnik.

**Roddy Hunter**, Szkocja. Performance specyfiki miejsca i miejscu dedykowany. Roddy powoli, b.powoli, przez cały czas trwania programu dziennego imprezy przetaczał się w górę i w dół schodów prowadzących do sali w której odbywały się inne performance. Oczy miał zaklejone plastrem. Dodatkowym rekwizytem były wielkie gwoździe. Swoją obecnością stawiał w pewnej niekomfortowej sytuacji widzów; zakłócał zwyczajową rzeczywistość, wyrwał nas z rutyny. Także i ten performance miał przesłanie aktualne – artysta skojarzył nazwę miejsca InterAkcji – d.restauracja Europa z dokonującym się właśnie w Europie procesem politycznym. Z zakrywających oczy plastrów artysta ułożył krzyż równoramienny – symbol troski, pomocy, opieki, stanu wyjątkowego. Symbol pozostał w wejściu do Europy.

**Waldemar Tatarczuk**, Lublin. „Są pytania na których zadanie może zabraknąć czasu” – napisał wodą na asfalcie Waldek – i poszedł w miasto.

**Przemysław Kwiek**, Warszawa. 100% nieuleczalny rzeźbiarz. Jego działanie było rzeźboperformance, podszytym – co zaskakujące – dość sentymentalną treścią.

Zaczęło się od pokazu dokumentacji historycznego filmu dokumentującego równie historyczny fakt – *Działania* w studiu TV – które są bodaj pierwszym zarejestrowanym filmowo przypadkiem performance w Polsce (choć jeszcze nie posługiwano się wtedy tym pojęciem). Następnie zaczął się performance – czytanie w stylu bla bla po ang. Przeczytane kartki były rwane i przypinane do ubrania, mięte i umieszczane między metalowymi sprężynami łóżka. Każdy etap był dokumentowany fotograficznie – zgodnie ze słuszną i równie historyczną obsesją Przemka – gromadzeniem dokumentacji. Powstawała rzeźba, jednak – jako performance – ta część działania nie miała dynamiki pozwalającej na interakcję z recepcją publiczności; akcja była rwana, co rwało też uwagę obserwatora. Następnie artysta zarządził wyjście z galerii i szybkie przejście na pewien zaniedbany piotrkowski skwerek. Sam pobiegł przodem, zabierając z sobą rzeźbę – sprężyny materaca. Tam odbyła się część druga działania - konstruowania rzeźby: w trawie leżały bez ruchu, z zamkniętymi oczami, trzy nastoletnie wolontariuszki. Przemek kolejno „badał” po rzeźbiarsku każdą z nich i przenosił na sprężyny materaca i z powrotem na trawę. Po spełnieniu tego rytuału wygłosił zaskakującą konkluzję: na tych sprężynach, które były kiedyś materacem został poczęty jego syn. Ta część performance-rzeźby przebiegła w dobrym, „performerskim” rytmie. Być może ten performance został zainspirowany faktem, że w trakcie InterAkcji narodził się syn Ryszarda Piegzy, jednego z ojców-założycieli piotrkowskiego festiwalu.

**Nonko Ono**, Japonia. Pięknie zatańczyła, stworzyła rodzaj ruchomego obrazka, kolejnej pocztówki z Edo. Było to coś b. japońskiego, choć nie mającego nic wspólnego ze standardowym japońskim folklem. To było właśnie to, za co Europejczycy kochają Japonię i Japończyków, co ich fascynuje i czego nie pojmują. I ja nie potrafię tego określić, ująć słowami. Ale porównując ten występ z tańcem Butoh, uchodzącym za kwintesencję Japońszczyzny, mogę zaryzykować tekst, że Butoh to tłumaczenie owej nieprzeniknionej Japońskiej tajemnicy na Europejski. Poza tym praca zawierała jasne przesłanie antywojenne – „Woda nie Wojna” – a ja dodam – sztuka nie czołg.

**Boris Nieslony**, Niemcy. Również medytacja podszyta wschodem. Boris przetoczył się po przekątnej piotrkowskiego Rynku tuląc w dłoniach spory głazik, „popychany” przez napierający na niego samochód. Po zrobieniu całej przekątnej wsiadł do auta i szybko odjechał. Do czystości formy brakło jednak tego, by wykonał ten performance całkowicie nagi...

## • Dzień szósty - ostatni

Rano, od 11.00: performance spontaniczny trzech Japonek, **Sakiko Yamaoka, Anti-Cool, Nonko Ono**. Wystąpiły trzy pary nóg w różnym wieku, pochodzące z trzech generacji. Do palców miały dołączone metki z wyrażeniami ekspresji werbalnej w różnych językach.

**Krzysztof Zarębski**, Warszawa-NY. *Głos Helmuta/Helmut's Voice*, z muzyką Garego Smitha. Zarębski to człowiek niezwykle delikatności, delikatna jest forma jego performance i nastroje jakimi gra. Tu wsłuchał się w taśmy z muzyką zmarłego przyjaciela, dramaturga Helmuta Kajzara. Dedykowany mu performance polegał na symbolicznym, wewnętrznym „wsłuchiowaniu” się w taśmy i „poszukiwaniach energetycznych”. Po dłuższej chwili medytacji z taśmami magnetofonowymi, nałożył słuchawki i wypowiedział jedno zdanie „Mamo, mamusi mam komara w uchu. Mummy, mummy I have a mosquito in my ear” – pochodzące z utworu Helmuta Kajzara *Samoobrona*.

**Champun Apisuk**, Tajlandia. Artysta tak napisał o przyczynach swojego performance: „Zawsze dobrze być na biało” (dla Azjaty) Moja opowieść zaczyna się 20 marca 2003 roku. Otwarto wtedy moją wystawę w Bangkoku. Kiedy ustawiałem swoje instalacje, amerykańskie bomby spadały na Bagdad. Radio w galerii było włączone, słuchaliśmy wiadomości, przyjaciele dzwonili, żeby podzielić się nowymi informacjami. Wielu ludzi zjawilo się tego wieczoru na otwarciu. Moi znajomi muzycy przynieśli instrumenty. Piliśmy Heinekena, Beefether Gin i Johnny Walkera. Cieszyłem się z obecności przyjaciół na przyjęciu. Zdrowo urzneliśmy się amerykańskim alkoholem. Tego wieczoru ogłosiłem plan swojego performance na 29 marca. Zdecydowałem się zrezygnować z białego stroju, który kupiłem do tego celu w Ameryce. Potem czytałem amerykańską poezję.”

Performance zaczął się od wykładu. Artysta wyliczył kto i ile płaci za wojnę, taką jak pierwsza Wojna w Zatoce – wyszło, że my, konsumenci ropy. Zyskują korporacje naftowe i rząd amerykański. Jasne przesłanie antyamerykańskie dla „myślących ludzi”. W trakcie performance pokazywał na monitorze wnętrze swojej walizki z rekwizytami performerera, a na zakończenie rozdał po czerwonym płatku jakiejś egzotycznej rośliny.

**Jozsef R. Juhasz** - druga część *Kolorowania Paganiniego* – koncert się udał, choć efekt polewania czerwoną farbą był słabo widoczny (chyba znów zawiódł mechanizm).

**Bea Hock**, Budapeszt (spontanicznie włączyła się w festiwalową sztukę). Performance polegający na tworzeniu poezji. Na skwerku w Piotrkowie rozwiesiła karteczki ze słowami. Postępując zgodnie z instrukcją można było ułożyć z nich zdanie, które mogło mieć sens, ale nie musiało. Zdanie wzorcowe brzmiało: „The road will be where I walk” – ale tego biorący udział w akcji nie wiedzieli.

**Jan Świdziński**, Warszawa. Tytuł: *Bali*. Artist's statement: „Kiedyś byłem na Bali. Rajskie miejsce. Nie raz marzyłem, aby tam pojechać. Kilka miesięcy temu, ktoś podłożył bombę w dyskotecce. Znam to miejsce. Byłem tam.” Performance dedykowany temu wydarzeniu. Polegał na prezentacji zdjęcia z tego aktu terroru i odtańczeniu przez Jana tańca do tradycyjnej muzyki balijskiej...

Kilka post-uwag ogólnych:

Jak to się stało, że w małym miasteczku, gdzie nie było sztuki wsp. pojawia się nagle impreza, która zyskuje międzynarodowe znaczenie w swojej dyscyplinie? Bo dwóch facetów, Piotr Gajda i Gordian Piec, uparło się ją zrobić, mimo wszystko. I po pięciu latach odnoszą sukces, choć nie powinni. InterAkcje są sukcesem organizacyjnym i artystycznym. Organizacyjnie – udało im się przekonać do swojej idei władze miasta, burmistrz Piotrkowa, Waldemar Matuszewicz, nie boi się sztuki wsp. i zapowiada wsparcie w następnych latach. Jest to postawa godna podziwu wobec panicznego strachu, jaki sztuka wsp. wzbudza w politykach i urzędnikach. Jednak burmistrz widzi sens w promocji miasta poprzez sztukę współczesną i ma w tym rację, wszak przez te pięć lat w Piotrkowie byli reprezentanci kultury współczesnej z b.wielu krajów świata. Teraz, spotykając się z jakimkolwiek partnerem z zewnątrz nikt mu nie powie, że Piotrków to nigdzie.

Jednak sprzyjanie polityków ma swoją cenę – sztuka nie podoba się części prasy nastawionej krytycznie do władzy. Np. Stanisław Stępień oburzył się prawicowo, że Istvan Kantor

chodził goły po mieście wśród ludzi, którzy tego sobie nie życzą (w galerii - OK.). Ale autor nie był na tym performance - starówka to część miasta pusta wieczorową porą i na co dzień można tam spotkać, wbrew swojej woli, znacznie gorsze rzeczy niż gołego artystę. Wszyscy, traktując performance poważnie czy niepoważnie, przyjaźnie czy nie - zauważali, że jest to sztuka tak lub inaczej związana z życiem - i to jest sukces przekazu performance. Podobnie widzowie - pytani czy rozumieją tę sztukę odpowiadali, że nie - bo nie rozumieli tego jako sztukę, ale rozumieli sam przekaz.

Publiczność była ważnym elementem festiwalu – na pokazach były tłumy, głównie ludzie młodych i to wyglądających na osoby niewiele mające na co dzień ze sztuką do czynienia. Wśród widzów panowała atmosfera towarzyskiego pikniku z piwkiem. Ale na pokazach był spokój i cisza – performerzy mieli pełen szacunek publiczności. Była to więc sytuacja idealna, atmosfera była super. Artyści są przyzwyczajeni do działania dla grupy fachowców. Tu zetknęli się z prawdziwą publicznością, taką, która przyszła tu po to, co oni mogą jej dać – i to wszyscy sobie b.cenili. Publiczność była ciekawa tej sztuki i zaufała artystom. Można powiedzieć – w Piotrkowie niewiele się dzieje, więc i performer jest atrakcją – tak, ale marazm to także powód żeby nic nie robić. I tym większa chwała organizatorom, że tym ludziom coś dali. Jak jednak utrzymać zainteresowanie tej publiczności – to trudne zadanie. Na dobrej imprezie performerskiej *Artkontakt* w Lublinie w 2000 roku też były tłumy młodzieży i potem niewiele z tego zostało. Wtedy w Lublinie, tak jak i w Piotrkowie przy imprezie pomagał tłum wolontariuszy. Bez nich nie byłoby *InterAkcji*. Być może zintegrowanie z imprezą jak największej liczby osób jest kluczem do tego, by pozostała ona w świadomości publicznej.

Kuratorzy powinni wydać teraz katalog z tekstami o performance z niektórych przynajmniej krajów (plus cd rom), tym bardziej, że byli tam ludzie mogący pisać lub wskazać piszących. Na pewno poproszeni o wykład n/t performance w ich kraju chętnie by to zrobili. Również miałyby on walor edukacyjny dla widzów. Teksty o performance japońskim, brytyjskim, amerykańskim, nowozelandzkim, węgierskim i polskim byłyby niezłym wkładem w tę dyscyplinę na świecie. Wydawnictwo powinno być rozesłane do ważnych ośrodków sztuki. Na razie w Piotrkowie jest sztuka, ale nie ma refleksji nad nią, a dopiero ona ustabilizowałaby renomę *InterAkcji*. Do tej pory został wydany cd rom z poprzednich *InterAkcji*. W miarę jak *InterAkcje* stają się poważnym festiwalem, przed organizatorami stają coraz poważniejsze zadania.

InterAkcje, Piotrków Trybunalski 5-10 maja 2003

## Suka off

**SUKA OFF TO FORMACJA, KTÓRA WYPEŁNIA POWAŻNY BRAK W NASZEJ KULTURZE – BRAK SEXU. TO TEMAT, KTÓRY W PRODUKOWANYCH U NAS DZIELACH KULTURY JEST ZAMIATANY POD DYWAN. CZY SUKA OFF TO ZMIENI? SĄ ODWAŻNYMI WIZJONERAMI I SĄ NA DOBREJ DRODZE, BY ZAFUNDOWAĆ NAM REWOLUCJĘ W KULTURZE. DLATEGO WARTO ICH OBSERWOWAĆ I POMAGAĆ SENSOWNĄ KRYTYKĄ.**

**Suka Off** - to grupa, którą tworzą: **Dorota Kleszcz** i **Piotr Węgrzyński** oraz **Mia** i **Mirosław Matyasik**. Grupa robi sztukę na żywo, filmy wideo i prace audio. W ramach Suka Off filmy wideo powstają pod nazwą *BlackFlashVideo*. *BadFlash* to performance indywidualne. Filmy i akcja na żywo bardzo dobrze się uzupełniają (plus ważna warstwa dźwiękowa) i dopiero pokazane razem dają pojęcie o sposobie myślenia grupy. Tak właśnie Suka Off zaprezentowała się 14 czerwca w Farbiarni w Bielsku Białej, miejscu prowadzonym przez performerę, **Darka Fodczuka** (przy współudziale performerę **Pawła Kwaśniewskiego**).

Poniższe uwagi dotyczą akcji grupy: Uważam, że ich charakter zasługuje na szczególną uwagę. Wypełniają pewną wielką lukę kulturową, a raczej próbują to zrobić. Chciałoby się, aby im się udało, bo mają szanse poważnie zamieszać w kulturze. Dlatego tak ważna jest krytyka poczynań grupy.

Tematem działań Suka Off jest stylizowany sex. Sex przyjmuje różne postaci. Jest brutalny i mechaniczny, choć bywa też zmiękczone a nawet uczuciowo romantyczny (łza spływająca po policzku w jednej ze scen filmu). Twórcy nie zdecydowali więc, jaki wyraz ma mieć sex w ich produkcjach. Jak gdyby nie mieli jeszcze wyrobionej opinii na temat tego, co chcą zaprezentować. A ów brak zdecydowania skutkuje brakiem wyrazistości przekazu. To cecha projektów we wczesnej fazie i może z czasem przekaz spektakli stanie się jasny, gdyż taki przekaz jest zawsze mocniejszy i trafia do wyobraźni odbiorców. Bez tej jasności sztuka grupy nie zyska sił, które pozwoliły by jej wyjść z marginesów (offów). Nie ma też szans, by z treści spektakli uczynić centralne tematy kultury. Na razie Suka Off unikają problemu zdecydowania.

Sex w pracach grupy zawsze jest karykaturalny. Spektakl *Teatro la terrorismo* pokazuje aranżowanie aktu sexu przez postaci z filmów Science Fiction czy gier komputerowych a może z klubów San Francisco. Sam sex też jest rodem z SF. Fabuła polega na aranżowaniu sexu nienaturalnymi narządami. Na podłodze leży osoba podłączona do aparatury z wielkim penisem. Mistrz Ceremonii, tajemniczy technik w garniturze z walizeczką, ale w latexowych rękawicach

i masce, dzwoni po „swoją” prostytutkę, która przybywa w latexowym stroju roboczym i zakłada równie wielką mechaniczną pochwę. Sex kończy się wytryskiem substancji świecącej w ultrafiolecie. Mistrz ceremonii jest bardzo dżentelmeński i po wszystkim podaje dziewczynie chusteczki higieniczne, płaci. Koniec. Czy jest to SF, czy jest to SM – na jedno wychodzi. Jest to coś bardziej ze świata wyobraźni niż rzeczywistości. Na pewno pochodzi z wyobraźni twórców, to ich wizja erotyczna. Na ile jest to ich sex powszedni? – tego nie wiadomo. I to przekonanie, wraz z tym pytaniem, przyciąga do spektakli, uwalnia wyobraźnię widza i ośmiela go w marzeniach, skłania do poszukiwania analogii we własnej wyobraźni. Sztuka na żywo daje tu znacznie silniejsze bodźce i motywacje dla kreacji własnej niż oglądanie obrazków na ekranie. Na ekranie widzieliśmy już nie takie rzeczy i jesteśmy na obraz wirtualny impregnowani. Co innego ludzie działający na żywo. Stąd też – potencjalna – siła subwersywna tej sztuki, umożliwiającą prowokowanie przewartościowań w kulturze.

Sex w spektaklach Suka Off jest zawsze konsekwentnie odrealniony, poprzez stylizację na SF z tendencją do SM. Odrealnienie jest elementem, który kieruje ich w stronę teatru, gry aktorskiej. Z kolei jednak, artyści robią wyraźne to, co lubią, co ich kręci – i ten czynnik bezpośredniego zaangażowania kieruje ich w stronę performance, który nie jest udawaniem, graniem, aktorstwem. Tak prawdziwość performance i iluzja teatru walczą ze sobą w formie tych pokazów. Jedna i druga forma nadaje się świetnie do prowadzenia gry wyobraźni, a właśnie wyobraźnia seksualna jest głównym motorem poczynań grupy i dlatego zapewne tak trudno im te formy rozdzielić, zdecydować, jaką formę budować na scenie.

Artyści sami lokują swoje działania na pograniczu pomiędzy performance a teatrem. Tak, ale na razie nie jest to ani performance ani teatr. Nie jest to też coś trzeciego powstałego z połączenia tych dwóch. Są tu elementy obu, ale nie są powiązane ze sobą. Tymczasem stworzyć formę synkretyczną, oznacza zbudowanie czegoś trzeciego. Pomiedzy, na pograniczu, znaczy, że musi powstać jakaś nową całość. A to coś więcej niż dodawanie, zestawianie różnych elementów. Jak taką nową całość zbudować? Syntezę happeningu i teatru stworzył **Tadeusz Kantor**, pokazał, jak udanie powiązać elementy dwóch dyscyplin tak, by tworzyły nową całość, a nie była tylko zestawem elementów z dwóch odrębnych światów. (Tym trzecim rozwiązaniem w teatrze Kantora był teatr marionetek, aktorów-lalek, półludzi-półrzeczy). Jednak Kantor jest tu li tylko przykładem formalnego postępowania. Natomiast treść jego spektakli była bardzo młodopolska – mocno romantyczna, sentymentalna czasem, a pełna pseudo duchowości, tajemniczych niedopowiedzeń i metafor. Ale temat był jasny i stały - śmierć.

Znalezienie synkretycznej formy w połączeniu z jasnym przekazem nadałoby działaniom grupy czytelność i moc oddziaływania. Elementami teatralnymi jest cała fabuła nawiązująca do znanych wzorów literackich i filmowych. To matryca, która użyta jako osnowa spektaklu, jest literacko banalna i mało odkrywczą. By móc jej użyć, trzeba by to zrobić krytycznie, ale nie literacko, tylko performersko, czyli nie grać, ale otwarcie pastiszować, tak, by widz nie miał wątpliwości, że nie jest to spektakl grany według pewnej matrycy, ale krytyczna ironia na temat grania spektaklu tego typu. Elementem performerskim jest natomiast sam sex przy użyciu mechanicznych urządzeń. Artyści najwyraźniej jednak nie wiedzieli, jak uzasadnić to działanie i jakie dać mu umocowanie, by nie był on oderwanym gestem. Najwyraźniej obawiali się, że wtedy on będzie czymś pustym, nie tłumaczącym się sam przez się. Dlatego włączyli je w spektakl typu teatralnego, obudowali teatrem. Moim zdaniem to obawy niesłuszne, ale pod warunkiem zrozumienia performerskiego charakteru tego działania, czyli postawieniu w nim nie na treść (akt sexu), ale na kondycję fizyczną i psychiczną artystów. Znaczy to, że o ile fabularnie - doprowadzenie mechanizmu do wytrysku jest celem poczynań, to dla performerera jest nim samo działanie dla którego *finale* jest tylko wspaniałym uwieńczeniem wysiłku, czymś, co stanowi podpórkę wyobraźni dla widza.

\*\*\*

Podobnie w indywidualnym pokazie **Piotra Węgrzyńskiego** współwystępowały razem elementy performance i teatru. Artysta wystąpił nagi, pokryty białą farbą, z zakrytą twarzą (konsekwentnie ciało jest odrealniane, a więc skrywane). Po wstępnych przygotowaniach,

zaczął owijać się taśmą magnetofonową (działaniu towarzyszył dźwięk, odgrywający ważną rolę konstrukcyjną). Był to piękny performance, tyle, że zakończył się strzałem w głowę z rekwizytu teatralnego i teatralnym samobójstwem. Performer wyraziłby to inaczej: owijał taśmą, kręcąc się w kółko aż do zawrotu głowy i wyrzygania i padł, ale nie zabity z rekwizytu teatralnego, a po prostu dlatego, że już dłużej nie mógł. Wydaje się, że znów artysta nie zaufał sile przekazu performerskiego i sięgnął po sprawdzony środek teatralny. Jednak znów nie wyszedł z tego ani teatr ani performance – ani nic trzeciego.

W naszym kraju sex jest tematem niezręcznym. Jest też niezręcznym tematem dla kultury, która nie potrafi sobie z nim poradzić. W kulturze i jej twórcach wyraża się to w skrywaniu go na różne sposoby: sex się sugeruje, metaforyzuje, romantyzuje. Sex jest przy okazji, pojawia się mimochodem, na chwilę, migawkowo i natychmiast jest usuwany z widoku. Jeżeli jest inaczej, to w pornografii. Kultura kapituluje tu przed komercyjną produkcją. Nie ma natomiast przetworzenia tego tematu przez kulturę. Skutek jest taki, że w naszej kulturze sex jest dyskutowany raczej jako problemem społecznym niż kwestią wyobraźni indywidualnej. Ta strona sexu nie istnieje w kulturze. Brak jest faktów kulturowych, które by mówiły o seksie, miały go za swój temat. Tak po prostu, naturalnie, po ludzku. Nic w naszej kulturze nie dostarcza wzorców wyobraźni dla indywidualnych odczuć cielesnych (z wyjątkiem pornografii). Dzieła kultury są pozbawione wyobraźni seksualnej. Rozejście się ludzkich zachowań i potrzeb z tym, co oferuje kultura oficjalna nigdzie, w żadnej dziedzinie życia nie jest bardziej widoczne. Jest to też jedna z przyczyn dla których widzowie spektakli Suka Off nie bardzo wiedzą, jak się do nich ustosunkować, jak je rozumieć. Bo jeżeli nie jest to pornograficzne SF to co? Czyżby to, o czym nigdy nie mówimy, nawet księdzu na spowiedzi? Suka Off ma szansę wyzwolić naszą kulturę z tych ograniczeń. Dodajmy, że Suka Off sami szyją swoje latexowe stroje. Można je też u nich zamówić.

## Najlepszego dania jeszcze nie podano

**NOWA REALIZACJA REWELACYJNEJ PARY PERFORMERSKIEJ OLA KUBIAK I KAROLINA WIKTOR, CZYLI GRUPY SĘDZIA GŁÓWNY. NA MARGINESIE – UWAGI O POLSKIEJ WYOBRAŹNI: POLACY MYŚLĄ WZORCAMI Z KOŚCIOŁA, BO INACZEJ NIE POTRAFIĄ.**

**Darek Fodczuk**, artysta, doskonały performer, prowadzi w Bielsku Białej knajpę Farbiarnia, wraz z Ewą, swoją żoną i do spóły z innym performerem, **Pawłem Kwaśniewskim** właścicielem firmy Totamto. Wieczory performance w Farbiarni są często wydarzeniami artystycznymi dużej klasy.

Takim wydarzeniem był performance **Oli Kubiak i Karoliny Wiktor**. Artystki działają wspólnie, jako **Grupa Sędzia Główny**, ale każda robi też własną sztukę. Sędzia ma za sobą kilka realizacji, każda świetna i lepsza od poprzedniej. Bez wątpienia są najciekawszym zjawiskiem w polskim performance, w młodym pokoleniu. Nie powtarzają realizacji, bo to byłoby zanudzenie samego siebie własną sztuką. Każdy performance to krok w kierunku radykalizmu i większej kondensacji formy, oraz bardziej czytelnej komunikacji swoich zamierzeń. Robią sztukę dlatego, że chcą coś powiedzieć, bo inaczej po co byłoby tyle zachodu? To przecież oczywiste i proste. Widać, że cieszy je to co robią; sztuka przychodzi im naturalnie, co nie znaczy łatwo i bez konfliktów wewnętrznych. Każdej realizacji towarzyszy autorefleksja. Przed występem walczą z wieloma wątpliwościami, a po dłuższą chwilę zajmuje im dojście do siebie. Mają jednak swoje niezawodne sposoby na odnowę energetyczną... Żyją swoim życiem i z niego robią swoją sztukę. Swoim - znaczy nie zapożyczonym ze świata sztuki, mód artystycznych, telewizyjnych modeli kulturowych. Ale znaczy to także, że są w pełni dziećmi swojego czasu, a przede wszystkim są kobietami swojego czasu, gdyż wywodzą swoją sztukę wprost z swojej płciowości, z sexu. Są bardzo genderowe, choć to ich nie zajmuje. Włączają otaczający świat w swoją sztukę, tak jak go w danym momencie postrzegają. Chętny teoretyk znajdzie w ich realizacjach idealny materiał ilustrujący podstawowe tematy rozważań kultury współczesnej z perspektywy genderowej.

Realizacja w Farbiarni, podobnie jak ich inne prace, była osnuta wokół jednego elementu. Tym elementem było jajko. Wokół tego elementu został przygotowany cały rytuał wraz z opatrującą go formą wizualną, umożliwiającą przeprowadzenie i przekazanie sensu zamierzenia. Przede wszystkim artystki nadały formę swoim ciałom: zostały one owinięte w folię służącą do pakowania kanapek, wszelkiego jedzenia na zimno (zazwyczaj ich performance mają jakiś element „spożywczy” - według psychoanalityków jedzenie i sex to właściwie to samo). Opakowanie ciasno krępowало ich ciała, zniekształcając je i desexualizując (choć o to trudno...). Krępowало także lewą rękę. Takie przygotowanie postaci, plus identyczne fryzury, wywoływało efekt wizualnego podobieństwa, czyli zdwojenia wyrazu, zwiększając jego siłę,

czyniąc oddziaływanie performance bardziej kategoriowym. Gdy przy pomocy Darka znalazły się na barze (dobrze wykorzystały sytuację knajpy), przykucnęły tyłem do siebie, a bokiem do widzów. Teraz zaczęła się prawdziwa historia jajka (jajek). Jajka były schowane wewnątrz ich ciał, w ustach i w pochwach. Wypchnięte z wnętrza, toczyły się po barze. Wydanie ich z siebie nie było jednak takie łatwiutkie jak by się zdawało, na barze było trochę wspólnej walki o wydobycie jajka na zewnątrz. Gdy to się dokonało, a artystki stanęły spowrotem na podłodze, przeszły między widzami częstując ich kawałkami „swoich” jajek.

Zawsze obserwuję publiczność. W Farbiarni publiczność należała do trudnej, gdyż nie była publicznością galeryjną, choć w większości świadomą przybycia na wieczór performance. Ale piwo łało się już kilka godzin. Taka publiczność albo zniszczy artystę i jego działanie, albo... Tu większość była w autentycznym szoku, i to dzielonym równo przez obie płcie, choć zapewne z różnych powodów. Dlatego być może jajkiem nikt się nie poczęstował. Ale potem były wyrzuty, że artystki nie podeszły do dalszych rzędów, a wielu chciało. Rzadko w sztuce spotykana jest sytuacja, gdy publiczność chce rozmawiać z artystą nie znając go wcześniej, choć, jeżeli się to zdarza, to tylko na performance.

I tu ciekawostka interpretacyjna: zauważyłem już wielokrotnie wcześniej, że widzowie w Polsce, zwłaszcza ci nie stykający się na codzień ze sztuką, budują skojarzenia w oparciu o wzorce religijne. Wyobraźnia w pierwszym odruchu sięga po skojarzenia najbardziej znane, powszechne - bo te są najbardziej oczywiste. A wyobraźnia Polaków jest zdominowana przez religię. Schematy takie dominują w każdym pokoleniu, także u ludzi b.młodych. Nie jest to zaskakujące - lekcje religii, uroczystości prywatne, rodzinne, państwowe i wszelkie inne są związane z obecnością kościoła. I okazuje się, że Polacy nie mają już innej wyobraźni tylko kościelną, nie kojarzą inaczej tylko poprzez schematy religijne. Mechanizm kojarzenia jest przypuszczalnie taki: sztuka jest sprawą wysokiej kultury, a wysoka kultura jest w kościele (niska w telewizji), więc czytamy sztukę poprzez skojarzenia z kościoła. To potworne kalectwo wyobraźni narodowej, które skazuje naszą kulturę na zamknięcie, a to jest przyczyną ograniczenia jej horyzontów - tak indywidualnie, jak i narodowo. Z taką ograniczoną, zdewastowaną przez kościół wyobraźnią możemy być tylko biedną, zapyziałą prowincją Europy. I politycy tego nie zmieniają, bo nawet jak nie są tacy sami (w większości są), to jest im tak wygodnie.

Nawet w sprzyjającej Farbiarni performance kojarzył się najpierw z dzieleniem się jajkiem wielkanocym. (Mnie kojarzył się z owulacją). Inne przykłady: gdy performer prowadził publiczność za sobą od punktu do punktu, wszystkim skojarzyło się to z procesją (performer był Japończykiem, pierwszy raz w Polsce). W innym przypadku, gdy performer, stojąc na ulicy, poprosił publiczność, by rzucała w niego pomidorami, skojarzeniem było biblijne kamieniowanie (performance nazywał się *Safe town* i mówił o bezpieczeństwie w mieście a artysta był z Los Angeles). I to nie jest tak, że każdy ma swoją wyobraźnię i różne skojarzenia. Skojarzenia religijne nie są złe same w sobie, ale grożą więcej, gdy są jedyne możliwe. Moje obserwacje w wielu miejscach w Polsce mówią, że w skali kraju nasza wyobraźnia jest po pierwsze rzymskokatolicka, potem ew. inna, ale do tej inności sięga się z jakiejś inspiracji i przy dobrej woli. A większość ludzi nie ma na co dzień innych inspiracji, a gdy nie ma woli - to wsadza się artystę do więzienia, a galerię zamyka.

Jeżeli moje obserwacje są słuszne, to pamiętajmy, że tę sytuację ujawnia sztuka... Oby na czas...

W wieczorze performance w Farbiarni występował także **Wojtek Kowalczyk**. Jego performance był interesującym rozwinięciem wcześniejszych poczynań:

- wbrew obawom nie zrezygnował ze snucia teorii - zrobił performance ilustrujący jego teorie instalacji, które dzieli na proste (tłumaczące się same przez się) i złożone (niejasne bez wyjaśnienia, choć za takie uznał instalacje postperformance).
- skoncentrował się w performance na erotyce, sublimując ją w kierunku większej perwersji, a zarazem uprościł formę, co uczyniło przekaz.

Na podłodze, między nogami dziewczyny (wolontariszka z baru), leży podłużne lustro; Wojtek stojąc przed nią i patrząc w lustro, przeciąga sobie przez majtki jakieś zielsko kwiatowe (czy odczuwa wtedy satysfakcję seksualną?) i po świńsku chrząka (to jego stary numer). Następnie wręcza jej zielsko, siadają po dwóch stronach stołu; on wkłada sobie lustro do ust i chrząka dalej jeszcze przez chwilę (to również jego stary chwyt). Ale czy odczuwa wtedy również satysfakcję seksualną?

Instalacja złożona: z lustrem i zielskiem leżącymi na stole - faktycznie nie wiadomo, co się z nimi wyprawiało...



## 11 Zamek Wyobraźni

**11 ZAMEK WYOBRAŹNI W SŁUPSKU/USTCE - TO NAJWIĘKSZY I JEDYNY W POLSCE FESTIWAL PODEJMUJĄCY NA BIEŻĄCO WYBRANE ZAGADNIENIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ – PERFORMANCE ART. ZAMEK WYOBRAŹNI TO DZIŚ SYTUACJA CAŁKOWICIE MIĘDZYNARODOWA, CO ZNACZY, ŻE ARTYŚCI POLSCY I ŚWIATOWI PRACUJĄ TU NA ZASADZIE RÓWNEGO PARTNERSTWA, BEZ UPREDZEŃ I OWEGO NIEKOMFORTOWEGO POCZUCIA INNOŚCI, W STYLU KACPER HAUSER, JAKIE CECHUJE KONTAKTY POLAKÓW ZE ŚWIATEM. JEST TO ZASŁUGA LAT PRACY WŁADKA KAŻMIERCZAKA, DYREKTORA FESTIWALU. TO TAKŻE IMPREZA PROMUJĄCA MŁODYCH PERFORMERÓW, UŁATWIAJĄCA IM ŚWIATOWĄ KARIERĘ.**

Od 11 lat **Władek Kaźmierczak** robi w Słupsku i Ustce festiwal Zamek Wyobraźni. Impreza wyspecjalizowała się w performance (początkowo była tam prezentowana różna sztuka). Jest to jedyna w tym kraju i jedna z kilku na świecie międzynarodowych imprez performance. Jest to także jedyna w Polsce cykliczna, międzynarodowa impreza podejmująca zagadnienia sztuki współczesnej. Oprócz Zamku Kaźmierczak robi drugi cykliczny festiwal sztuki, Rybie Oko, poświęcony sztuce młodych artystów.

Prowadzi także 3 serwisy internetowe:

- o międzynarodowym performance z dokumentacją edycji Zamków,
- stronę z dokumentacją działalności galerii w Słupsku i Ustce,
- magazyn o sztuce *Hysterics*.

To wszystko robi mała Galeria BWA w Słupsku (gdzie Władek Kaźmierczak jest dyrektorem), ze skromnym budżetem. Takiego programu nie potrafią wykonać duże galerie, jak Zamek Ujazdowski czy Bunkier Sztuki. Np. na zawsze zostanie dla mnie zagadką dlaczego Zamek Ujazdowski nie stworzył internetowej wersji tak ważnego kiedyś *Obiegu*, skoro nie mógł finansować jego wersji papierowej? Używając powszechnie stosowanej dziś miary można powiedzieć, że podatnicy w Słupsku i Ustce wiedzą na co idą ich pieniądze. Festiwal składał się z dwóch części - pierwsza w Ustce, druga w Gdańsku w Modelarni położonej na terenie Stoczni. Zwłaszcza dla gości zagranicznych znalezienie się w tym historycznym miejscu było dużym przeżyciem. Występowali ci sami artyści (prawie), robiąc czasem wersje, czasem inne prace. W tym roku Zamek Wyobraźni był trudnym zadaniem, dlatego, że poprzedni był szczególnie

intensywny. Można powiedzieć, że performance pokazał wtedy swoją siłę, wyzwalał zdolność kreacji wyobraźni i energię uczestników. W takiej atmosferze powstały performance na tak wysokim poziomie, festiwal był tak dobry, że podskoczyć po raz drugi tak wysoko było bardzo trudno...

Władek Kaźmierczak jednak zna się na organizacji imprez artystycznych (robi na ten temat wykłady, a może napisze podręcznik) i wie, że dobry festiwal można ulepić z różnej materii.

Festiwal służył realizacji pewnego zadania - przeprowadzeniu międzynarodowej wymiany artystycznej Polska - USA, dokładnie pomiędzy Stowarzyszeniem Artystycznym Moebius z Bostonu zrzeszającym performerów i działającym przy tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie można studiować sztukę performance. Po Zamku grupa artystów z Polski jedzie do Bostonu na imprezę *Juliett 484* (tytuł od nazwy radzieckiej łodzi podwodnej, która stoi w porcie koło Bostonu jako atrakcja turystyczna, co posłużyło za trochę karkołomny pretekst dla idei wspólnego przedsięwzięcia PL - USA). Taka grupowa wymiana sztuki współczesnej i artystów przez ocean to coś, na co też nie zdobyła się dotąd żadna z wielkich galerii w Polsce.

### **Smutni Amerykanie.**

Amerykanie byli ludźmi sympatycznymi, ale w sztuce okazali się artystycznymi nudziarzami; ich prace były czytelnie i jasno skonstruowanymi przesłaniami na temat spraw dalekich od oczywistości i jasnej prostoty. Byli wielkimi estetami, ale też akademikami, co w połączeniu ze zbyt czytelną fabułą odbierało działaniom pewną dynamikę, życiową moc, która powoduje, że performance, choć może chropawy i niejasny, albo i głupi, potrafi wzbudzić emocje, natchnąć jakąś siłą witalną. Nastroje w ich performance były przeważnie refleksyjnie smutne, trochę gorzkie, co przypominało stan ducha Polski lat osiemdziesiątych stanu wojennego. Czy taki jest dziś duch Ameryki w stanie wojny? Czy kultura wyczuwa ten nastrój? Na pewno taka jest refleksja płynąca ze strony środowisk opiniotwórczych. To generalne wrażenie jest tym mocniejsze, że do tej pory performance amerykański był znany głównie z wydania artystów Fluxusu. Nie brakło jednak w ich akcjach ciekawych rozwiązań i pomysłów.

**Jed Speare** (główny organizator i pomysłodawca ze strony Amerykańskiej) osnuł swój performance wokół imienia owej tytułowej łodzi podwodnej – Juliett, której oczywistym dopełnieniem był Romeo szukający swojej Juliett. Jego akcja była powiązana z filmem. Był on chyba najciekawszym elementem jego pracy: w odbiorze filmu dominujące wrażenie było takie, że jest to praca archaizująca, pokrewna estetyce awangardowych filmów z lat dwudziestych i trzydziestych. Wskazywał na to sposób konstruowania porządku narracji - linearny ciąg następujących po sobie, jak rozdziały w książce, scen - różnych, ale razem klejących się w całość. Były scenki z łodzi podwodnej, Julietta szukająca Romea, rozpaczający, miotający się Romeo etc. Jednak montaż poszczególnych fragmentów był bardziej skomplikowany, pochodzący z możliwości cyfrowej obróbki. Zachował archaiczną estetykę skaczącego obrazu złożonego z niewielkiej liczby klatek. Ponadto film był cz-b i często nieostry, przekontrastowany. Na jego tle działał Jed - w Ustce przebrał się za łódź podwodną, w Gdańsku zrobił teatrzyk cieni dwóch łodzi Radzieckiej i Amerykańskiej, które równo szły na dno. Oba rozwiązania były naiwne, jednak naiwność teatrzyku cieni była lepiej uzasadnionym estetycznie rozwiązaniem. Akcja bezpośrednia w polegała na powieleniu na scenie gwałtownych, histerycznych ruchów szalonego Romea z jednej z sekwencji filmu. W Ustce ruch performerera uruchamiał efekty dźwiękowe, co było ciekawym wzmocnieniem wrażenia akcji. Siedząc na scenie przed ekranem, wykonywał gwałtowne gesty, powtarzając gestykulację z filmu.

**Mari Novotny-Jones i Milan Kohout** pokazali w Ustce teatrzyk, dość dramatyczną historię ON - ONA. Ciekawym efektem było rozbijanie w finale arbuzów wielkim młotem. Efekt: fontanny mięszo pryskające na widzów i rozchodzący się w galerii niezwykle odświeżający zapach. Performance w naszym rozumieniu jest definiowany w opozycji do teatru. Dlatego ta mała etiuda nie była performance we właściwym sensie. Ale widzom się podobała, gdyż niosła ze sobą pewne doznania estetyczne, czego, to prawda, czasem brak w performance. W Gdańsku, Milan zamknął się z kurami w drucianej klatce i czytał im na klęczkach Pismo Święte, polewając książkę benzyną i kończąc jej spaleniem. W tle leciała ścieżka dźwiękowa z nagraniami policyjnych rozmów z demonstracji roku 1970, „pożyczona”

z wystawy *Drogi do wolności* w muzeum na terenie Stoczni. W Gdańsku **Mari Novotny-Jones** siedziała w szopie i obierała ziemniaki - tyle ile sama waży, co jest ciekawym motywem. Odwiedzającym ją szeptała tajemnicze sentencje zakłęb. Była nieobecna, jakby była duchem.

**Marilyn Arsem** skomentowała politykę zagraniczną swojego kraju: tłukła i następnie naprawiała doniczkę z kwiatkami, aż do stanu gdy nie było co naprawiać. Polityka zagraniczna Ameryki to Ariadne – niszczy, by budować.

**Vanessa Gilbert** zaprezentowała dwa performance, oba kommemoratywne (czyli upamiętniające) - w Ustce poprowadziła nas przez miasto zapalając znicze przed: kafejką internetową (tu złożyła też swój zeszyt z zanotowanymi myślami), bankomatem (kwiaty), na nabrzeżu portowym (topiąc kilka banknotów dolarowych). Przemierzała Ustkę z walizką performerów, znacząc kolejne stacje. W Gdańsku przebrała się za seksowną Statułę Wolności, na którą sypały się nieśmiertelniki - blaszki, jakie noszą na szyjach żołnierze, by można było ich zidentyfikować po śmierci. Blaszki były autorstwa Holly Laws i były na nich wygrawerowane sentencje z wierszy poetów amerykańskich oraz ponadnarodowego Homera.

Ciekawa była propozycja **Johna Boehme** - *Urban Golf*, czyli gra w golfa w mieście (grał w porcie w Ustce i na terenie Stoczni). Przeniesienie golfa na teren miasta, uczynienie z niego rozrywki ludzi miasta, a zarazem odebranie mu etykiety snobistyczno-artystokratycznej. A to już są zadania z dziedziny krytyki kultury, do których spełnienia sztuka performance nadaje się wyśmienicie. Urban golf świetnie nadaje się do Krakowa, gdzie chodzi się po mieście dla przyjemności, po to, by rozmawiać, można więc rozgrywać przy okazji piłkę na Rynku, czy na Plantach, a Wisła nie jest też żadnym problemem, co sam sprawdziłem. Drugi performance, wykonany w Ustce i w Gdańsku, przedstawiał poranną toaletę biznesmena przed wyjściem do pracy. Była ona jednak ironiczna, z goleniem się przy pomocy karty kredytowej i zakładaniem na głowę śmiesznej peruczki. Tyle, że w rozpadającej się Stoczni ten performance zabrzmiał jak szczególnie okrutny żart - wszak stoczniowcy mało przypominają kalifornijskich biznesmenów.

Oprócz Amerykanów, był jeszcze **Nicola Fragione** (Włochy), robiący pięknie koncerty poezji *sonore*. Potrafi zmienić język w narzędzie magiczne, zarówno na scenie, jak i prywatnie. Nicola dokonał cudu - wszyscy nagle zaczęli rozumieć włoski w wykonaniu Nicola - choć nie znam włoskiego, to rozumiałem opowiadaną przez niego historię rodzinną.

Był także **Angel Pastor** z Barcelony – wykonał performance na temat tożsamości, poszukiwania własnego JA, rozbitego a składanego przy pomocy sztuki. Zdjął z siebie ubranie i zmienił w kukłę, napełniając gazetami, także porno. Tak powstało jego *alter ego*. W scenie finalnej, pokaleczył żyłką swoje stopy, włożył nogi do wiader z wodą morską, i wyszedł w nich z galerii.

Do Gdańska przybył także z Berlina **Christian Schmidt-Chemnitzer**, który na początku wieczoru wszedł na drabinę, a zszedł na końcu. Był to performance dyskretny, którego prawie nikt nie zauważył. (Christian zasłynął performance, w którym stał na bloku lodu, trzymając także lód w rękach, powtarzał ten performance na całym świecie).

**Magda Sowierszenko i Eugen Proba** - wspaniała para, wspierająca się artystycznie. Ich działanie, *Maria Magdalena*, było ilustracją mitu biblijnego. Eugen, jako alfons, wpuszczał za drzwi wybranych. Za drzwiami, okazało się była Magda - Maria Magdalena, która w sex stroju zawodowym obmywała nogi. Ale wg. legendy Maria Magdalena wycierała nogi własnymi włosami i brak tego gestu psuł efekt.

### Krytyczni Polacy.

Ze strony polskiej prezentowali się głównie młodzi artyści: **Arti Grabowski, Ola Kubiak** i **Grupa KKO**. Przegląd polskich performance zaczął jednak od **Tomka Kitlińskiego i Pawła Leszkowicza**. Ich działanie było swojego rodzaju manifestacją. Po wejściu na scenę, stali w pewnej odległości od siebie, tyłem do publiczności, a z taśmy leciał tekst, ciekawie przygotowany, zmiksowany tak, by akcentować jego kluczowe punkty i dość długi. Rzecz dotyczyła tolerancji dla homoseksualizmu. Gdy tekst został odtworzony do końca, zeszli ze sceny trzymając się za ręce. W ten sposób uczynili oni ze swojego *come out* materiał na performance. Zarazem użyli sztuki do prowadzenia krytyki kultury, ale i krytyki społecznej, zawsze przydatnej w społeczeństwie tak mało otwartym, jak polskie. Performance na tym festiwalu często przybierał formę krytyki. Nie jest to dziwne, gdyż performance niewątpliwie doskonale nadaje się do roli sztuki krytycznej. I współczesny performance nie waha się pełnić tej roli.

**Władek Kaźmierczak i Ewa Rybska** skomentowali wyrok skazujący **Dorotę Nieznałską**. Tłem ich performance był film – dokumentacja przedstawiająca sędziego Zielińskiego odczytującego wyrok. Na scenie, najpierw wprawili w ruch zabawkę – ludzika-akrobatę, niedwuznacznie sugerując, że sędzia Zieliński był również marionetką. Następnie podzielili się osobistymi odczuciami wobec tej sprawy: Władek siedział za stołem i smarował swoją twarz błotem, które się do niego przylepiało. To błoto którym obrzucono Dorotę Nieznałską przykleja się do każdego artysty, całej sztuki.

W tym czasie Ewa chodziła po scenie, prezentując gadzety religijne i erotyczne – krzyże, wibratory, itp. W końcowej scenie założyła maskę sado-oprawcy, wzięła bicz i zaczęła okładać nim Władka, przykuwając go wcześniej kajdankami do krzesła. Performance zakończył się ich wspólnym „wyciem” – żywą ilustracją powiedzenia „wyć się chce”, co było humorystyczne, ale w stylu mocno sardonicznym.

**Arti Grabowski** – w swoim performance zrobił szybkie, b.szybkie, podsumowanie swojego życia w tym kraju i tym społeczeństwie. Szybkość jego działania nadał Red Bull, co było bardzo komunikacyjne, bo przecież wszyscy mają na świeżo w głowach hasła jego ostatniej kampanii reklamowej. Performance zaczął od wypicia sporej ilości puszek Red Bulla, po czym zapalił świeczkę urodzinową z pozytywką. Podstawowym elementem wokół którego toczyła się akcja były drzwi – przedmiot niezwykle symbolicznie nośny. Najpierw drzwi zostały ustawione na środku sali. Arti wpadł w nie z wielkim rozpędem. Następnie, obnosząc je wokół sali, przybijał do nich tabliczki z nazwami-skrótami instytucji życiowej opresji człowieka urodzonego w Polsce (PRL, SLD, ASP, TV, WKU, MGR. etc.). Tabliczki były przybite tak wielkimi gwoździami, że ich ostre końce wystawały z drugiej strony drzwi, tworząc prawdziwe łoże fakira. W kolejnej scenie Arti stworzył sobie sytuację, o której mówi się, że „życie przelatuje przed oczami w jednej sekundzie”: ustawił najeżone gwoździami drzwi na środku sali, podpierając je lekko i mało bezpiecznie, ułożył się pod nimi trzymając w ręku sznurek, którego pociągnięcie miało zwalić drzwi wprost na niego. Był to moment dramatyczny, gdyż chwila braku koncentracji, bądź przypadkowe zachwianie równowagi drzwi, mogło spowodować autentyczną tragedię. Red Bull wspomaga produkcję adrenaliny, ale prawdziwe zagrożenie życia jeszcze bardziej. Arti po chwili przygotowania pociągnął za sznurek. Trzeba było być naprawdę szybkim, by umknąć przed spadającymi drzwiami. Gdy to się udało, Arti położył drzwi na sobie i walcząc z wbijającymi się w ciało gwoździami przeczołgał się przez salę wyznaczoną na początku ścieżką do miejsca, gdzie leżąc ciągle pod drzwiami, zapalił cygare i otworzył szampana. W ostatnim geście znów zapalił urodzinową świeczkę z pozytywką, którą teraz trzymał w ręce wyciągniętej spod drzwi w geście zwyczajcy „powracającego z dalekiej podróży”, a nawet z za grobu.

Przed rozpoczęciem performance zawiesił na ścianie tabliczkę „Zaraz wracam” – teraz dopiero rozumiemy dlaczego! Tym razem nie dał się zabić. Czy jego performance będzie ewoluował w tym kierunku?

Zamek Wyobraźni zawsze jest także imprezą promocyjną dla młodych a interesujących artystów próbujących sił w performance. W tym roku na Zamku prezentowała się żeńska **Grupa KKO** (KKO to po prostu fonetyczny zapis słowa „kakao”, które dziewczyny bardzo lubią). Liderem i mózgiem artystycznym grupy jest **Marta Jurkowska**. Niestety, wydaje się, że grupa jest okazyjna i nie zanosi się, by długo przetrwała, a szkoda, bo tworzy, nawet nie do końca uświadomiony, potencjał energetyczny, ale i intelektualny, gdyż dziewczyny reprezentują mieszankę bardzo rozmaitej wiedzy (Marta Jurkowska to w KKO jedyny kształcony plastik). Na Zamku pokazały dwa działania: *Let it be* odnosił się do religii: przed obrazkiem kiczowatej Madonny na chmurce sypiącej kwiaty zasiadły trzy dziewczyny, nagle jedna rzuca się na podłogę w bólach, koleżanki kładą ją na łóżko przed obrazem, spomiędzy jej nóg zaczyna cieknąć obficie coś czerwonego. Podczas gdy ta „cierpi”, pozostałe śpiewają *a capella* piosenkę *Let it be*.

W znanym już działaniu *Zaraza* Grupa KKO zatacza się w ataku histerycznego śmiechu po sali. Jest to zachowanie niezwykle niespodziewane wręcz absurdalne, gdyż zdezorientowani widzowie nie widzą wokół żadnej przyczyny, a zapewne też by się pośmiali – śmiech jest ponoć zaraźliwy. Jednak tu mógł wywołać zarówno atak wesołości, jak i atak paniki przed zetknięciem się z nieznaną chorobą.

**Antek Szoska** – największy ironista polskiego performance – wystąpił z jedną ze swoich powiastek filozoficzno-artystycznych. Jego performance są grą z „profesorskim”

światem intelektualnym, który tu zostaje poddany demitologizacji i uprzystępniony w duchu kawiarnianym – coś bardzo krakowskiego, co poza Krakowem może być trudne do pojęcia. Tylko tu intelektualizm kawiarniany jest naturalnym przedłużeniem tego „prawdziwego”, „profesorskiego” i tylko tu służy on świetnej zabawie towarzyskiej. I to tę sytuację odzwierciedla w swoich działaniach Antek Szoska. W Gdańsku wystąpił wspólnie z Chinką z Tajwanu, **Yin Peet** (Szoska jest niezłe obeznany z Buddyzmem, był w klasztorach w USA i Korei i przyswajał Buddyzm w Polsce od wczesnych lat siedemdziesiątych). Ich performance był zatytułowany *Cross to Lingam* („Lingam” to sanskrycka nazwa fallusa). Performance zadedykowali Dorocie Nieznalskiej, co raz jeszcze świadczy o tym, że sztuka performance ma w sobie potencjał krytycznego reagowania. Akcja toczyła się wokół zbudowanego w Modelarni wielkiego fallusa – totemu. Do fallusa były przymocowane dwie miotły z nabitymi na trzonki bochnami chleba. Te z kolei były przymocowane do stojącego fallusa w taki sposób, by tworzyły poziomą belkę, która przecinając się z pionem fallusa budowała formę krzyża. Artyści rozdrobnili chleb na drobne okruszki, pokrywając nimi podłogę galerii. Następnie miotłami zamiatali chleb tak, jak to czyni się w kamiennych, medytacyjnych ogrodach wschodnich, gdzie grabi się żwir we wzór mandali.

**Ola Kubiak** – zakończyła wieczór w Ustce. Jej performance należał do typu medytacyjnych i wytrzymałościowych – podwieszona na stalowych linkach pod sufitem galerii, biała, oświetlona ultrafioletem, wisiała tak długo, jak mogła (ciągnąc przy tym wódkę przez rurkę). W Gdańsku wykonała piękny performance, zupełnie innego typu (prowokowanie full kontaktu w puencie), pt. *Kocham*. Co znaczy „kocham” dla Oli? Ola zjawiała się naga, klęcząc w świetle UV na stole, z napisem „kocham” na brzuchu. Zaczęła wbijać sobie w brzuch igły (technicznie, były to igły do pobierania krwi przy badaniach dla cukrzyków). Następnie wysmarowała swoje łono czerwoną szminką i ruszyła pomiędzy publiczność, prosząc wybranych mężczyzn, by uklękli z nią i dotknęli jej krwistego łona. Mężczyźni byli skonfundowani, ale dotykali, choć jeden facet w garniturze najwyraźniej wpadł w niezłą panikę.

W offie próbowali swych sił w performance **Dominik Złotowski** (w Ustce) i **Wiosna** (w Gdańsku).

Każdy ma swoje problemy, każda kultura, każdy czas mają swoją specyfikę – i performance odzwierciedla to doskonale, wręcz „literacko” pozwala „czytać” owe momenty kulturowe, i to w ich najbardziej bezpośredniej aktualności.

29-30 sierpnia BWA Słupsk/Ustka, 1-2 września 2003, Gdańsk, Modelarnia

## **Fort Sztuki 2003**

**FORT SZTUKI W TYM ROKU FESTIWAL GOŚCIŁ ARTYSTÓW Z AZJI - GŁÓWNIEM Z JAPONII (12 OSÓB) A TAKŻE Z CHIN I TAJWANU. BYŁO TO NIEZWYKŁE SPOTKANIE KULTUROWE. ARTYŚCI Z DALEKIEGO WSCHODU POKAZALI WSZYSTKO TO, CO ZAWSZE ROBI TAKIE WRAŻENIE NA EUROPEJCZYKACH. W ARTINFO PUBLIKUJEMY KILKA REFLEKSJI „NA MARGINESIE”.**

Festiwal Stowarzyszenia Fort Sztuki w roku 2003 był festiwalem performance zorganizowanym we współpracy z japońskim Stowarzyszeniem zajmującym się sztuką performance - NIPAF. Fort Sztuki był organizatorem pobytu i prezentacji artystów z Azji (17 osób). Artyści z Birmy nie dostali zgody władz na wyjazd z kraju (procedura w Birmie jest taka, że artysta chcąc dostać wizę np. do Polski składa podanie do władz, a one ew. przekazują je do ambasady). Największą grupę stanowili Japończycy(12). Oprócz nich byli także artyści z Chin(3) i Tajwanu(2). Pierwsze trzy dni były przeznaczona dla artystów z Azji. Dzień czwarty był dniem polskim, przeznaczonym na prezentacje artystów związanych z Fortem Sztuki. Jego celem było przedstawienie się naszym gościom.

Festiwal odbył się w Galerii Krzysztofofy. Ale to nie znaczy, że Grupa Krakowska i jej lokal Krzysztofofy są miejscem żywym, przeciwnie - są martwe jak królik, któremu Beuys próbował wyjaśnić sztukę współczesną.

Swoją prezentację artyści z Azji zaczęli od pokazania nam dokumentacji malarki **Kyoko Maruta**. Jej abstrakcyjne obrazy były ilustracją przeciwieństw jin/jang. Ta opozycja jest fundamentem całej kultury, postrzeganej przez nas ogólnie jako „wschodnia”. I rzeczywiście, była to słuszna lekcja pogładowa - w większości performance artystów z Azji daje się dostrzec to przeciwieństwo. Jest ono obecne w sposób mniej lub bardziej uświadomiony, wyciągnięty na wierzch, jednak jest wyraźnie obserwowalne w konstrukcji ich prac, czy w historiach, które opowiadali w swoich performance. Można wyczuć, że jest to coś, co mają oni po prostu we krwi, bądź w duszy, wdrukowane w mózgi i nie mogą już inaczej, nawet wtedy, gdy ich postawa czy obyczajowość, sposób zachowania, wydają się na wskroś Zachodnie, podlegające zasadom wsp. globalnej cywilizacji.

Natomiast na zakończenie swoich prezentacji przygotowali wystąpienie nestora teatru tańca Butoh – **Osamu Kurody**. Na Zachodzie Butoh jest uważane za kwintesencję Japońszczyzny. Japońscy ortodoksi twierdzą, że nie ma to nic wspólnego z tradycją japońską i jest tworem powstałym na zamówienie kultury zachodniej, na wzór jej wyobrażenia o Wschodzie. Nietrudno było dostrzec, że Osamu Kuroda cieszy się wielkim szacunkiem wśród artystów japońskich.

W realiach polskich, niemal równoległe Kurody, **Jerzy Beres**, choć wszyscy wiedzą o nim, że jest wielkim artystą, to zarazem młodzi zdecydowanie uważają, że to ich sztuka jest dziś istotna. Zachodnia ciągłość tradycji jest postrzegana poprzez jej zmiany. Dla nas stosunek do tradycji nawet największej jest taki, jak do zabytków - historia to coś, co było dawno, a teraz jest teraz, teraz jest nasz czas współczesny. W zachowaniach artystów azjatyckich głęboka podskórna, niejako automatyczna obecność tradycji jest uderzająco widoczna w formach sztuki, szczególnie takiej, jak performance.

Także takie kluczowe elementy budowy dzieła sztuki performance, jak praca ciałem, stosunek do ciała, sposób jego używania, sposób poruszania, specyficzne wycucie jego możliwości ergonomiczne – było w performance artystów z Azji czymś specyficznym. Ciało, kondycja psycho-fizyczna jest podstawowym materiałem performerów. Dla ludzi Zachodu ciało nie jest zakorzenione w jakiejś tradycji – jest ciałem, po prostu, tautologicznie. Tymczasem sposób operowania ciałem w performance azjatyckim dowodził, że ich ciała są tworem pewnej tradycji, są częścią kultury. To były zupełnie inne ciała. Dlatego też obserwacja tych performance dostarczała niezwykłych wrażeń.

Wiem, że moje rozważania w tym miejscu brną niebezpiecznie w długą i beznadziejną ścieżkę porównań Wschodu i Zachodu, mającą długą i bezowocną tradycję. Jednak chcę podkreślić to jedno – w sposób nie do końca uchwytne i wytłumaczalne, artyści azjatyccy zaprezentowali swoją specyfikę, która raz jeszcze uwiodła nas, ludzi Zachodu. Tym bardziej, że dla porównania, w dniu polskim, artyści fortowi wiele uwagi poświęcali technologii, w czym byli dobrzy, ale o ciele w jego bezpośredniości jakby zapomnieli, także w performance.

Ciekawą obserwacją była jeszcze metaforyka ich prac, sposób nasycania dzieł sztuki treścią. My mamy sztukę krytyczną, czy jak ja wolę mówić pragmatyczną, która mówi o sprawach otaczającej rzeczywistości, łączy sztukę z życiem. Metaforyka artystów Azji była dla mnie w pierwszym odruchu oczywista, ot takie powiastki moralne, łopatologiczne wykłady, bajki ezopowe. W naszym performance jest tak, że pomiędzy przekazywaną treścią a wysiłkiem artysty jest zbudowana jakaś analogia. Jednak przypomniałem sobie Haiku – banalne zdania banalne obrazki, pozornie oderwane. Zrozumieć je można tylko na gruncie pewnej tradycji myślenia i odczuwania, nie potrzebującej prezentacji, która pozwala dopowiedzieć to, co w wierszu nie jest napisane. Ale my nie żyjemy w beczasowej tradycji, ale w twardej teraźniejszości, nasze problemy są teraz. Natomiast, gdy mówimy o uniwersalizmie, mamy na myśli to, że już kiedyś, ktoś był i działał w podobnej sytuacji. Może stanowić ona tylko punkt odniesienia, a nie także nasze tu i teraz. W żadnym razie nie jest to ocena czy zalecenie drogi postępowania, ale refleksja wobec performance artystów azjatyckich.

Widziałem już wcześniej wiele performance artystów z Japonii i Azji. Nigdy jednak w tak skondensowanej dawce. A dopiero tak odbierany, performance artystów z Dalekiego Wschodu pozwala odczuć jego specyfikę. To było silne doświadczenie kulturowego szoku. Ale czy jest możliwe, by coś z tego przekazać w takiej relacji? Myślę, że było to podobnie mocne doświadczenie dla innych uczestników – publiczność przybyła bardzo licznie do Krzysztoforów, mimo, że prasa olała to wydarzenie, choć na pewno należało ono do bardziej spektakularnych w tym mieście. Podobnej imprezy artystycznej dotyczącej sztuki współczesnej nie zdołała zorganizować żadna z instytucji dysponujących przecież o wiele większymi środkami, niż Stowarzyszenie Fort Sztuki. Ale media nie są merytorycznie przygotowane, by zająć się czymś trochę trudniejszym, niż wystawa akwarel. Nie interesują się także czymś, co wykracza daleko poza to, co lokalne, a to świadczy o ich zaściankowości.

Udział w takim wydarzeniu uświadamia tylko, jak ubożuchną jałowizną jest kultura, w której żyjemy na co dzień, jak mało jest w niej rozmaitych inspiracji, jak w gruncie rzeczy jest zamknięta. Dostarczenie świeżych idei było chyba największym zyskiem tego festiwalu.

Opisy performance i dokumentacja fotograficzna znajdują się na stronie Fortu Sztuki <http://www.fortsztuki.art.pl>

## ***Pomiędzy koniem a obrazem***

**PIOTR LUTYŃSKI - ZNALAZŁ SWÓJ STYL. ŁĄCZY W SWOICH REALIZACJACH SZTUKĘ GEOMETRYCZNĄ I ŻYWE ZWIERZĘTA. JEGO OSTATNIA WYSTAWA W ALCHEMII W KRAKOWIE TO NAJLEPSZA Z DOTYCHCZASOWYCH.**

*Pomiędzy koniem a obrazem* - to oryginalny tytuł wystawy **Piotra Lutyńskiego** w pubie Alchemia w Krakowie, Plac Nowy na Kazimierzu (niedziela, 26 października 2003). Wystawie towarzyszył koncert **Grupy Rdzeń**, czyli improwizacja, jak mówią górale, „muzykowanie” Lutyńskiego i grupy zaproszonych osób. W Krakowie wszędzie w pubach wystawia się jakąś sztukę, w Alchemii pokazuje się często interesujących artystów, więc z tego powodu ta wystawa nie jest zaskoczeniem.

Nie dziwi również forma wystawy - Lutyński od kilku lat łączy obrazy i obiekty z obecnością żywych zwierząt. Ale koni jeszcze nie używał i to zwiększenie skali okazało się doskonałym artystycznie posunięciem. Również realizacja w klimacie Alchemii dodawała sensacyjnej atrakcyjności. Technicznie wyglądało to tak, że jedna z sal (ta do której wejście prowadzi przez szafę), została zmieniona na stajnię i szczelnie oddzielona od reszty lokalu taflą z pleksi, co izolowało oba pomieszczenia akustycznie, ale i zapachowo... Ponadto wystawę można było oglądać z zewnątrz, od Placu przez drzwi przesłonięte siatką. Także w nocy. Powstała bardzo dobra realizacja, najlepsza z dotychczasowych prac Lutyńskiego z użyciem żywych zwierząt. Zwłaszcza, że jego ostatnia wystawa w Bunkrze Sztuki była nieudana. Sztuka z użyciem żywych zwierząt jest trudna i technicznie i koncepcyjnie. To co wydaje się łatwe, że żywe zwierzątka zapewnią wystawie atrakcyjność - jest mocno złudne.

Same obrazy Lutyńskiego są dość banalnymi, geometrycznymi abstrakcjami. Wymiar gadżetowy mają obiekty - gablotki łączące malarstwo i zbiór rozmaitych różności. Lepiej prezentują się obiekty rzeźbiarskie uzupełnione malarstwem (np. koryto dla kur, bale drewna). Ale najlepiej prezentują się one w aranżacji przestrzennej, najlepiej z żywym inwentarzem i właściwie nie powinny być pokazywane inaczej. Wtedy działają i prowokują rozwijanie interpretacji. W Alchemii, małe formatem obrazki na ścianach i spore koniki dawały intrygujące zestawienie. Wewnątrz panował półmrok, tylko obrazki były wyeksponowane punktowym światłem. Razem budowało to ciekawy nastrój. Zadbane zostało tu wszystko - kwestie formalne, emocjonalne i techniczne.

**Artysta o wystawie:** „Jest to dla mnie zupełnie klasyczny pokaz malarstwa. Zatrzymaj się i popatrz, oddychaj miarowo. Co widzisz? Pamiętaj o siedemnastowiecznym malarstwie, obrazach w półmroku, pełnych zwierząt i ludzi zatrzymanych w czasie. Pamiętaj wreszcie o malarstwie abstrakcyjnym, o odkrytym na początku dwudziestego wieku języku geometrii; o gotyckich witrażach pełnych światła i ducha. Popatrz, może malarstwo nie kończy się na zapachu farby olejnej.” Jak na tak „klasyczne” inspiracje, powstała bardzo współczesna sztuka.



## **Mariola Brillowska – *Dzieci płaczą za nami.* *Przyszłościowy projekt dla matki i dziecka***

**MARIOŁA BRILLOWSKA WYSTAWIA W KATOWICACH. TO NIEZWYKLE INTERESUJĄCA ARTYSTKA OFFU, JEST POLKĄ, ALE MIESZKA W NIEMCZECH. REPREZENTUJE TYP SZTUKI, JAKIEJ W POLSCE NIE MA. ALE KULTURA KOMERCYJNA, KTÓRA NA NAS NAPIERA, DOMAGA SIĘ CORAZ SILNIEJ JAKIEJS ODPOWIEDZI ARTYSTYCZNEJ. MARIOŁA BRILLOWSKA MOŻE WNIĘŚĆ W SZTUKĘ POLSKĄ NOWE PRĄDY.**

Mariola Brillowska jest zjawiskiem, jakiego nie znajdziemy w polskiej sztuce. Więcej, nie jest możliwe, by dziś sztuka polska zdołała stworzyć takie zjawisko.

Mariola Brillowska nie jest tworem kultury polskiej. Natomiast jest tworem zachłystnięcia się kulturą, jakiej w Polsce nie było i nie ma. Wyjazd z szarej i ponurej rzeczywistości polskiej roku 1981 na Zachód (do Niemiec) spowodował, że zobaczyła tam to, czego tu nie było - rzeczywistość kolorową i wesołą. Polska roku 1981 była świetnym miejscem dla umysłów zaangażowanych w wysokie sprawy. Ale nie dla kogoś, kto chce mieć po prostu fajne życie i dobrze się bawić.

Jednak jakaś „polska” potrzeba misji i zmiany świata, zaangażowania w jakąś sprawę w niej pozostała. Tyle, że została kolorowo i wesoło, czyli nie po polsku, opakowana.

Kolorowa estetyka glamour, estetyka konsumpcyjna, komercyjna, popowa nie budziła wielkiego zainteresowania artystów, zwłaszcza w Europie. Jeżeli sztuka się nią zajmowała, to po to, by ją moralnie napiętnować. Poza tym należała do naturalnego otoczenia cywilizacyjnego. Jednak artystka z polską wrażliwością i myśleniem potrafiła dostrzec w niej niezwykle możliwości dobrej zabawy, ale zabawy krytycznej.

Patrząc z Polski, zwłaszcza roku 1981 – ale i dziś – kultura zachodnia to wielkie święto, Bachanalia, Babilon. Bo czymże jest święto? Orgią zabawy i nieokiełzanej konsumpcji wyzwolonej spod reguł codzienności, jej ograniczeń i zakazów. Wizualnie, reklamowo, na pierwszy rzut oka, Zachód robi wrażenie, że święto jest tam stale – ulice sklepów, miasta gdzie ciągle „coś się dzieje”, zwłaszcza w porównaniu z Polską, gdzie „nigdy nic się nie dzieje”. Pamiętam swoje odczucia z pierwszych wyjazdów z na Zachód, właśnie w tym samym czasie. Jesteśmy z Mariolą rówieśnikami.

Mariola wzięła na warsztat ową kulturę wizualną, w jakiej prezentuje się szczęśliwa rzeczywistość konsumującego Zachodu i zaczęła się nią bawić, flirtować, kokietować. Wycisnęła z niej jej istotę, kwintesencję wizualności a następnie tę wizualność spotęgowała, doprowadziła do jej własnej karykatury, nadała groteskową postać.

Najciekawsze są tu instalacje i performance („showperformances”, jak je nazywa, będące rodzajem kabaretu-performance, który jednak jest jedną z form uprawiania tej dyscypliny sztuki), także aranżacje wystaw, tak jak ta w Katowicach, będąca kolejną prezentacją projektu *Snupiekult* (Co to jest *Snupiekult* – zobacz tekst w katalogu wystawy). To te formy

pozwalają zbudować przestrzeń, mikro środowisko, w którym pojawia się Mariola, w którym żyje, tak jak jej żyjątko Snupe. Są też prace graficzne, filmy, animacje – stylem pochodne od tej estetyki. Ale jej sztukę nie sposób rozpatrywać inaczej niż jako całość – wszystkie jej projekty to jeden projekt. Więcej – ona sama robi z siebie Snupe, ubiera się, kolorowo, kiczowato, seksy, glamour, jest żywą rzeźbą, tyle, że jest nią na co dzień, nie od święta, czyli np. na wernisażach. Jej moda to manifestacja postawy, świadomości przynależności do pewnej kultury – manifestacja estetyczna. Ona nie tyle ubiera „się”, co „jest” ubrana przez kulturę, którą wybrała. To był jej wybór inicjalny, wybór dziewczyny z Polski z roku 1981, która znalazła się na Zachodzie i ubrała w jego kulturę.

Mariola Brillowska jest krytyczna wobec „Starego kraju” (w stylu kabaretowego dowcipu), zwłaszcza jego kultury wizualnej. Często jednak korzysta z Zachodniego stereotypu na temat Wschodniej Europy: projekty *Szpital polski*, *Głupi sklep – WDT Wschodni Dom Towarowy*, *Club Adorator Internacjonalni Ex-sowjetunion*, *Internationale Polnische Wirtschaft*. Także ojczyzną sekty Snupe jest Polska. Wyznaje, że jak jechała do Katowic, to myślała, że będzie to wyglądało gorzej (podkreślam: wyglądało, nie chodzi tu o ludzi czy instytucje, np.). „Byłoby to naprawdę dziwne, gdyby koledzy z Niemiec nie zwrócili uwagi na te, typowe dla całego kraju, nieotynkowane ściany[...], te rzadko lizane drogi, te indywidualne dzikie skwery, krzywe chodniki, dzieci bawiące się na ulicy i podwórkach, mężczyzn w znoszonych i kobiety w zbyt kolorowych ubraniach.”

Przez wiele lat nie wystawiała w Polsce. Ani ona tego nie potrzebowała, ani też nie było potrzeby kulturowej – nikt takiej sztuki tu nie potrzebował, bo nikt by tego tu nie zrozumiał, nie wiedział, jak odebrać. Nikt nie byłby w stanie potraktować jej sztuki poważnie, inaczej niż kabaret. Dziś już rozumiemy o czym ona mówi, ale jeszcze niedawno było to życie nieznane. I Mariola Brillowska przyjeżdża, ba, nawet ma pracować, jej nowy film animowany ma powstawać w Katowicach (Dlaczego tam? Bo tam ją zaprosili, po prostu).

Także w Polsce Mariola Brillowska umieszcza siedzibę Snupekult. Pomagać ma Unia Europejska. „Sekta Snupekult złożyła podanie o poparcie finansowe do Unii Europejskiej. Ponieważ Polska nie jest jeszcze w Unii, tymczasowo szuka się innego rozwiązania. Niemiecka spółka farmakologiczna zdecydowała się wziąć na siebie koszty realizacji przedsięwzięcia. Grupa naukowców, składająca się głównie z Niemców, chce się tu na miejscu, w Polsce, poinformować o Snupekulcie.” Polska nadal spełnia tu w rolę kontrastu ze światem. Ale jednak zauważa nową sytuację (Unia! A Katowice nie są takie złe!) Snupekult w Katowicach? Niemożliwe? A czemu nie?

Nie, nie chcę powiedzieć, że Mariola Brillowska działa z jakiś sentymentalnych powodów, jak Góral zza morza. Mariola Brillowska mieszka w Niemczech i tam jest świat do którego należy. Artystycznie i stylistycznie, jej sztuka nie ma żadnego związku z Polską, i w tym sensie nie jest polską artystką.

Mariola Brillowska nie ma odpowiednika w polskiej sztuce, jest tu niepowtarzalna. Nikt by nie potrafił jej skopiować, nawet w przybliżeniu. Tu nie ma materiału, z którego coś takiego mogłoby powstać. Nikt też nie potrafi operować taką estetyką. Polska refleksja nad popkulturą (wyrażona w sztuce) jest nieporadna, nieśmiała i po polsku seriozna, smutna i szara. Jednak jest z tym coraz lepiej, co jeszcze raz dowodzi, że Mariola Brillowska może znaleźć tu swoje miejsce bardziej, niż jeszcze kilka lat temu.

Zarazem w jej sposobie myślenia, w sensie, jaki nadaje swoim pracom, jest ślad polskiej krytycznej (sceptycznej, pesymistycznej) umysłowości. Mariola Brillowska zachowuje w swoim projekcie ów polski krytycyzm, polskie zaangażowanie w przebudowę świata. To pamiątka, jaką pozostawił w jej umyśle rok 1981. To coś, nadaje jej sztuce niepowtarzalny, także w kontekście niemieckim, charakter. W stronę Polski skłania ją intuicja artystyczna. Tu rzeczywistość tworzy tło, na którym jej sztuka lepiej się eksponuje, wyodrębnia z otoczenia kulturowego. W Niemczech Mariola Brillowska działa na offie. Jednak w Polsce krytyczne właściwości jej sztuki, czyli to, co maskuje estetyka jej prac, mogą zostać łatwiej rozpoznane. Wtedy ujawniają się zalety krytycznej projektu *Snupekult*. Jej sztuka jest tu potrzebna, by spełnić swój misjonarski cel, ale nie wobec matek, a wobec sztuki polskiej. Taka postawa krytyczna (ale nie estetyka wizualna) Marioli Brillowskiej jest również niezwykła na Zachodzie, zwłaszcza jak na underground niemiecki (piszę to na podstawie obserwacji Berlina na przestrzeni wielu lat).

*Snupekult* to krytycyzm tego kolorowego, fajnego, konsumpcyjnego Zachodu. „W ciągu dnia dziećmi opiekują się roboty przebrane za plastikowe zwierzaki. W tym czasie

rodzice zarabiają na życie oraz realizują się osobiście. Wczesny wieczór jest przeznaczony na wspólne życie rodzinne. Po położeniu dzieci do łóżka rodzice zajmują się swoim hobby, a przede wszystkim aferami miłosnymi." Ideał – nie pracować i żyć dobrze. Dziś mówimy o „państwie dobrobytu”, „państwie opiekuńczym” i chcemy, żeby u nas tak było. Tymczasem właśnie w opinii światowych ekonomistów to państwo jest w kryzysie. Europy na takie państwo już nie stać, także Niemiec, które walczą o możliwość jego zreformowania. Nasze komunistyczne państwo opiekuńcze już dawno zbankrutowało. To rzeczywiście coś, co nas łączy z Europą – konieczność wyjścia z formuły państwa opiekuńczego. *Snupi* to krytyka państwa nadopiekuńczego, zbyt bezpiecznego, zbyt łatwego. Snupiekult można uprawiać u nas, a zwłaszcza nad nim pomyśleć.

Innym aspektem krytycznym *Snupiekultu* jest refleksja nad technologią. Zachód to technologia. To jedna z tych fascynujących w nim rzeczy – kolorowo i wesoło było dzięki technologii. Snupie są technologiczne i zarazem są krytyką technologii i nauki. To krytyka mitu. Jednak nie należy tego odczytywać jako wezwania do opuszczenia tej kultury. To byłoby za łatwe. Przeciwnie – pozostania w tej kulturze w sposób spotęgowany, ale z jej krytyczną świadomością. Także w tym punkcie, może dzięki polskiej świadomości z roku 1981 uniknęła popadnięcia w lewackie narzekanie, typowe dla Zachodniego krytycyzmu?

Styl krytyczny jej sztuki ma formę zabawową. Ale nie jest ona bezrefleksyjna i bezwartościowa. Tego uczył Huizinga w *Homo Ludens*. Tu wchodzimy na kurs kolizyjny z katolicką nauką naszego Papieża, która nie pojmuje takiego postawienia sprawy i wskazuje na wielką sprzeczność między wesołą i kolorową kulturą konsumpcji, a światem wartości i rodziną. Ale tego z kolei nie pojmuje Mariola Brillowska, bo jakie zło może tkwić w estetyce wesołej zabawy i sexy sztuce?

Fascynacja pomieszana z krytyką – to mogło tylko narodzić się w polskim refleksyjnym umyśle. Możemy się z Mariolą Brillowską bawić, tak jak ona się bawi. Ale możemy też z nią myśleć.

Mariola Brillowska, *Dzieci płaczą za nami. Przyszłościowy projekt dla matki i dziecka*, Galeria Sektor I, GCK, Katowice, 30 października – 15 grudnia 2003. Wszystkie cytaty w tekście pochodzą z katalogu wydanego przez galerię z okazji wystawy.

## **Private Impact - festiwal performance w ramach festiwalu Performa 04**

**MIEJSCE SZTUKI OFFICyna W SZCZECINIE TO DLA MNIE SYTUACJA NOWA, A TAKIE INTERESUJĄ MNIE RÓWNIE, JAK TE ZNANE I OSIADŁE. CHĘTNIE WIĘC POJECHAŁEM ZOBACZYĆ ROBIONY W NIEJ FESTIWAL PERFORMANCE PRIVATE IMPACT. DUCH NIEZALEŻNOŚCI NIE GINIE, ALE SPOSÓB PROWADZENIA TAKICH MIEJSC ZMIENIA SIĘ, DOSTOSOWUJĄC DO WARUNKÓW, JAKIE STWARZA AKTUALNA RZECZYWISTOŚĆ.**

Private Impact - festiwal performance odbywał się w tym roku po raz drugi (kuratorzy: **Antoni Karwowski** i **BBB Johannes Deimling**). Był częścią festiwalu Performa (kurator **Bartosz Wójcik**), obejmującego muzykę, film, pokazy multimedialnych, wystawę rzeźby. Organizatorami byli: Bartosz Wójcik, od strony Miejsca Sztuki OFFicyna, oraz Antoni Karwowski (nie mylić z Lechem, dyrektorem Muzeum Narodowego w Szczecinie), który wcześniej robił festiwal performance Trawnik, odbywający się na trawniku w centrum Szczecina.

Liderem Miejsca jest Bartosz Wójcik. Należy on do nowego typu organizatorów, którzy pojawili się ostatnio w sztuce. Dla nich, budowa takiego miejsca to sposób na życie, tworząc je, tworzą jednocześnie swoje miejsce pracy na lata. Występują profesjonalnie, jako partnerzy wobec instytucji finansowych, fundacji, sponsorów, urzędów. Działają międzynarodowo. Potrafią wykorzystywać istniejące w świecie możliwości. Ich działalność jest antytezą funkcjonowania krążących po Kraju zawodowych dyrektorów od wszystkiego i kuratorów – ściemniaczy próbujących wkręcać się do różnych instytucji. Budując nowe miejsca, zwracają się bezpośrednio do artystów, działają w stałym kontakcie z nimi. Wiedzą, że tylko oni swoją sztuką zapewnią jakość i pozycję budowanego przez nich miejsca, jego legitymację na zewnątrz, wobec tych, co dają środki na jego funkcjonowanie. Postępują wobec artystów uczciwie. Zła sława w środowisku, świecie sztuki, przekreśliłaby ich szanse na zaistnienie. Inaczej dyrektorzy oficjalnych instytucji, którzy mogą mieć głęboko w dupie to, co myślą o nich artyści, mogą robić najgorsze bzdury artystyczne i ich etaty nie będą zagrożone, dopóki nie wystawią Nieznalskiej albo Żebrowskiej, lub nie zrobią zbyt dużego przekreślenia finansowego. Budując te nowe miejsca, nowi organizatorzy budują inny typ niezależności. Dawna niezależność była budowana przy istniejących instytucjach, wewnątrz struktury władzy, przy wykorzystaniu luk, możliwości, czy chwilowej przychylności urzędnika. Tutaj dawną niezależność określają raczej pojęcia samodzielności i samostanowienia. Miejsca są na zewnątrz struktury władzy, urzędowego systemu kultury, a prowadzący opierają

swoje funkcjonowanie o grę w demokratycznym systemie prawideł obiektywnych, a nie czystą układowość. Oczywiście, jak zawsze i wszędzie, decydują indywidualne cechy charakteru, ambicje i poziom.

### **Miejsce Sztuki OFFicyna**

Miejsce Sztuki OFFicyna znajduje się w dzielnicy Niebuszewo, czyli trochę na peryferiach miasta. Dzielnica jest partiami mocno zaniedbana, choć są także nowe budynki i cieszy się w Szczecinie chuligańską sławą. Kiedyś pod tym adresem działał **Leszek Niedochodowicz** prowadząc Galerię Teraz. Na ścianie pozostał jeszcze szyld i sam Niedochodowicz w kamienicy. Jednak ani galeria ani Niedochodowicz już nie funkcjonują, nie pojawił się na pokazach i podobno ma tak zawsze. OFFicyna mieści się w pofabrycznych budynkach na tyłach tej samej kamienicy, stąd wspólny adres. Mówi się, że kiedyś była tu fabryka trumien. Teraz OFFicyna ma tu dwie przestrzenie, jedną wyremontowaną na white cube, drugą surową. Jest także salka projekcyjna. Miejsce jest bardzo zgrabne i funkcjonalne, nie jest za duże, nie za małe; nie zanadto zrujnowane, ani nie zbyt luksusowo wyremontowane. Ponadto z dużym potencjałem rozwojowym. Życzliwy Miejscu jest Lech Karwowski, członek Stowarzyszenia administrującego miejscem.

### **Performa'04 - Private Impact**

Festiwal miał kilka interesujących cech:

Był oparty na koncepcji warsztatu. Warsztaty performance prowadzili: **Janusz Bałdyga**, **Zygmunt PioTroski**, **Antoni Karwowski** i **BBB Johannes Deimling** z Berlina. Warsztaty prowadzone przez Bałdygę widziałem już wielokrotnie i zawsze świetnie działały na uczestników. Pierwszy raz widziałem w takiej akcji PioTroskiego i Deimlinga. Te trzy kursy świetnie się dopełniały, dając solidne wyobrażenie o tym, czym jest sztuka performance. Zaczął PioTroski: uczulił, uwrażliwił uczestników na niematerialność, na otaczające ich powietrze. Mistrz oddychania – uczył oddychać innych, zwracając im uwagę na ich własną ludzką kondycję psycho-somatyczną – przecież zazwyczaj nie zastanawiamy się nad tym, że oddychamy, że żyjemy – chyba, że akurat coś nam w tym zaczyna przeszkadzać. Następnie Bałdyga zwrócił uwagę uczestników na materialny przedmiot i rządzące światem materii prawa fizyki oraz na fizyczny aspekt własnego istnienia w relacji do otaczających nas rzeczy. Karwowski poświęcił warsztat warstwie emocjonalnej w performance w trzech obszarach: dotyku, gestu, dźwięku. Deimling kierował uwagę na aspekt ekspresji, wykorzystanie własnej naturalnej dynamiki w performance. Warsztaty odbywały się od rana, wieczorem był set performance. Pierwszego dnia po pokazach, PioTroski zrobił, poza programem, dodatkowy warsztat, gdyż zaprosił do udziału w nim innych, także z jego inicjatywy włączył się w to działanie Janusz Bałdyga. Był to rodzaj improwizowanego performance session. PioTroski poczuł się w roli guru (co piszę bez nadmiernej ironii). Impreza trwała około 3 godzin, co nie jest niezwykle, gdyż PioTroski robi nawet dłuższe sesje performerskie, medytacyjne. Do końca dotrwał jeden uczestnik, **Wolf Dieckmann** z Niemiec. Przy tak wyczerpującej i angażującej koncepcji performance, uczestnictwo samo w sobie staje się performance. Kiedyś oglądałem taki długi performance PioTroskiego na wideo. Czy to też można tak potraktować?

W warsztatach uczestniczyli głównie młodzi i bardzo młodzi ludzie z Niemiec oraz ze Szczecina, także z dzielnicy Niebuszewo. OFFicyna jest położona dość daleko od centrum miasta. Warsztaty spowodowały przyciąganie do Miejsca młodej publiczności. Prawdopodobnie tylko dzięki temu festiwal nie odbywał się w gronie samych artystów i organizatorów. Warsztaty dają możliwość dotknięcia tej sztuki, spróbowania jej bezpośrednio. Ponadto przełamują muzealną barierę między dziełem a odbiorcą. Mimo, że performance jest sztuką żywą to taką muzealną barierę także i tu można łatwo wytworzyć. Wystarczy porównać szczeciński festiwal-warsztat z tym, co zrobił **Waldek Tatarczuk** w Lublinie w Ośrodku Sztuki Performance na EPAF (Europejski Festiwal Sztuki Performance) – był to festiwal galacticos sztuki performance. Podtytuł: *Towards the Present, Towards the Future* powinien brzmieć *Towards the History*. Mamy tu dwie zupełnie odrębne koncepcje robienia imprez sztuki performance – gromadzenie zbioru galacticos i wersję warsztatową. Galacticos powodują, że performance staje się sztuką

muzealną. Jak wiemy, galacticos przegrali z *team spirit*. Może więc zamiast na indywidualności lepiej stawiać na tworzenie pewnej wspólnoty? Na pewno wtedy performance zachowuje żywy charakter, czyli swoją najlepszą cechę.

Druga cecha wyróżniająca festiwal szczeciński to współpraca z Niemcami. Szczecin czuje się przedmieściem Berlina. W Szczecinie, inaczej niż w innych częściach Polski, organizatorzy zapraszając artystów z Niemiec nie piszą, że robią festiwal międzynarodowy. Taka współpraca to dla szczecinian coś codziennego i naturalnego. Sztuka na granicy, sztuka transgraniczna – geograficzna lokalizacja miejsca wpływa na formy powstającej tu sztuki.

### **Pierwszy dzień był Dniem Niemieckim:**

Zaczynała **Steffi Wurster**. Według instrukcji mieliśmy wchodzić po drabinie pod sufit galerii i zaglądać do małego otworu w ścianie, by zobaczyć po drugiej stronie oko artystki. Spotkanie oko w oko zastępowało, jak gdyby markowało, spotkanie z osobą w galerii. Obecność jej oka w galerii trwała w trakcie innych pokazów.

**Richard Rabensaat** jest także, a może przede wszystkim, krytykiem sztuki. Sądząc po zdjęciach z innych jego performance, używa motywu patroszenia nieżywego ptactwa. Celem tego gestu nie jest jednak tutaj pokaz siły destrukcji, także formalnie nie nawiązuje do nurtu *destruction in art*. Chodzi raczej o budowę narracji romantycznej, bardzo po niemiecku mrocznej w swym charakterze. Tytuł *Crow – Wrona* zapowiada i tłumaczy sens tego działania. Artysta uznał, że przybieranie tożsamości wrony najlepiej wyrazi jego aktualny stan ducha. Performance miał pewne elementy pararytualne. Częstym zabiegiem performerskim jest ilustrowanie własnej tożsamości za pomocą innej tożsamości symbolicznej, znanej i rozpoznawalnej kulturowo, intuicyjnie kojarzonej. Jak zwykle w rytuale, performer przechodził przez pewne stadia – stopnie wtajemniczenia (samowtajemniczenia). Pojawił się jako pisklę, owinięty gazą; następnie zrzucił to opakowanie i w wyznaczonej performance area oznaczył środek, wysypując mąkę po przekątnej. Następnie w tym miejscu pojawiają się dwa kluczowe rekwizyty: martwa wrona i białe, jakby marmurowe, popiersie-biust kobiecy; po chwili czułości z wroną, ptak zostaje wypatroszony a wnętrzności ułożone na leżącym obok popiersiu. Następuje długa sekwencja integracji z wroną, w której artysta kładzie i przesuwając ciało ptaka po swoim ciele. Po skończonym rytuale obmywa popiersie, a na koniec siebie. Mimo pewnych drobnych elementów teatralnych zawsze drażniących w performance naiwnością, artysta ujawnił mocno intrygującą osobowość.

**BBB Johannes Deimling** w swoim performance zajął stanowisko w kwestiach polityczno-społecznych, którymi aktualnie żyje świat. Jego głos w światowej dyskusji był ciekawy, gdyż nie był jednoznaczny. Zazwyczaj artyści i intelektualiści Zachodni, zwłaszcza Niemiec są dość stereotypowo antyamerykańscy. Jego performance był narracją na ten sam temat, jednak analiza sposobu użycia poszczególnych elementów pozwala snuć różne interpretacje. Artysta zdaje się mówić, że nie mamy wierzyć - mamy myśleć. W swojej performance area miał przygotowane na ścianie dwa słowa ARGUMENT złożone z wyciętych liter, a na podłodze napis HOPE ułożony z sucharów. Zaczął od nawinięcia na obie dłonie liter słów ARGUMENT, jak gdyby były to rękawice bokserskie. Następnie rozwiesił w przestrzeni amerykańską flagę i zaczął się z nią boksować. Jednak boksując, stał na słowie HOPE, niszcząc go całkowicie. Ta sekwencja trwała długo, do stanu zmęczenia artysty. Teraz resztki zdeptanych sucharów zostały zebrane we flagę, którą przytroczył do pasa, jak siewca ziarno, po czym rozrzucił je gestem siania w galerii. W finale, we flagę zawiązał swoją głowę i padł na podłogę.

**Rolf Hinterecker**, w kompletnych ciemnościach, działając na podkładzie muzycznym, malował fluorescencyjnymi farbami konstrukcje z folii plastikowej z świetlówkami UV w środku, co ładnie wyglądało. W końcu wypchnął całą konstrukcję na zewnątrz. Wtedy okazało się, że artysta ma twarz pokrytą maseczką z gliny, co wyglądało bardzo spektakularnie. Całość była również quasirytuałem, jednak tu partia wewnętrzna samego artysty i partia komunikacyjna przekazu skierowana na zewnątrz, do widzów, nie były tak dobrze i ciekawie uzgodnione, jak w performance Rabensaata.

Na zakończenie **Bartosz Wójcik** pokazał set slajdów – reprodukcji abstrakcyjnych obrazów swojego przyjaciela, z podkładem muzycznym, zmieniających się w różnym tempie. Set był długi, obliczony na zmęczenie widowni. Jednak sam zabieg użycia pracy innego artysty

do skomponowania z niej własnej całości jest merytorycznie ciekawy. Bartosz Wójcik, nie będąc kształconym artystą, odważnie sięga po sztukę, znajduje dla niej miejsce w życiu, co dobrze wróży także jego poczynaniom organizatora.

Cały czas trwania festiwalu w galerii był wyłożony biały anzug **Siglinde Kallnbach**, na którym można było umieszczać napisy dotyczące choroby raka, np. imiona osób, które zapadły na tę chorobę.

### **Dzień Polski:**

Zaczął się od performance dwóch lokalnych artystów.

**Andrzej Pawełczyk:** Najpierw na ścianie pojawił się portret kobiety, przed którym rozegrała się akcja. Artysta jeden rękaw ubrania przywiązał do haka w podłodze, w drugą rękę wziął odpustową zabawkę ptaszka na kółkach i zaczął kręcić się w kółko, kończąc upadkiem po kilku okrążeniach.

**Antoni Karwowski:** W przestrzeni swojego performance umieścił dwa noże, tu symbolizujące zagrożenie. Jeden był zamocowany w ścianie tak, że jego ostrze wystawało szpicem w przestrzeń galerii. Artysta zaczął performance o tego noża, przesuając ustami po jego ostrej krawędzi i następnie dalej po ścianie. Okazało się wtedy, że w ustach ma czarną farbę, która teraz rysowała linię. Doszedł w ten sposób w pobliże drugiego noża zawieszzonego w przestrzeni ostrzem w dół. Tu stanął bosymi stopami na metalowych płytach, podłączonych do prądu. Do prądu podłączona była też ręka artysty powyżej nadgarstka. Przyjął pozycję, gdzie jedna ręka była kontynuacją linii biegnącej od pierwszego noża, a drugą wyciągniętą przed siebie dłonią do góry dotknął szpikulca wiszącego noża. Zamykał wtedy obieg prądu, o natężeniu nie tak wielkim, by porazić, ale dostatecznie silnym, by powodować skurcze dłoni zaciskającej się na nożu. Powtarzał ten gest wielokrotnie, stawiając się w sytuacji zagrożenia. Ostatnim gestem było przytknięcie dłoni dotykającej wcześniej noża do ust i wyznaczenie na niej czarnej linii, będącej kontynuacją tej biegnącej od pierwszego noża.

Obie akcje były performance – gestami. Nie były więc rozbudowanymi, wieloelementowymi kompozycjami. Pawełczyk oparł się na narracji mocno osobistej, co powodowało, że działanie było hermentyczne. Dodatkowo potęgowała to wrażenie zagadkowa postać ze zdjęcia, wyglądająca na zniszczonej ścianie jak zjawia. Karwowski oparł konstrukcję performance na swojej kondycji fizycznej, co jest zabiegiem *par excellence* performerskim. Można więc powiedzieć, że był to performance *par excellence*. Mimo pewnej skromności performance-gestu były to propozycje ciekawe.

Władek Kaźmierczak mówi mi, że podoba mi się za dużo rzeczy. Ale ja nie chcę przyjmować postawy sędziego-prokuratora, jak Zbigniew Warpechowski, który *ex cathedra* mówi, kto jest performerem, a kto nie. Pawełczyk i Karwowski, mimo, że nie są artystami młodej generacji, nie funkcjonują w obiegu sztuki performance. Niestety, z tą sztuką jest tak, że aby być performerem trzeba po prostu ten performance robić, kulturować praktycznie. Nie można być performerem i nie występować, tak jak można być malarzem i nie wystawiać, a tylko trzymać dziesiątki obrazów w pracowni.

Czy jednak w polskim performance na pewno jest już wszystko wyjaśnione? Czy możemy tylko szukać z utęsknieniem nowych młodych zdolnych, jednocześnie sądząc ze spokojem, że na tyłach historii wszystko już załatwiliśmy?

Najlepsze gospodarz zostawia na koniec – na końcu wystąpił **Janusz Bałdyga**. Podobnie tradycyjnie na końcu w festiwalu InterAkcje w Piotrkowie występuje Jan Świdziński, który ma tam pozycję prawdziwego mistrza ceremonii. Czy taką pozycję w Private Impact w Szczecinie zajmie Janusz Bałdyga? Bałdyga pokazał działanie związane z obiektami z jego ostatniej wystawy w CSW. Jego performance zawsze były związane z przedmiotem, ale tu przedmiot – obiekt staje się najważniejszy. Performance toczy się wokół niego (nich), ale jakby w dodatku do nich, to ich istnienie dominuje istnienie performerera. Samo działanie nadal, jak to zwykle w performance Bałdygi oparte jest na wykorzystaniu sił fizycznych działających w świecie materialnym.

Pierwsze działanie odbyło się wokół stołu. Jednak ten przedmiot – archetyp został zmodyfikowany w szczególny sposób zakłócający jego „normalne” funkcjonowanie. Po pierwsze ów symbol stabilności został zawieszony w przestrzeni, a artysta rozhuśtywał go zwracając naszą



uwagę na ową sprzeczność. Po drugie, blat czyli miejsce ekspozycji, jawności, został zakryty – wokół krawędzi wyrastał rękaw z białego płótna. Artysta podciągał usilnie ów rękaw, zwracając uwagę na jego funkcjonalnie absurdalne umiejscowienie. Następnie zasiadł za wiszącym stołem, rozciął rękaw i próbował nie widząc operować przedmiotami na blacie stołu, na koniec z rezygnacją powrzucał górą do środka szklane naczynia.

Drugi przedmiot to prostokąt ułożony na podłodze z czterech solidnych kwadratowych, L-kształtnych elementów, ciężkich, ale jeszcze do uniesienia. Najpierw były one przy pewnym wysiłku przrzucane na podłogę, następnie zostały ustawione w pionie, zmieniając się w formę krzyża równoramiennego, w taki sposób, że krzyż podzielił się na dwie połowy wzdłuż osi pionowej. Obie połówki, ustawione w sporej odległości od siebie, łączył płócienny pas. Konstrukcja utrzymywała swoją statykę dzięki odpowiedniemu wyważeniu, wyczuciu, działającym w niej sił fizycznych.

Nas zakończenie odbył się jeszcze koncert – tapperska improwizacja elektroniczna do filmu niemego, tym razem *Golema* (OFFicynę tworzą także muzycy).

Miejsce Sztuki OFFicyna, 25-28 czerwca 2004, Szczecin



## Żywa Sztuka i Zdechłe Króliki. Hej Suczki!

**DWIE IMPREZY W KRAKOWIE: ŚWIĘTO KOBIEŃ I JAJO-JO DOWODZĄ, ŻE WAŻNE I CIEKAWY IMPREZY MOŻNA ROBIĆ POZA INSTYTUCJAMI, BEZ WIĘKSZYCH PIENIĘDZY, SIŁAMI NATURY. WYCHODZI Z TEGO NIE TYLKO Dобра SZTUKA, DOBRE PRACE. SZTUKA MA TU WSPANIAŁĄ ENERGIĘ WITALNĄ, KTÓREJ PRÓŻNO SZTUKAĆ W MARTWYCH INSTYTUCJACH OFICJALNYCH. A JAK UDOWODNIŁ BEUYS - ZDECHŁEMU KRÓLIKOWI SZTUKI NIE WYTŁUMACZYSZ.**

Święto Kobiet - 8 marca przeszło ciekawą ewolucję - wynalazek PRL, już w PRL ośmieszony, nie zanikł wraz z nim, ale też nie uległ komercjalizacji, tak jak Boże Narodzenie, Wielkanoc, Nowy Rok, a ostatnio Święto Miłości, czyli Walentynki. I może dlatego, że nieatrakcyjne dla handlowców, stało się świętem kulturowym, świętem debaty kulturowej. W Święto Kobiet w mediach mówi się o ideach, wypowiadają się autorytety, łącznie z biskupami. Jest tak dlatego, że dyskurs genderowy ma coraz większe znaczenie w kulturze, czego wyrazem jest Manifa. Impreza zorganizowana przez grupę kuratorską **Exgirls (Magda Ujma, Jo Zielińska)** to przykład kulturowego znaczenia Święta Kobiet.

*Święto Kobiet* trwało przez 3 dni (6-8.03). Imprezy były w Galerii Lokal, klubach Piękny Pies, Kawiarnia Naukowa, Mute i na ulicy. W Lokalu była wystawa, którą można nazwać wystawą gestów. **Monika Wiechowska** wykleiła witrynę galerii plakatami (miały być rozlepione na ulicach) z obrazem pięknej suczki baraszkującej na dywanie (w tej roli sama autorka). **Anna Baumgart** pokazała szkice projektów sytuacji z filmu-tryptyku *Ekstatyczki, Histeryczki, i inne Święte* o ekspresji kobiecej. **Anna Janczyszyn-Jaros** nawiązała serią fotografii *Jesteśmy okropne po latach* do świetnego projektu *Jesteśmy okropne* - billboardu przedstawiającego banalną grupkę kobietek i to ta banalność była owym okropieństwem. Dziś raz jeszcze dowodzą, że wciąż są niezmiennie okropne. **Laura Pawela** zebrała dokumentację seksistowskich napisów na murach. Tytuł: *Suczki*. Ciekawostka: telewizja publiczna Kraków, która przyjechała zrobić relację z wystawy nie mogła ich sfilmować, bo obsceny nie można pokazać bogobojnym rodakom. Laura Pawela udostępniła także miejsce do wykonania własnego napisu; można było bezkarnie poczuć smak drapania szyby w tramwaju. **Angelik+++++++a Fojtuch** pokazała spory obiekt w kształcie macicy owinięty troskliwie w włóczkowe wdzianko (o Angelice jeszcze poniżej). **Julita Wójcik** wyplotła na tę okazję kolejny obrusik, gdzie zamiast frędzelków dyndały sobie jaja. **Ola Polisiewicz** pokazała pracę, o której nie można już powiedzieć, że była gestem. Wielkoformatowy

wydruk ma wymiar monumentalny. Tytuł: *Suka* – to suka karmiąca – wilczyca kapitołńska lub kobieta o sześciu cyckach, odwieczny mit i fantazja męska. To także jedyna realizacja pomyślana „od strony mężczyzny”, podczas gdy punktem wyjścia innych była rozmaicie interpretowana „kobiecość”, co jest pewną cechą dyskursu genderowego. **Małgosia Markiewicz** zainstalowała w galerii gasnący i zapalający się napis ODDYCHAJ. Takie napisy rozpowszechniła w wielu miejscach: były rozdawane wlepki i naklejki, jako animacja liternicza był wyświetlany na wielkim ekranie reklamowym na teatrze Bagatela (centrum), a w Pięknym Psie działał wyświetlacz. Tak artystka zainicjowała narodową akcję oddychania, zwracając uwagę na czynność ciała, na którą zazwyczaj uwagi nie zwracamy (chyba że właśnie przestajemy oddychać). W Pięknym Psie znajdowała się jeszcze animacja Oli Polisievicz, kolejny obrusik z jajami Julity Wójcik i lightbox **Marty Deskur** z pięknym psem. Na wielkim ekranie reklamowym na teatrze Bagatela był emitowany także film **Barbary Konopki** *Alice & Aibo* - o kobiecie (suczce) karmiącej pieska-roboty zabawkę. Prace emitowane w tym miejscu gubiły się wśród reklam, a zjawiając się w przestrzeni ulicznej, tworzyły konteksty – dla wtajemniczonych interesujące, a dla przypadkowych widzów zaskakujące i zastanawiające (obserwowałem reakcje przechodniów, którzy wyraźnie starali się dociec co tu jest grane/pokazywane). Ingerencja w pejzaż wizualny ulicy była jednym z celów organizatorek. W przestrzeń publiczną starały się wprowadzić inne życie. Akcja **Eli Jabłońskiej** – wykonanie papierowych kwiatów przez bezrobotnych na specjalnie zorganizowanych warsztatach (150 zł za 3 dni) i rozdawanie ich kobietom na ulicy - miała sens krytyki społecznej.

Natomiast zdecydowanie szerszą problematykę ogarnęła **Angelica Fojtuch** – jej akcja polegała na tym, iż stanęła na ulicy w bardzo uczęszczanym miejscu (skrzyżowanie przy teatrze Bagatela), uwięziona w specjalnej konstrukcji z chodzika dla niepełnosprawnych i z rękami podwieszonymi na pasach; podwinęła sukienkę ukazując wielką pieluchę, po czym nasmarowawszy nagie nogi smalcem (była temperatura minusowa) stała tak przez 3 godziny. W rękach trzymała tabliczkę z napisem JESTEM KOBIETĄ. BÓG ZAPŁAĆ. Reakcje przechodniów: takie, jak całe nasze społeczeństwo – od zrozumienia i solidarności po wściekłość, nietolerancję i zwykłe chamstwo. Trwanie na mrozie – budowanie psycho-fizycznego doświadczenia ciała, to, z jednej strony, klasyczny sposób performerski. Jednak owa technika artystyczna, użyta przez kobietę w stosunku do swojego ciała nadaje tej akcji specyficznie genderowy sens. Decyzja podjęcia tego działania wyrosła z dramatycznie jasnej świadomości własnej kobiecości, proste zdanie JESTEM KOBIETĄ. BÓG ZAPŁAĆ. wyraża całe zapętlenie kobiety w swojej nieuniknionej kobiecości i w naszej katolickiej kulturze. Nie znam pracy, która by bardziej dobitnie i całościowo ujęła problematykę kulturową kobiecości, zarazem wynikając z wielkiej świadomości siebie, reflektując nad sobą, ową własną kobiety „niepełnosprawnością”. Jeżeli ktoś chciałby zapytać o zdrowie artystki po akcji w takich warunkach, to po trzech godzinach w wannie zaczęła znów mówić i nie dostała nawet kataru.

Natomiast najpiękniejszą pracą był performance **Oli Kubiak**. Był on oparty również na doświadczeniu ciała, doświadczeniu fizycznym, jednak eksponował on, czy inaczej mówiąc udostępniał widzom, niezwykle intensywną warstwę estetyczną: była w nim kontemplacja zarówno piękna, jak i cierpienia, bólu. Ola siedziała w niszy za szybą z pleksi, otoczona żarówkami, gdzie wyglądała jak posąg nieznanego kultu kobiecości w kapliczce-ołtarzu. Rytuał tego kultu polegał na wbijaniu w ciało igieł strzykawkowych zakończonych żywym kwiatem. Takich igieł w różne miejsca na całym ciele, łącznie z twarzą, Ola Kubiak wbiła w siebie koło 50. Inny performer który często używa tej strategii, **Paweł Kwaśniewski**, po wbiciu sobie w ramię kilku igieł zazwyczaj dostaje drgawek i pada. Widać, to co mówi się o wielkiej sile i odporności ciała kobiecych nie jest przesadą, co udowodniła Ola Kubiak. Performance trwał długo, artystka działała powoli, jakby w zwolnionym tempie – Ola mówi, że straciła poczucie czasu – ale ja też. Ola Kubiak działała w parze z **Karoliną Wiktor**, jako **Grupa Sędzia Główny**. Tu Karoliny Wiktor nie było, była jednak obecna poprzez emitowane równolegle w niszy obok nagranie wideo pokazujące jej zmagania z ospą, którą właśnie przechodziła, stąd jej nieobecność. Było to więc także ich działanie wspólne, wprowadzające dodatkowo uczuciowy element empatii. Obie akcje były przeżyciami transowymi, podobnymi do narkotycznego odjazdu. Odjazd mieli też widzowie, zwłaszcza ci bardziej uważni.

Końcowy akcent festiwalu to **grzenda.pl** w klubie Mute. Eksponowane były chusty dla rezerwistek **Katarzyny Hołdy**, wszak żołnierze są też żołnierzkami, a nawet walczą w Iraku.

Grzenda zrobiła *Wieczór Panieński*, dlatego grzendowe dziewczyny wystąpiły w zaawansowanej ciąży i w czerwonych welonach ślubnych. Odbływały się *Grzendowe Targi Ślubne* na których panny mogły sobie kupić autentyczne świadectwo autentycznego dziewictwa, oraz stringi kur komputerowych z napisem „Majtkosoft Stringows”, biustonosz uzupełniające braki wiedzy (o tym jest jeden z filmów Efki\_S), czy stroiki na wibrator – rodzaj kapliczki domowej. Zasadniczy pokaz grzendowy to animacje **Efki\_S**, oraz **Karoliny Kowalskiej, Małgosi Markiewicz**. Nowym filmem (premiera!), była *Suwerenność Kartezi* Efki\_S. Film mówił o tym, jak od kobiety – kury komputerowej, odeszła jej druga połówka, czyli jej cipka. Film był dialogiem między trymi połówkami, zrobionym jak prawdziwa kłótnia między partnerami, którzy mają sobie coś do wyjaśnienia. Przy czym animowana cipka, mówiąca głosem męskim, prezentowała się szorstko, wręcz grubiańsko, była trochę chamowata i nieokrzesana. Padały typowe zarzuty: nie interesujesz się, zaniedbujesz, nie masz dla mnie czasu, zajmujesz się tylko sobą. Konkluzja też była standardowa – jednak się potrzebujemy i chętnie do siebie wrócimy, tylko jak to zrobić? Efka jest niewątpliwie geniuszem sztuki kobiecej – z banalnych „Życiowych rzygów” (jak mówi) tworzy dzieła sztuki. Używa do tego soft technologii, która według wielu zwiastuje nadejście nowego kobiecego soft świata. Genderowy wieczór w klubie Mute zakończył występ wynajętych facetów z agencji prezentujących swój programem artystyczny: taniec w stringach z/na rurze od odkurzacza, czyli męski happy cleaning. Roznosili także kobietom wódkę. Nie wolno było ich dotykać (chyba, że za dodatkową opłatą). Chłopcy nie wykazali się jednak wielką wyobraźnią, od kobiet w tym zawodzie wymaga się znacznie więcej. Wynajęcie ich było pomysłem Efki\_S która jest niezwykle wyczulona na kicz kulturowy, a takim czymś są niewątpliwie ci faceci z agencji. Ponieważ na grzende są zapraszani też mężczyźni, tym razem w *Wieczorze Panieńskim* uczestniczył performer **Arti Grabowski** – uczcił święto kobiet okolicznościową pocztówką wideo pod tytułem *Ja wszystkie was dziewczynki...*, gdzie w wojskowym ordungu kilku facetów (i sam Arti) niosło paniom goździka w ściśniętej dupie (technicznie, podchodziło tyłem do kamery i upuszczało kwiatek).

Wystawa miała spontaniczną, radosną energię charakteryzującą autentyczne święta (taką energią emanuje też Manifa). Widać to zwłaszcza, gdy porównamy sztukę *Święta Kobiet* z taką wystawą jak *Biały Mazur* w Bunkrze Sztuki, robiącej wrażenie martwej jak królik Beuysa, będącej zestawem, który nie wiadomo dlaczego składa się akurat z takich a nie innych prac i co te prace tu robią, poza tym, że są. To przykład złego użycia dobrej sztuki, ale Bunkier Sztuki słynie ze złych wystaw dobrych artystów. Mało, że w samej wystawie nie było krzyny życia, to *Biały Mazur* jest propozycją dramatycznie spóźnioną wobec polskiego dyskursu genderowego, zwłaszcza po *Architectures of Gender: contemporary women's art in Poland*, wystawie przygotowanej przez Anetę Szyłak w Sculpture Center w Nowym Jorku. Ta wystawa precyzyjnie formułuje temat, stawia zagadnienie. Tymczasem hopla hopla biały mazur to typowo kuratorskie bla bla. Dyskurs genderowy jest już w zupełnie innym punkcie, czego święcie dowiodło *Święto Kobiet*.

## Ab ovo, czyli sztuka z jajami

Właściwie to jaja ma **Arti Grabowski**, który przygotował wystawę w kontenerze ze stłuczka, czyli krakowskiej Galerii BB zajmującej się handlem przedmiotami ze szkła (Arti był tam chwilowo pracownikiem). Jednak piwnice były czyste i to w nich odbyła się wystawa *Jajo – jo* (31.03-29.04). Tylko performer mógł poważnie się na zrobienie sztuki w kontekście Wielkanocy i wyjść z tego zwycięsko, czyli zrobić dobrą wystawę, a nie kolejnego zdechłego królika. Sukces zawdzięcza znów tej samej energii i chęci twórczego działania, której nie potrafią pobudzić instytucje. Na wystawie było znów wiele małych prac, obiektów-gestów. I to owo (ovo) nagromadzenie energii dało wystawie spójność, a nie temat jaja (ovo). Najważniejsze dla wystawy były pewne żywe punkty. Mocnym punktem była **Olga Lewicka** – w zaaranżowanym pokoiku leżała na łóżku (prześcieradło było jej pracą z nadrukiem tekstowym). Na naszych oczach jadła, piła, kosmetykowała się i słuchała wykładu Adorna przeplatanej pop muzyką

(Madonna) oraz oglądała programy o sztuce, a wokół leżały katalogi, książki, magazyny o sztuce. Odtworzyła sytuację egzystencji zanurzonej w informacji, czy może informacją zdominowanej, nadinformowanej (?). **Arti Grabowski** (wspólnie z **Mariuszem Frontem**) zrobili premierę rzeźby (kolejna premiera!) – nadmuchiwanego nagrobka z przezroczystego materiału. Można było wejść pod płytę nagrobną i leżeć na widoku. Na płycie znajdowały się typowe emaliowane fotografie nagrobkowe, w tym Artiego z bananem pod nosem. Nagrobek ma służyć do bardziej rozbudowanych działań. To drugi po projekcie **Zuzy Janiny** projekt we współczesnej sztuce podejmujący temat śmierci i oba są niewątpliwym wyrazem zmiany stosunku do tego zagadnienia w naszej kulturze – czyżbyśmy laicyzując śmierć, zarazem przestawiali ją fetyszyzować i tym samym się jej bać?! **Laura Pawela**, jak zawsze świetnie mediuje z mediami, a w szerszym rozumieniu z otaczającą rzeczywistością naszą powszednią mieloną przez media (spam!). Tu pokazała lightboxy z dizajnem, jak pierwsza strona pisma typu tabloid, czyli sensacyjnego brukowca, w stylu Faktu, donoszącego, że Laura Pawela ma jaja! I na dowód tego przedstawia zdjęcia wścipskiego papparazziego. Jest to kolejny przykład, po pracach cyklu *Mistrzowie* **Zbigniewa Libery**, na to, jak sztuka broni się przez obojętnością i brakiem wyczulenia na kulturę w mediach, a najlepszą obroną jest atak. Na ten też temat pokazali coś **Reiplustyn** (**Marcin Stapiński** i **Tomek Lipka**). Ustawili przed telewizorem paletę z jajami, zapewne z sugestią potraktowania nimi telewizji. Przecież ta cała telewizja to istne jaja, nieprawdaż? **Wunderteam** (**Wojciech Duda**, **Rafał Jakubowicz**, **Paweł Kaszczyński**, **Maciej Kruk**) z Poznania pokazali zdjęcia akcji odnoszącej się do instytucji muzeum: foty pokazują, jak antyterrorysty wyprowadzają brutalnie jakiegoś człowieka z Muzeum Narodowego w Poznaniu do ... zaparkowanego przed nim małego fiata. Poczucie humoru i wyobraźnia członków teamu doskonale się uzupełniają i mogą przynieść tak świetne rezultaty, tak jak np. działania wspólne Azorro. **Viola Tycz** zrobiła ciekawą pracę opartą na strategii przechwycenia „starej” ikony kulturowej, tu znanych obrazów, i po przetworzeniu technologicznym aktualizowała je do roli nowych „ikon”, funkcjonalnych w tej oto (ovo) sytuacji, dodając im motyw jajka (prace były wydrukami na płótnie). **Krzysztof Mazur**, znany z poskramiania high technologii interaktywnej, tym razem zadziałał interaktywnie low technologią: naciskając na deseczkę uruchamiało się na pewien czas odkurzacz, a wydmuchiwany z niego prąd powietrza unosił i utrzymywał na pewnej wysokości wydmuchaną jajka. Artysta w instrukcji zalecał, by uklęknąć na deseczce uruchamiającej odkurzacz, tworząc sytuację ołtarzyka. Inne interesujące prace to *Serwis* **Krzysztofa Wałaszka**, gdzie w obiektyku naściennym w ciekawy sposób został użyty obraz na płótnie – jako obraz i przedmiot zarazem. Przyciągały uwagę szalone kolaże **Marcina Soji**, rodzaj archiwum wycinków prasowych. **Piotr Węgrzyński** (Suka Off) pokazał słoje z preparatami organów płciowych męskich i żeńskich - jak zazwyczaj w swojej sztuce lokując swoją naturalną perwersję na poziomie fikcji medycznej (medical fiction). Działał też **Marek Firek** z **Kurosawą** (gotował jaja), czyli resztki Grupy Ładnie, funkcjonujące w stylu dawnej Grupy Ładnie, przypominając tym żywą skamienielinę historii sztuki. Performance zrobiła niezawodna **Ola Kubiak**, nadal bez ospowatej drugiej połowy Grupy Sędzia Główny, Karoliny Wiktor. Akcja była skorelowana z taśmą i działa się na tle ekranu. Wideo opowiadało historię typu ON/ONA - ONA to była dłoń z namalowaną twarzą lalki/ON to króliczek wielkanocny, a zarazem przecież symbol tryskających emocji erotycznych. Przed ekranem Ola wywalila na podłogę górę mięcha różnej urody (różnych kolorów) i zaczęła z nich wycinać i składać laleczki, które następnie pakowała w folię i metkowała imionami. Laleczek-pakunczków wyprodukowała wiele (na koniec je rozdała). Ta produkcja dzieci zapewne odnosi się do jaja, jajeczka, jajeczkowania, budując piękny kontekstik genderowy, zwłaszcza wobec jaja Wielkanocnego i jego symboliki. I to genderowe odniesienie *ab ovo* niech zamknie klamrą te dwie imprezy, niezwykle żywe i spontaniczne, zwłaszcza wobec tego, co proponują oficjalne instytucje sztuki Krakowa. Najbardziej optymistyczne jest to, że sztukę można robić i mieć z tego radość, bez wyścigu do instytucji, których oferta opiera się tak naprawdę na łudzeniu naiwnych.

A Zdechłym Królikom już dziękujemy.

## Ola Kubiak i Karolina Wiktor, czyli Sędzia Główny

### ROZDZIAŁ XX. W RAMACH IMPREZY INTERMEDIALNE FORUM TEATRU BEZ@RT.

Skąd pomysł? Stąd, że dziewczyny często stykały się z sugestiami ze strony publiczności co powinny robić w czasie swoich performance. Postanowiły więc zrobić performance, w którym całkowicie oddadzą publiczności inicjatywę tworzenia.

Performance został zorganizowany tak, że komunikacja między artystkami a publicznością nie była bezpośrednia. Artystki znajdowały się w wydzielonym pomieszczeniu, a publiczność widziała je na ekranach rozmieszczonych w sali oraz mogła wydawać polecenia przez mikrofon (również artystki mogły komunikować się z publicznością).

Tak zaaranżowana sytuacja komunikacyjna czyniła z artystek byt częściowo wirtualny. Podobnie dzieje się z obserwacją wszelkich reality show – z jednej strony wiemy, że obserwujemy rzeczywistość, z drugiej zapośredniczenie tej obserwacji poprzez media powoduje, że realność sytuacji staje się wirtualna. Stworzenie bariery medium ma dwojakie konsekwencje. Utracona zostaje w ten sposób bezpośredniość relacji, ważna część działań na żywo (taka sytuacja poddania się artysty działaniu widzów jest znaną formułą w performance). Ale za to z takim bytem ekranowym łatwiej można zrobić wszystko...

Artystki były przygotowane na wiele, ale i tak okrucieństwo ludzi momentami ich zaskoczyło, co było widać po ich reakcjach również wystawionych na widok. Moja własna refleksja jest taka, że jeszcze kilka lat temu publiczność w takiej sytuacji traktowałaby artystę umiarkowanie, raczej nieśmiało. Świat widać stał się bardziej bezlitosny. Może to też kwestia nowego typu rozumienia odpowiedzialności i indywidualności – skoro ktoś sam się prosi o kłopoty to społeczeństwo nie widzi powodu, by tego kogoś chronić przed samym sobą. Najwyraźniej uznano, że skoro ktoś chce się poddać torturom, to należy z tej okazji skorzystać. Stworzona sytuacja jest rodzajem testu lustra który artysta stawia przed społeczeństwem, czy jakąś jego częścią – w galerii była publiczność młoda i zainteresowana udziałem w kulturze.

Co musiały robić artystki? Nieprawdą jest to, co napisała lokalna *Gazeta Wyborcza*, że na początku rozebrały się bez polecenia. Rozebrały się na polecenie (piszącego te słowa) i nie było to pierwsze zadanie. Ponieważ impreza była teatralna, to teatralna publiczność zadawała teatralne zadania jak z egzaminu do szkoły (pokazywanie filmów, przejście od larwy do motyla, rodzenie, samobójstwo, itp.). Teatralne było także polecenie wpadania w różne skrajne stany psychiczne. Sporo poleceń należało do rodzaju ćwiczeń gimnastycznych. Dziewczyny miały także



się całować i policzkować. Śpiewać hymn i modlić się. Poważną barierą była zamiana a następnie darcie swoich ubrań. Ola wymiękła na poleceniu rozbicia swoich okularów i następnie cięcia swojego ciała szkłem. Ciekawe psychologicznie były też polecenia wyrażające chęć oglądania w zbliżeniu części ciała, tatuaży. Artystki były też wystawione na krytykę słowną – „kończcie ten słaby performance”. Ale zdarzały się też momenty przestoju, gdy nikt nie miał pomysłu co dalej.

Performance skończył się niespodziewanie po godzinie, bo takiej długości kasetę do kamery zakupiła Galeria Bunkier Sztuki. Wcześniej nie było żadnej informacji o długości trwania akcji. Zapewne, gdyby publiczność wiedziała, że ma tylko godzinę na torturowanie artystek zachowywała by się bardziej aktywnie i być może bardziej radykalnie. To duży błąd organizatorów. W zamierzeniu artystek performance miał trwać tak długo, jak długo będzie chciała publiczność.

Rezultat eksperymentu na publiczności przeprowadzony w tym performance był niespodziewany. Chyba nikt nie oczekiwał, że społeczeństwo pokaże swoje drapieżne oblicze w galerii. Sztuka okazała się barometrem zmian społecznych w Polsce?

29 października 2004. Performance odbył się w Bunkrze Sztuki. Było to drugie wykonanie tej formy akcji, pierwsze miało miejsce w Zielonej Górze.

## Co to jest obraz?

**DWIE PRÓBY WYJŚCIA Z FORMY OBRAZOWEJ I ROZSZERZENIA JEGO DEFINICJI. DAREK KOROL - POZOSTAWIA Z OBRAZÓW ICH AURĘ, ZMIENIAJĄC JE W PROJEKTY KONCEPTUALNE. PIOTR LUTYŃSKI - NIEMAL RÓWNO ROK TEMU, W PUBIE ALCHEMIA W KRAKOWIE ZESTAWIŁ OBRAZY I ŻYWE KONIE. TERAZ W TYM SAMYM MIEJSCU POŁĄCZYŁ OBRAZY Z AKWARIAMI, W KTÓRYCH PŁYWAJĄ RYBKİ.**

### Obrazy oralne Darka Korola

Obrazy **Darka Korola** mają atrakcyjną powierzchowność wizualną. To było wiadomo od dawna. Jednak mają także nie mniej interesującą warstwę konceptualną. I to ją postanowił pokazać artysta w swojej najnowszej wystawie w Galerii Kont w Lublinie.

Obrazy Korola są bardzo trudne egzystencjalnie: łatwo je zniszczyć, trzeba wiele kosztownych zabiegów, by przetrwały transport i przechowywanie. To ich życie po wykonaniu przez artystę jest przedmiotem wielu anegdotek.

Tematem obrazów jest złudzenie. Raz jako efekt optyczny, czysto wizualny. Ale także złudzeniem jest sam obraz jako przedmiot. Pozornie wszystko jest klasycznie. Przecież każdy kawałek płótna na blejtramie to obraz. Na płótnie mamy motyw malarski. Tyle, że technologicznie jest on efemerydą. Jego struktura wizualna, wykonana z nietrwałych materiałów, jest bardziej konceptualna niż malarska. Można powiedzieć, że obrazy te skłaniają się ku konceptualizmowi, choć nie są konceptualne w rozumieniu historycznej sztuki konceptualnej lat 70. Jednak cechą sztuki współczesnej w jej najlepszych przejawach jest obecność w dziełach pierwiastka konceptualnego; bez zawartości konceptualnej formy dzieł są czysto dekoracyjnymi przedmiotami, należącymi do sfery dizajnu.

Ta konceptualna warstwa obrazów Korola rzadko była poddawana interpretacji, zapewne przytłumiona atrakcyjnością warstwy wizualnej. Wystawa w Galerii Kont była eksperymentem zmierzającym do wyeksponowania konceptualnej wartości prac ponad powierzchowność wizualną. I to od razu eksperymentem dość radykalnym. Wystawa była zatytułowana *Obrazy*. Jednak w galerii obrazów nie było. Dokładnie – nie było przedmiotów estetycznych potocznie określanych obrazami. Były natomiast osoby, które o obrazach Korola opowiadały. Artysta wykorzystał tu fenomen socjalny wernisaży – są one przecież także okazją spotkania. Na wernisażach chętnie rozmawiamy ze sobą. Tu można było porozmawiać o obrazach Korola. Technicznie, sytuacja została przygotowana tak, że artysta ustalił z siedmioma osobami, że

przygotują się one do opowiadania o pewnych jego obrazach. Nie były one jednak w żaden sposób wyróżnione spośród gości wernisażowych. Trzeba więc było rozmawiać, dowiadywać się o co tu chodzi, gdyż sytuacja była intrygująca. Artysta użył tu jako materiału do zbudowania pracy zjawiska naturalnej społecznej wymiany informacji w kręgu stosunkowo ograniczonego środowiska artystycznego, aczkolwiek jest to środowisko otwarte, chętne do mówienia o sobie innym. Dlatego obrazy Korola bardzo skutecznie rozprzestrzeniły się tym kanałem towarzyskiej komunikacji. Co ważne, o obrazach mówiły zarówno osoby związane ze sztuką profesjonalnie, jak i przyjmujące inne optyki zawodowe, także po prostu tzw. „zwykłego widza”.

Skąd artysta zaczerpnął pomysł konceptualizacji i socjalizacji swoich obrazów? Korol zauważył, że jego obrazy mają pewien szczególny sposób życia: wiele osób, które nawet nie widziało jego obrazów coś o nich wie, wiele osób widziało, jakoś zetknęło się z obrazem, co pozostawiło w ich pamięci jakiś ślad. Jednak jest to wiedza szczątkowa, zamazana, anegdotyczna bardziej niż faktyczna. Wiele osób wie „coś” o sztuce Korola, ale niedokładnie. I tę niedokładność, nieadekwatność, a nawet niestosowność, nieodpowiedność pamięci postanowił wykorzystać. I ten sposób istnienia obrazów koresponduje z efemerycznością ich materialnej struktury. Pozorność wiedzy zachowanej w pamięci, odpowiada pozornemu charakterowi tych obrazów jako przedmiotów estetycznych. Więcej, stworzenie sytuacji opowiadania obrazów (o obrazach), jeszcze tę irrelevantność prac Korola pogłębia. Stają się coraz bardziej historiami opowiadany, odrywają się od przedmiotu-obrazu, który był punktem wyjścia i zyskują byt samodzielny. I na ten sposób bytowania w ludzkiej wyobraźni artysta daje przyzwolenie. Więcej nawet – ułatwia i prowokuje rozwód wyobraźniowego, idealnego istnienia obrazów z ich oryginałami. Jest to bardzo interesująca, aczkolwiek ryzykowna strategia, gdyż prowadzi do zagubienia obrazu faktycznego. Zazwyczaj artyści bardzo wiele uwagi poświęcają dokumentacji, niemal obsesyjnemu pilnowaniu zgodności z prawdą oryginału, każde, nawet nieznaczne, odejście od idei autorskiej urasta do rangi problemu zasadniczego. Korol postanowił możliwie radykalnie oderwać się od prawdy swoich obrazów i rzucić je na żywioł życia w ludzkiej wyobraźni. Artysta najwyraźniej nie posiada wiary w tzw. prawdę i właściwą interpretację dzieła. Zapewne powiedziałby, że coś takiego nie istnieje. Zresztą, podobnie znakomita większość artystów. Tyle, że jest w tym stwierdzeniu rezygnacja w obliczu sytuacji beznadziejnej. Owa niemożność prawdy doprowadza do rozpaczliwej refleksji nad dziełem, podczas gdy Korol uczynił z tej sytuacji temat sztuki sam w sobie. Powstaje dzieło z dzieła, które zyskuje (może już zyskało) samodzielną egzystencję artystyczną. Jest to sytuacja dla samego artysty nowa i jeszcze nie do końca przez niego opracowana. To nowe dzieło nie zostało jeszcze objęte jedną nazwą – na razie jest to siedem obrazów, jednak konceptualne istnienie obrazów Korola przekracza te siedem osób - opowiadaczy galeryjnych.

Powoływanie się na Waltera Benjamina jest dość obiegowe, jednak tu wydaje się dobrze ilustrować zabieg dokonany przez Korola. Benjamin obawiał się, że reprodukcje, powielanie, pozbawia oryginał aury. Otóż Korol, można powiedzieć, pozostawia oryginały swoich efemerycznych obrazów samym sobie, a zajmuje się właśnie ich aurą. Poprzez konceptualizację swoich obrazów, odrywa aurę od dzieła i nadaje jej samodzielne istnienie. To aura sama w sobie jest przedmiotem zabiegów autora w wystawie w Galerii Kont; całej „akcji”, jaką zainicjował wokół swoich obrazów. Konceptualne, auralne, istnienie obrazów w historii opowiadanej, czyli istnienie oralne, w niczym nie przeszkadza kontemplacyjnemu istnieniu obrazów – przedmiotów. Owo „malarstwo oralne” uprawiane przez młodych ludzi w Galerii Kont, czy też uprawiane zarazem przez nas wszystkich dyskutujących te obrazy, jest niczym innym, jak opracowaniem, cyzelowaniem ich aury. W ten sposób benjaminowska aura stała się materiałem z którego powstają dzieła sztuki. Wyjęta z dzieła sztuki, sama stała się oryginałem związanym z dziełem – konceptualnymi obrazami Korola.

I jeszcze jedna uwaga na marginesie: wystawa, taka jak *Obrazy Korola* jest ryzykownym eksperymentem dla artysty i dla galerii. I tylko takie małe galerie prowadzone przez artystów, jak Kont, stać na podjęcie takiego ryzyka w sztuce. Przypominam, że kiedyś inna lubelska galeria – Galeria Biała, zaryzykowała eksperyment, by zmienić swoją przestrzeń w stację kolejową z wagonem Roberta Kuśmirowskiego.



## **Rybka lubi pływać i ... oglądać obrazy**

Wystawy w pubach są zazwyczaj trudne – dzieła rzadko przyciągają uwagę, wszak nie po to przychodzimy do pubu, choć trzeba przyznać, że w Krakowie w paru miejscach sztuka dobrze się zagnieżdżyła (Pauza, Kawiarnia Naukowa, Piękny Pies, czy właśnie Alchemia). **Piotrowi Lutyńskiemu** udało się sztuka trudna – zrobił prace, w których wykorzystał pub, jego życie i atmosferę, tak, że pracują na rzecz dzieła sztuki; stają się jego częścią; współtworzą go.

O poprzedniej realizacji Lutyńskiego w Alchemii pisaliśmy w *ArtInfo* 21 i 28. Wtedy w jednej z sal zawiesił swoje obrazy i wprowadził do niej żywe konie. Efekt był fantastyczny. Teraz w tym samym miejscu wstawił akwaria z żywymi rybkami, a na ich ściankach namalował obrazy – charakterystyczne dla swojego malarstwa motywy geometryczne, oraz, w jednym miejscu, na szybie akwarium umieścił panoramę wielkiego miasta. Wtedy, tak i teraz deklaruje: „Proszę Państwa, to zwykłe obrazy”. Tylko żywe.

Aranżacja sali jest niezwykle przemyślana – akwaria stoją na postumentach, na tyle wysokich, by mówić nad siedzącymi przy stolikach, obserwującymi rzeczywistość poprzez szklanki z żółtym napojem. Przemyślana jest też estetyka obrazów-objektów. Rybki – spore karasie – są szare, bezbarwne. Natomiast obrazy są kolorowe. W ciemnym wnętrzu podświetlone akwaria unoszą się nad pijaną salą.

Sytuację artystyczną stworzoną przez Lutyńskiego można określić jako próbę wyjścia artysty z pułapki malarstwa, sztuki, która nie stwarza już żadnych możliwości. Obrazy są fajne, ładne, ale zarazem nie są i nie będą już niczym więcej. Natomiast obrazy zestawione z pływającymi rybkami i życiem pubu to sztuka współczesna. Podobnie jak w projekcie Korola, myślenie o obrazie zostało wzbogacone o pierwiastek konceptualny, można powiedzieć – obraz został skonceptualizowany. Wierzę Lutyńskiemu, że tworząc te prace myślał o obrazie – myślał aż wymyślił – jak z niego wyjść. I wejść spowrotem do sztuki.

## **Małgosia Markiewicz – kobieta rozbierając się rozkwita**

**KOLEJNA EKSPOZYCJA KWIATÓW, TYM RAZEM W OTWARTEJ  
PRACOWNI, POTWIERDZA, ŻE JEST ARTYSTKĄ TWORZĄCĄ BYĆ MOŻE  
NAJBARDZIEJ PERWERSYJNĄ EROTYCZNIE SZTUKĘ W POLSCE.**

Takie przesłanie niesie kolejna wystawa jej kwiatów. Sposób rozkwitania opisywałem już wcześniej w relacji z Orońska (*ArtInfo* 39) – artystka zdejmuje z siebie ciuszki, właściwie, precyzyjnie, zrzuca je jakby w zapomnieniu i pośpiechu – przynajmniej taką pozostawia sugestię temu, kto spotyka te kwiaty - erotyczny bałagan – wspomnienie. **Małgosia Markiewicz** ubiera się wyrafinowanie. Powstają więc kolorowe płateczki, a w środku kolorowe majteczki.

Technicznie – każdy kwiat powstaje poprzez rzeczywiste zdjęcie z siebie ciuszków. Tak osiąga się najbardziej naturalny efekt. Efekt iluzji erotycznej; erotycznego zdarzenia. Nie wiem czy mamy do czynienia z obiektem sztuki, czy tworem erotycznej wyobraźni. Czy to jawa, czy halucynacja, a może *deja vu*. Obiekciki ciuszkowe wydają się surrealne, somnambuliczne; wyzwalają ciągi skojarzeń – jak proustowska Magdalenka.

W Orońsku kwiaty można było znaleźć w parku, wydawały się przypadkiem, odkryciem tajemnicy jakiegoś erotycznego zdarzenia. Przypadkowe osoby nawet sprzątały ciuszki z pola widzenia. W galerii ich tożsamość jako obiektu sztuki jest niewątpliwa, choć Otwarta Pracownia nie ma zbyt luksusowej przestrzeni i to powoduje, że mimo wszystko wyglądają one tam stosunkowo przypadkowo. W osobnej salce znajduje się kolekcja lighboxów z fotkami takich kwiatów. Tu już nie mamy wątpliwości co do artystycznego charakteru tych prac. Wniosek – im więcej sztuki tym trudniej uruchomić wyobraźnię, tym trudniej poddać się tej sztuce... Zaraz, zaraz, co ja powiedziałem? Ciekawostka...

Sama artystka wskazuje na społeczny i krytyczny charakter tych prac. Kiedyś kobietom nie było wolno malować, studiować ciała z modela, zwłaszcza męskiego. Były więc zmuszone malować kwiaty. To tradycyjna rola dla kobiety w sztuce. Teraz już niby mogą, ale czy świadomość na temat społecznej roli kobiety zmieniła się tak bardzo? Nie bardzo. I to wyobrażenie o roli kobiety Małgosia Markiewicz kontestuje. A czyni to przy pomocy narzędzia bardzo kobiecego – erotyki, wysublimowanej w swojej perwersyjnej grze ujawnienia i ukrycia, niewinności i prowokacji wyobraźni ukłutej w najczulszy punkt, rozmarzenia i intelektualnej bystrości, przypadku i precyzyjnego planu...

No już wystarczy, już chyba wiadomo, co chciałem powiedzieć...

Aha: Otwarta Pracownia, to stowarzyszenie zrzeszające artystów dość tradycyjnie pojmujących sztukę i uprawiających także formy, głównie malarskie. Taki też przez lata był program galerii. Ale Otwarta Pracownia stara się realizować program zawarty w swojej nazwie i – zmienia swoje oblicze, czego dowodem jest ta wystawa, jeszcze parę lat temu nie do pomyślenia w tym miejscu.

## Bycie sobą to problem społeczny

**DZIEWCZYNY GRUPY HUECKELSERAFIN ZAJMUJĄ SIĘ SOBĄ. WIEDZĄ  
JEDNAK, ŻE O TO PRAWO TRZEBA W POLSCE WALCZYĆ.**

Grupa **Hueckelserafin (Magda Hueckel, Agata Serafin)**, ma na razie za sobą dość krótką karierę artystyczną. Jednak materiał zebrany na wystawie w sopockiej Galerii PGS pokazuje pewien kierunek dryfu ich wyobraźni. Jest to wystawa fotografii. Prace fotograficzne są tematem same dla siebie, choć są też czasem dokumentacją akcji czy innych prac o charakterze konceptualnym. Wydaje się, że zainteresowania artystek idą właśnie w tych dwóch kierunkach – medialnym, gdzie efektem są fotografie i bardziej konceptualnym, gdzie realizacje są powodem dla prac fotograficznych. Nie wiem czy akcje miały charakter publiczny, czy były wyłącznie intymną sprawą między artystkami a medium – niemniej zostały upublicznione, ujawnione, zapewne świadomie zmierzając do rozbudzenia ciekawości widza.

Cykl fotek *Zamiana* pokazuje migawki z procesu wymiany między sobą ubrań. Narracja prowadzi od statycznego kadru siedzących spokojnie artystek do takiego samego ujęcia, zawierając między nimi w kilku fotkach całą dynamikę tego działania. Praca sugeruje typ zmysłowej relacji, gdyż inaczej chyba nie można bez obrzydzenia ubrać cudzych ciuchów na własne nagie ciało.

*Laleczki* również zwracają się do wyobraźni, której nie wystarcza prosta rzeczywistość. Artystki umożliwiają nam zabawę sobą – na wycięte sylwety ich ciał możemy zakładać ciuchy, rozbierać, przebierać, ale i pozwalają na zmianę, zamianę, części ciała biustów, brzuszków – idealna zabawka dla chłopców w wieku właściwie dowolnym (ale dziewczyny też ciągle są z siebie niezadowolone i one też chciałyby móc tak zmieniać większe na mniejsze i odwrotnie – mówi mi na to Monika Branicka). Aha – to jeszcze ciekawiej, bo znaczy że adresatem jest tu wyobraźnia o cechach ambiwalencji seksualnej.

Seria *Morfy* to kolaż ujęć ukazujących nakładanie się i przenikanie się na wzajem twarzy artystek. Wzajemność, odwzajemnianie sobie siebie nawzajem, budowa związku – zostały tu ukazane wprost i zilustrowane prostymi środkami techniki fotograficznej, zarazem oddając całą pasję, napięcie i emocje z tym związane. Z kolei seria *Klatka* mówi o innej stronie tego związku – zamknięciu i izolacji. I choć zdjęcia mówią o wewnętrznym, psychologicznym aspekcie tego stanu, to można domyślać się iż jego przyczyny tkwią na zewnątrz, w środowisku, społeczeństwie, które zapędza dziewczyny do owej klatki.

Cykl zdjęciowy *Aneks* to fragmenty – zbliżenia części ciała, tak jak ich w rzeczywistości naszym okiem naturalnym nie możemy oglądać. Czyli znów mamy do czynienia z fragmentaryzacją, rozbiciem. Hmmmm..... Psychoanalityk miałby tu pole do wypowiedzi, zapewne coś o osobowości zdestruowanej, którą trzeba koniecznie scalić. Czyżby? A może tak im dobrze? Jakoś cierpienia w tych pracach nie widać. Jako wielbiciel Woody Allena mam do psychoanalityków dość ironiczny stosunek – więc, niech grupa uprawia swoje rozkawałkowanie osobowości i ambiwalencję seksualną, bo służy to sztuce! Obecność pierwiastka konceptualno – akcyjnego przed czysto medialnym dobrze tu rokuje, jest ścieżką sztuki.

PS. Grupa przed wejściem na swoją wystawę umieściła naklejkę *stopLPR* – „Wystawa nie jest przeznaczona dla członków i sympatyków Ligi Polskich Rodzin”. Słusznie – fotki mogą spowodować rozpad prawicowej osobowości. I to bez artystycznego skutku!

## Artystka oddaje się innym

### JOANNA RAJKOWSKA RZEźBI SPOŁECZEŃSTWO (NIEMIECKIE I POLSKIE).

Prawicowcy – jak wiadomo – bez wyjątku znają się na sztuce (zapewnia poseł R. Strąk w *Gazecie Wyborczej*). Artystów krytykują za megalomanię zapewne z obawy, że ktoś mógłby ich w tym przewyższyć. A tymczasem jest artystka – sługa pokorny – która bez nadmiernego szemrania (tylko sex i przemoc wykluczone) wykonuje zlecenia szanownej publiczności. **Joanna Rajkowska** mówi nam, że sztuka służy, służy, pomaga, pociesza, wspiera, podpira, zapewnia, podaje... Taką rolę sztuki wobec człowieka – uwagi wobec innego – nakreślił Beuys. Rajkowska wyjechała do Niemiec do berlińskiej Galerii Mullerdechiera (w 2003 roku), gdzie postanowiła przyjmować zlecenia od przypadkowych osób (nie całkiem bo informacja była dystrybuowana przez galerię). Mottem programu galerii było „Let the artist live”. Potem jeszcze kontynuowała akcję w Polsce w Łodzi w trakcie Biennale (w 2004). Na wystawie w Galerii Program w Warszawie, która stanowi podsumowanie projektu, pokazała starannie opracowaną dokumentację 22 zleceń (nie są to wszystkie, ale te zdaniem artystki bardziej interesujące i te, które sprawnie udało się przystosować do wymogów dokumentacji, np. opisać). Powstał rodzaj foto-story, trochę komiksowa historia 22 prac artystki (prezentowana w galerii formie slideshow). Jednak – kuchnia artystyczna stojąca za tym efektem jest dość skomplikowana, głównie z powodu konieczności dokonania wyboru z ogromnego materiału. Zlecenia były różne – od prostych czynności użytkowych po skomplikowane zadania psychologiczne związane ze wspólnym przebywaniem i rozmowami. Generalna uwaga artystki jest taka, że w Niemczech zlecenia były konkretne, a w Polsce chciano od niej raczej jej duszy niż gnano do roboty.

Artystka nie była jednak w swojej ofercie aż tak bezinteresowna. Chciała zrobić swoją sztukę. W jednym z wcześniejszych projektów zaaranżowała w galerii miejsce do spania (*Dziennik snów*, Galeria XX1, Warszawa, 2001). Wtedy chciała od swoich gości ich snów. Teraz chciała ich historii, spraw i sprawek – i to otrzymywała.

Owszem, projekt zakładał otwarcie na przypadki rozmaite przypadki się zdarzyły. Weszły one do warstwy anegdotycznej projektu, a sama artystka opowiada o nich z zaangażowaniem. Ale w samej formie prezentacji projektu tego wątku artystka nie eksponuje, nie ujawnia szczerze „całej prawdy” – konstruuje, przygotowuje dzieło sztuki jako całość osobną, narzuca mu swoją estetykę, która pokrywa całą przypadkowość „dziania się” projektu, pozostawiając widoczne tylko bardzo wybrane fragmenty „akcji”. Wrażenia są budowane środkami artystycznymi a nie wynikają z bezpośredniości sytuacji, które prowokowała artystka. W pokazie galeryjnym nie znajdziemy wiele z życiowej przypadkowości i chaosu wiążących się nieuchronnie z bezpośrednią, akcyjną, realizacją projektu. Bezpośredniość artystki nie interesuje. Opisy zadań są dość chłodne, minimalne, bez zbędnego psychologizowania. Ale ta rzeczowość w zestawieniu z obrazem zabarwia się emocjonalnie i te emocje są przekazywane widzom. Oglądanie spreparowanej

dokumentacji jest więc przyjemne, już jakby zdystansowane, zrelaksowane, fajne.

Stworzenie pracy wizualnej – slideshow, to jedna warstwa projektu. Ważniejsza jest jego warstwa conceptualna – idea ulokowania sztuki w sferze kontaktów międzyludzkich, a nawet głębiej – w życiu spotykanych ludzi, nawet jeżeli jest to kontakt chwilowy i sprowadzający się do wykonania konkretnej czynności (zamówienie/odbiór zamówienia). Zleceniodawcy robiąc swoje przy pomocy artystki – robią jej sztukę, ba – stają się jej sztuką. Zostają w nią włączeni jako artystyczny materiał, ale i jako tworzywo jej zawartości treściowej, narracyjnej.

Następuje więc swoista wymiana aktywów. Artysta może coś dla nich zrobić, ale oni dają coś artyście – umożliwiają mu zrobienie sztuki. Efektem owej wymiany jest coś, co Beuys nazwał by „rzeźbą społeczną”. Bo poza wymianą konkretów (usługa za materiał do sztuki), powstaje coś niematerialnego a spirytualnego, powstaje pole oddziaływania energetycznego, coś o czym Beuys mówił, że „ożywia i wzmacnia ducha i duszę człowieka”, lub, że nadaje duchowi ludzkiemu „alternatywną orientację”, tak postrzegał ową „rozszerzoną koncepcję sztuki” – rozszerzoną o twórcze zdolności każdego człowieka (Jeder Mensch ist Kreative). To także jest owa pomocowa rola sztuki. Taką też funkcję pełni praca artysty w społeczeństwie (rozumianym jako zbiór indywidualności).

Rajkowska potrafi zaprząć naszą rzeczywistość do pracy na rzecz swojej sztuki. Podobnie jej sztuką stała się cała Warszawa przez prosty gest wyobraźni – ustawienia plastikowej palmy na Rondzie de Gaulle’a. Palma stała się symbolem nowoczesnej Warszawy, znalazła się na plakatach i folderach promocyjnych miasta. Najwyraźniej jakiegoś większego dzieła w tym mieście w nowej Polsce nie dokonano. Niestety, pewien prawicowy megaloman, prezydent Lech Kaczyński, uczynił podstawowym punktem swojego wielce ambitnego programu władania Stolicą, obok walki z burdelami, doprowadzenie do usunięcia palmy. Proponujemy, jako następny godny prezydenta takiego miasta gest, usunięcie reklam i innego zbędnego oświetlenia (z wyjątkiem iluminacji Ratusza).

Joanna Rajkowska, 22 zlecenia (Artysta do wynajęcia), Galeria Program, 20 stycznia 2005

## Edzio dziękuje, Oskar performuje

### **GDY DWURNIK PRACOWICIE ZUŻYWA FARBĘ, DAWICKIEMU OBRAZY PLEŚNIEJĄ. MIMO TO UDOWODNIŁ, ŻE MOŻNA Z JEGO OSOBOWOŚCI ZROBIĆ MAGISTERIUM!**

„Thanks Jackson” ogłosił **Edward Dwurnik** w Galerii Bunkier Sztuki. You are welcome, ale za co Ed? **Jackson Pollock** był wielką, charyzmatyczną postacią i artystą, który zainspirował wiele wielkich i rewolucyjnych zmian w sztuce współczesnej. Dwurnik raczej nic nie zainspirował. Nie widać najmniejszych powodów do fraternizacji z Pollockiem i protekcyjnego poklepywania. Jego „Pollock” jest powierzchowny i czysto wizualny. Tyle też można powiedzieć o inspiracji Pollockiem w odniesieniu do kilku malujących szympanсів i nawet jednej słonicy. Ponoć też dobrze zarabia na swoje utrzymanie. Jej poganiacz mógłby pomyśleć tak samo: Thanks Jackson. Krótko mówiąc, merytorycznie taka wystawa nijak się nie broni.

Dlaczego taka wystawa pojawia się w Bunkrze Sztuki? Obrazy Dwurnika można w tym czasie nabyć za spore pieniądze w kilku galeriach komercyjnych, zapłacił sobie za katalog, ale nad wykonaniem, produkcją i promocją wystawy pracowała galeria miejska, czyli niekomercyjna. Galeria publiczna została zatrudniona do robienia prywatnego biznesu. Uważam to za zwykłe nadużycie.

E.Dwurnik, *Thanks Jackson*, Bunkier Sztuki, kurator Masza Potocka.

Równocześnie „piętro wyżej” otwarto wystawę **Oskara Dawickiego**... czyli wpuszczono tego interesującego artystę w kanał (pierwotnie jego wystawa miała być w innym terminie i na

całej powierzchni galerii). Z produkcją katalogu na otwarciu, w przeciwieństwie do Dwurnika, galeria nie zdążyła. Mimo swojej inteligencji i starań raczej nie zdołał strząsnąć z siebie owego niechcianego i kłopotliwego sąsiedztwa. A starał się bardzo. W pierwszej sali zawiesił serię spleśniałych i zagrzybionych obrazów. To znaczy – grzyby i pleśnie były malowane i opatrzone fachowymi podpisami. Aluzja do malarstwa „z dołu” jest czytelna. W dodatku były malowane nie przez Dawickiego, ale zamówione u kolegi malarza. Wystawa nosi tytuł *Dziesięciolecie malarstwa* - puste płótna zdążyły zapleśnieć nieużywane. Oskar deklaruje, że „gdyby tylko mógł cofnąć czas, zostałby malarzem”. No tak, ale nie można. Dwurnik nie stanie się jego wzorem. Został i zapewne pozostanie artystą konceptualnym, performerem. Zapewne także na sztuce majątku nie zarobi. Ta część wystawy jest rozwiązana konceptualnie bez zarzutu. Warstwa konceptualna i realizacyjna prac doskonale się uzupełniają, wspierają w interpretacji, inspirują myślenie.

Następna sala jest pusta. W kącie usłyszałaś szloch męski – artysta jest nieusatysfakcjonowany (*I Can't Get no Satisfaction*). Nad czym płacze artysta? Że dokonał tak fatalnego wyboru i nie został malarzem? Chyba raczej nad tym, co w kolejnej sali zrobiono z jego projektu. Pomysł był dobry i prosty. Na ścianie są projekcje obrazów, takich jak w pierwszej sali, z przytwierdzonymi pod nimi odpowiednimi podpisami. Gdy na ekranie pojawia się sam artysta – jednym pstryknięciem palców powoduje, że obrazy znikają, bądź pojawiają się ponownie. Fajnie, tyle, że realizacja została przygotowana w sposób opłakany. Projektorzy – każdy świeci innym kolorem, a zbyt duży format projekcji nie pozwala na ustawienie ostrości. W rezultacie projekt spalony. Widać, że kurator, ani artysta, nie pomyśleli nad jakimś rozwiązaniem technicznym umożliwiającym zaistnienie tej pracy. A w prosty technicznie sposób bez wielkich kosztów z odrobiną nakładu pracy można było stworzyć taką iluzjonistyczną przestrzeń.

Lepiej poszło galerii z wycinaniem dziury w kracie w kształcie postaci (kolejna wersja *Bruce Lee*, który poprzednio przebijał się przez mur, w Galerii IS Wyspa, w stoczni gdańskiej). Tu też zabrakło ciut wyobraźni – wycięcie jest zrobione jakoś z boku, źle eksponowane – a tak niewiele brakowało, by ta prosta praca działała w przestrzeni galerii.

Natomiast świetna jest kolejna praca, znów bardziej konceptualna (galeria nie musiała nic robić tylko powiesić kartki na ścianie). Znany jest naganny proceder pisania prac magisterskich na zamówienie. Dawicki zamówił taką pracę o sobie (1000zł). Tytuł: „Tożsamość współczesnego artysty na przykładzie twórczości Oskara Dawickiego.” Praca została wykonana, choć pisarz, gdy zapoznał się z dostarczonym materiałem, nabrał pewnych podejrzeń, czy aby nie uczestniczy w projekcie. Rzeczywiście, pisanie magisterium to wersja konceptu angażowania innych do wykonania pracy (dzieła sztuki), gdzie sam artysta jest materiałem, czy „modelem”. Poprzednio kazał się śledzić prywatnemu detektywowi i wystawił raport z tej inwigilacji („O” - *projekt detektywistyczny*, 2002). Magisterium jest zrobione według wymogów formalnych spełniających kryteria akademickie. Praca opiera się na analizie materiału n/t artysty. Jest trochę zbyt szkicowa, chaotyczna i przypadkowa w doborze lektur i przykładów, ale mogłaby być punktem wyjścia dla prawdziwej pracy. Nie jestem pewien, czy wartość merytoryczna ma tu znaczenie. Na pewno są tam wątki (np. krytyka tekstów pisanych o Dawickim), które mogą być kolejnymi przyczynkami do prywatnej mitologii artysty. Bardziej interesuje mnie aspekt konceptualny tego projektu. Podobnie jak praca o inwigilacji, pisanie pracy naukowej włącza do sztuki, do jej repertuaru środków formalnych, fragmenty rzeczywistości, współczesnej obyczajowości społecznej – tak jak pojawiają się one w otaczającej artystę rzeczywistości. W ten sposób dzieło, wypływając z tejże rzeczywistości, pozostaje w bezpośredniej z nią styczności, ale zarazem staje się jej komentarzem. Właśnie poprzez swoją bezpośredniość ów komentarz zyskuje szczególną wiarygodność. A to Dawicki potrafi robić doskonale, i to potrafi jego sztuka, która jest nigdy nie kończącym się performance, a sam artysta to nieuleczalny „genetyczny”, performer, tak, że nawet wydrukowana na zaproszeniu deklaracja, iż na otwarciu nie będzie performance, zmienia się w performance.

## Muzy i rykoszety

### PRZYCZYNNKI DO MITOLOGII PRYWATNEJ W PERFORMANCE ANTKA SZOSKI.

**Antoni Szoska** wypracował własną, bardzo interesującą metodologię budowy prac performance. Jest ona zasadniczo różna od performance – powiedzmy – „ortodoksyjnego” uprawianego przez **Władka Kaźmierczaka**, czy **Zbigniewa Warpechowskiego**.

Istotną częścią tej metodologii, wykształconej przez lata (od pierwszego performance w Galerii QQ z 1992 *Referat o pustce* (chodzi o pustkę z filozofii buddyjskiej)), są nagrania (taśmy) przygotowywane do performance. Bazują one na uprzednio zebranych materiale dźwiękowym (nagrania piosenek, własne śpiewy i podśpiewywania czy podgrywania na harmonijce ustnej, rozmaite dźwięki i wreszcie teksty – zasłyszane i sytuacyjne cytaty i komentarze do cytatów, wspominki (na zasadzie strumienia świadomości i snucia wolnych skojarzeń), frazy, które nie wiadomo dokładnie jak i skąd wpadły w mózg i pozostały. Tworzą one niezwykle istotną warstwę formalną tych performance. Performance Szoski są bardzo konceptualne w warstwie konstrukcyjnej. Zarazem są psychoanalityczne, czy autoanalityczne. Ich warstwa konceptualna łączy się z wrażeniową, przeżyciową.

Początkowo zapisy były dokonywane na taśmie magnetycznej, na magnetofonie monofonicznym jednokasetowym firmy Kasprzak. Komputer umożliwia zapis cyfrowy (co ułatwia ich montaż (kolażowanie). Ich próbką jest poniższy zapis nazwany przez autora *Głupie radio* z płyty przygotowanej na performance w klubie Piękny Pies). Znaleziono: wspomnienia, dźwięki, słowa, frazy, określenia, tworzą kolaż emocjonalny współgrający ściśle z samym działaniem performerera.

Wystąpienie miało miejsce 15 lutego w ramach tygodnia działań pt. *Przeżycie* związanych z obchodami 15-lecia klubowania w różnych klubach zakładanych przez wielkiego twórcę kultowych knajp w Krakowie – **Krzysztofa Kiwi Chwedczuka** (dziś Piękny Pies, a za chwilę jest planowane coś nowego). *Krzesło rentgenowskie* – tytuł performance Szoski i przedmiot - rekwizyt wokół którego osnute zostało jego działanie, zaistniało w początkach jego kariery performerskiej, zbiegającej się z początkami klubu Rentgen i początkiem wielkiego klubowania w Krakowie.

Zapis tekstu oddaje tylko w pewnym stopniu charakter tej wypowiedzi – najlepiej wysłuchać tekst mówiony przez autora, a jeszcze lepiej oglądać jednocześnie jego poczynania performerskie. Jednak ten dokument pozwala lepiej zrozumieć genialny literacki aspekt twórczości Szoski. „Z płyty *Głupie Radio* (zaczyna się nagraniem The Beatles *Hey Jude*).

## **Didaskalia, albo inaczej o tym, jak przygotowywałem performance dla klubu Rentgen.**

Cytat: „Jestem smutna” – muza.

Oto przypominam sobie, jak w pewien piątek tańcząc, to znaczy uprawiając mowę ciała, po raz któryś tam raz z rzędu, może setny, a może sto drugi, taniec w Rentgenie jednocześnie płakałem. Piwo Porter daje mi czasem taki efekt. Zaś moja fordancerka ocierała mi spływające po policzkach łzy moją chusteczką.

Cytat: „cry” - zapis w moim kalendarzyku.

W ten sposób chcę podkreślić, że dziesiątki chwil w Rentgenie z których utkane były moje powiedzmy „Małe dzikie noce” (cytat z filmu o tym tytule) stanowią mieszaninę smutku i radości, przygnębienia i euforii, nudy i rozrywki, czy wreszcie demonizmu i innego jeszcze anielstwa.

*Chybiłem dziesiątki.*

Mój performance zatytułowany *Kilka ćwiczeń ze szczegółem przed premierą* rozpoczyna ćwiczenie, które zatytułowałem *Zimno mi*. Jednym z jego elementów było zaśpiewanie przeze mnie piosenki Beatlesów *Hey Jude*. Zważywszy na jeden z moich rentgenowskich incydentów, chętnie zamieniłbym jej tytuł na *Hej J*.

W tej piosence ważna jest dla mnie jej treść, która z grubsza dotyczy przemiany smutku w nieco lepszy, bardziej radosny nastrój.

Dopowiadałem to w drugim z kolei ćwiczeniu performance o tytule *Ćwiczenie ze szczegółem*.

Pośród prezentowanych na taśmie tzw. *Mini narracji peryferyjnych* znalazł się tam cytat „Artysta współczesny a muzy przyszłości”. To z tym cytatem powiązać można wspomniany incydent który nazwałem *Chybiłem dziesiątki* (w nawiązaniu do żeńskiej symboliki liczb parzystych).

Czymże bowiem jest tzw. muza?

Czyż nie jest ona w istocie ową dziewczyną, mgliście zarysowaną osobą dającą artyście pole do gry wyobraźni? Jednocześnie, dodajmy, kimś o zgrabnym ciele z kształtnymi piersiami, czarnowłosą, która, dodajmy, urodziła się dajmy na to 10.10 a stała się migotliwym zdarzeniem, momentem statystycznie ważnym płomykiem w ciasnej przestrzeni pubu, który plasuje się w obszarze swoistego szaleństwa, tj. pomiędzy promiskuityzmem a trudną miłością (patrz uwaga na temat tego obszaru w kontekście tzw. *Roztargnienia Duchampa* w moim tekście pt. „Utopia sztuki pustej jako propozycja nowego nihilizmu w sztuce” (Fort Sztuki 1995). A tak poza tym chętnie napisałbym list do ciebie w ramach *Ćwiczeń performance*, ale skądinąd wiem, że i tak go nie przeczytasz, bo przecież dotarłby on do ciebie za późno – bo przecież - *Chybiłem dziesiątki*.

A zatem – rykoszetem - trzecie z kolei *Ćwiczenie performance* nosi tytuł *Kostium* i łączy się z takim oto incydentem. Otóż pewnego późnego wieczora koleżanka zapytała mnie „Czy mężczyzna może mieć orgazm bez wytrysku?” Pytanie to trochę mnie rozbawiło, ale i podnieciło, a także dało do myślenia.

W każdym razie zapisałem je w pełnym brzmieniu na luźnej karteczce wyrwanej z notatnika, którą następnie włożyłem do torebki z taśmami magnetofonowymi używanymi w performance. I tak oto, niejako rykoszetem, inspirowany tym pytaniem, określiłem ową torebkę, przedmiot fetyszystyczny mojego performance, jako będącą „pomiędzy męską waginą a damską torebką w której zawsze jest swoisty bałagan różnych drobiazgów”.

Następnie zaś, skrycie pomyślałem, a teraz piszę do ciebie, że być może, a więc hipotetycznie, mój performance jest takim performance bez wytrysku?

Ostatnim, czwartym z kolei *Ćwiczeniem performance* są śpiewy. Jest to krótki, wyśpiewany przeze mnie tekst na temat bałaganu na moim biurku, który usiłuję uporządkować chowając pewne zbyt osobiste rzeczy głęboko do szuflady.

Zaś rykoszetem – punkt A – muszę ciebie przetańczyć, punkt B – muszę ciebie przepłakać, punkt C – muszę ciebie prześpiewać, ty, hey J.

Jak wystawić *Romea i Julię* Szekspira z użyciem moich *Ćwiczeń performance*?

Kończy się nagraniem *Hey Jude* śpiewanym *a capella* przez Szoskę oraz z akompaniamentem harmonijki ustnej (performer tym różni się od artysty estradowego, że śpiewa i gra nie umiejac śpiewać i grać).



## *Un/real?*

**GALERIA ON I IF MUZEUM ZAINICJOWAŁY W POZNANIU CYKL MAPA POLSKI. PIERWSZA WYSTAWA DEFINIUJE SZTUKĘ KRYTYCZNĄ Z PERSPEKTYWY GDAŃSKA. POKAZUJE, ŻE POWSTAŁA JUŻ TAKA MASA FAKTÓW ARTYSTYCZNYCH, KTÓRA POZWALA MÓWIĆ O PEWNYM NURCIE W SZTUCE POLSKIEJ.**

Mapa Polski – to cykl wystaw pokazujących „tendencje i zjawiska w sztuce polskiej” zaproponowany przez Galerię ON i If Museum Inner Spaces z Poznania. Idea projektu polega na tym, że każdą wystawę cyklu robi inne środowisko (Gdańsk, Kraków, Lublin, Łódź, Poznań, Warszawa, Wrocław). Razem mają dać obraz sztuki polskiej. Cykl jest zaplanowany na 2 lata. Nie wiadomo więc, czy uda się uchwycić jakiś konkretny moment sztuki i kultury – wszak nasza sytuacja zmienia się dynamicznie. Pierwszą wystawę cyklu pt. *Un/Real?* przygotowała **Agata Rogoś**, która wybrała reprezentację Gdańska (otwarcie 12 marca). W wystawie biorą udział artyści tworzący w Gdańsku, ale także z Gdańskiem związani, czy tacy których sztuka, zdaniem kuratorki, pasuje do całości pewnej „perspektywy gdańskiej” i też stawianych w wystawie.

Gdańsk to kolebka sztuki krytycznej, społecznie i politycznie zaangażowanej. To zrozumiałe dziedzictwo w kolebce Solidarności (mówimy o działalności artystycznej, która często dzieje się dokładnie w tym samym miejscu – w Stoczni). Czy sztuka krytyczna odniesie podobny skutek, jak ruch Solidarności i zmieni Polskę?

Środki artystyczne, jakimi dysponuje sztuka dla dokonania tej zmiany, możemy zobaczyć na wystawie w Poznaniu. Tytuł – *Un/real?* – jak tłumaczy kuratorka zwraca uwagę na nieusuwalną sprzeczność w naszej kulturze, którą wyraża sztuka współczesna: z jednej strony jest ona zdigitalizowana, co prowadzi do „fundamentalnych przemian wizerunku rzeczywistości”, czyli jej wirtualizacji. Z drugiej: sztuka wchodzi w relacje z otaczającą rzeczywistością i te relacje mają charakter pragmatyczny – są stanowiskiem w sprawach polityczno-społecznych dotyczących bezpośrednio naszego życia, funkcjonowania w świecie w którym żyjemy. Jak więc jest: real, czy unreal? Czy sztuka o jakiej tu mówimy jest pragmatyczna czy odrealniona?

Trzeba od razu powiedzieć, że kuratorka nie udziela odpowiedzi, ale też jednoznacznej odpowiedzi udzielić nie sposób. Wystawa gromadzi fakty artystyczne wygenerowane na przestrzeni ostatnich lat. Rozstrzygnięcie tytułowego pytania to kwestia interpretacji.

Zacznijmy więc interpretować:

Wystawę zaczyna praca **Jarosława Kozakiewicza** *Więcej światła!* To fantazja architektoniczna (autor jest architektem) na przebudowę kopuły bazyliki św. Piotra w Rzymie, tak aby do wnętrza dostawało się więcej światła. W oknach kopuły autor proponuje zamontować silne reflektory (jakby lotnicze). Technologia ma wspomóc religijną wzniosłość dominującą w tym miejscu. Podobnie myśleli twórcy tej budowli stosując barokowe sztuczki perspektywiczne, czyli wirtual na miarę możliwości epoki. Środki wirtualne są potrzebne, gdyż sama religia nie wystarcza, by oddziaływać na wyobraźnię. Jednocześnie jest to zabieg symboliczny. Stwierdzenie potrzeby dodatkowego oświetlenia mówi o potrzebie oświecenia we współczesnym kościele.

W następnej sali zaczynamy od projekcji wideo animacji **Jacka Niegody** *Wniebowzięci*. Przedstawia ona gmach Sejmu, który powoli unosi się z ulicy Wiejskiej i znika w chmurach, z których pada promień światła. Obraz przypomina typ ikonograficzny apoteozy świętych bytujących w obłokach nad Ziemią. Oderwany od realu jest nie tylko Watykan, ale także pewni politycy, zwłaszcza katolicy, stanowiący prawo, któremu podlegamy. Być może oni sami już czują się w Niebie, ale niestety wciąż widać i słychać ich na Wiejskiej.

Rzeźba **Grzegorza Klamana** *Beckett/Implantate* składa się z dwóch leżących na podłodze kwadratowych tablic wykonanych ze stalowej blachy. Wyglądają na potężne i ciężkie, ale niestety nie są to pełne sztaby – to złudzenie ciężaru i masywności. Na nich są wyryte sentencje. Solidność obiektów sugeruje niezwykłą wagę treści – to jakby tablice mojżeszowe ery digitalnej. Głoszą one, że obraz digitalny jest nowym paradygmatem oraz, że digitalność zerojedynkowa jest źródłem religii postępu (wyznawanej w świecie współczesnym). Trudno się z tym nie zgodzić. Doszliśmy tu do takiego etapu czytania narracji wystawy, gdzie jasna staje się teza kuratorki o (jednak) wirtualnym charakterze naszej rzeczywistości.

Druga praca Klamana – *Symból* to krzyż łańcusi z tabletek – produktów przemysłu chemicznego. Tabletki to placebo – pomagają psychicznie, ale dla fizjologii organizmu są obojętne. Nie działają na chemię ciała, ale na wyobraźnię, czyli wirtualnie. Interpretacja może być jedna - religia to placebo, a nie prawda o rzeczywistości. Ma łagodzić ból istnienia, tego rzeczywistego doznawanego w życiu praktycznym. Ale czy dziś pomaga? Ta wątpliwość uświadomiona czarno na białym w pracy Klamana, jest może przykra, ale cóż – artysta każe się zmierzyć z nią w naszym katolickim rzekomo kraju. Rzeczywistość wirtualna (digitalna) tworzona technologicznie zastępuje religię w roli zaspokajania potrzeby nie-realności u współczesnego człowieka. Przewaga rzeczywistości wygenerowanej technologicznie nad religią polega na tym, że nikt nie każe uznawać jej za jedyną prawdziwą i nie tworzy według niej prawa.

Znajdująca się obok praca **Roberta Rumasa** *Roztocza* uszczegóławia ten problem. To wielkoformatowa fotografia przedstawiająca odpustową figurkę Jana Pawła II pokrytą tytułowymi roztoczami, czyli po prostu zarosłą kurzem i brudem. Fotos jest częścią większego projektu bazującego na efekcie wirtualnym. Tu jednak mamy do zanalizowania sam obraz. Tytuł zwraca uwagę na pewne organizmy, które choć są wokół nas, to ich praktycznie nie widzimy, ewentualnie widzimy efekt ich życiowej działalności w postaci zbierającego się kurzu. Figura Papieża, ikoniczne wyobrażenie świętego (nie formalnie, ale kult jest faktem), reprezentującego oddziaływanie mocy boskiej, jaką administruje Watykan, zostało zestawione z oddziaływaniem sił natury, które reprezentują roztocza, materialnie zdawałoby się nieważne i niezauważalne, to jednak odnoszą symboliczne zwycięstwo nad reprezentacją idei religijnej. W pracy Rumasa to niepozorne roztocza uwalniają człowieka od lęku przed Bogiem, dokonują iście nietzscheańskiego zwycięstwa sił życia i natury, „zabijając” wyobrażenie reprezentujące religię. I nie znaczy to, że wracamy tu do sprawy załatwionej 100 lat temu, skoro współcześnie na poważnie próbuje się odejść w programach edukacyjnych od ewolucjonizmu!

Do wystawy kuratorka wybrała także dwie prace grupy **Twożywo**. Plakatowe wyobrażenia pełnią rolę perswazyjną, są hasłem, apelem do wyobraźni. Nad czym mamy się zastanowić? *Maria Materia* to schematyczne wyobrażenie Madonny w aureoli, zestawione w niezwykle trafny sposób z obrazem pola magnetycznego. *Tworzenie jest miłością* bazuje na wyobrażeniu kielicha i hostii, symboli przemiany. Poprzez zabieg na słowach, zastąpienie słowa „stworzenie” - „tworzeniem” został zakwestionowany nadprzyrodzony charakter twórczości, a tym samym jej moc tworzenia została zwrócona ludziom (artystom), sprowadzona na Ziemię.

Na Ziemi to, co nadprzyrodzone jest technologiczne. **Centreal** pokazuje, jak technologia czyni z nas obrazy funkcjonujące w wielu wymiarach, będące własnością wielu anonimowych dla nas osób, sił, systemów. Nieustannie zamieniamy się w obrazy na monitorach firm ochroniarskich, policyjnych i nie wiadomo jeszcze jakich służb szpiegowskich. Taki jest skutek uporczywego monitoringu, któremu podlegamy nieustannie i wszędzie, nawet o tym nie wiedząc. Artyści w kilku miejscach w przestrzeni wystawy umieścili fotografie kamer przemysłowych sfotografowanych w różnych miejscach (fotografowali fotografującego, choć kadr pokazuje, że starali się w momencie wykonania zdjęcia znaleźć się poza polem widzenia kamery). W ten sposób we wnętrzu galerii stworzyli model sytuacji z ulicy. Praca porusza kilka zagadnień. Tytuł *Jesteśmy gdzieś indziej* mówi, że dla artystów najistotniejszym problemem jest własność przestrzeni publicznej – jej „narastająca widzialność” przy jednoczesnym ukryciu „tych którzy obserwują”. To problem polityczny. Ale także prawny. Świat i nasze życie w nim zmienia się w digitalny obraz – kto i jak go wykorzysta? Nie sam fakt digitalizacji rzeczywistości wokół nas jest problemem dla artystów, ale użycie obrazów, które ma (ostatecznie) charakter polityczny.

Jak posłużyć się faktem digitalności świata i wykorzystać go do celów artystycznych, ale i społecznych i politycznych, pokazał **CUKT** w swoim genialnym projekcie z 2000 roku, kiedy to została wystawiona w wyborach prezydenckich wirtualna kandydatka Wiktoria Cukt. Startowała ona pod hasłem „Politycy są zbędni”. Są zbędni dlatego, że zastąpi ich technologia. CUKT stworzył ideę (bo technicznie system wtedy nie działał) OSW (Obywatelski Software Wyborczy), czyli program komputerowy umożliwiający każdemu udział w wyborach i bezpośredni wpływ na rządzenie państwem, np. poprzez możliwość zgłaszania postulatów, które przekształcają się następnie w toku otwartej, publicznej debaty w projektów ustaw, przyjmowanych następnie jako prawo. OSW to zrealizowane środkami sztuki wyobrażenie demokracji bezpośredniej. Taka demokracja, prawdziwie angażująca każdego z nas i dająca obywatelom realny wpływ na władzę jest ideą projektu i postulatem ciągle dziś aktualnym. Podstawą demokracji bezpośredniej jest dostępność technologii komunikacyjnych (internet) – na internecie także w dużej części bazował projekt *Wiktoria Cukt*. Na wystawie prezentowany był cd rom z dokumentacją projektu.

OSW umożliwia bezpośrednie podłączenie do systemu politycznego, tak praca **Mateusza Pęka** *Projekt TechnoSakralizacji Kościoła Katolickiego* umożliwia bezpośredni udział w religii. Podobnie jak OSW, bazuje na idealistycznym postulatcie wprowadzenia technologii w procedury, którym podlegamy i wykonujemy w życiu (głosowanie, modlitwy, rytuały religijne). Za pośrednictwem technologii uzyskują one nowy wymiar. Idea polega na tym, że implant wszczepiony pod skórę (najlepiej, symbolicznie, na wysokości serca) emituje digitalnym głosem modlitwy (w sali było nagłośnienie z próbką głosu), przekazywanego via satelita w eter, do odbiorników radiowych, telewizyjnych, kablówki i internetu wszędzie gdzie dociera sygnał. Praca składała się z lightboxów z obrazami samego implantu (w formie krzyża), satelity, i zdigitalizowanego portretu artysty, który po tym techo-liftingu wyglądał jak obraz z całunu turyńskiego. Nad jego głową (także projektowane centralnie na ścianę) unosił się wizerunek białego kółeczka, jakby hostii. Na przeciwnej ścianie znajdował się lightbox, pokazujący na przykładzie samego autora, jak mogłaby wyglądać klatka piersiowa z wszczepionym implantem modlitewnym. Jako inspirację (krytyczną) dla tej pracy, można wskazać styl ewangelizacji elektronicznej prowadzonej przez Radio Maryja i o.Rydyka. Papież ukazujący się na telebimie, wprawia w ekstazę tłumy na placu św. Piotra. Papież dziś to wideoinstalacja!

Te zasadnicze dla interpretacji tej wystawy prace uzupełnia doskonale wideo *Odlot Jana Simona*. Pokazuje głównie to, że odleciał sam autor (a wraz z nim startują, jak rakiety, wieże kościołów w panoramie Krakowa). Lekko ironizująca praca duetu **Kijewski/Kocur** *Egzotyczna ekstaza* – slajd neonowego napisu „OH God is (so sexy)” to wręcz manifest luzu. *Odlot Oskara Dawickiego* jest cięższy intelektualnie. *Koniec świata przez pomyłkę* to zaburzenie, jakie można by wprowadzić w nasz świat zmieniając dostępną dziś wiedzę encyklopedyczną przez lekką zmianę brzmienia nazwisk na klepsydrach naszych wielkich, co pozbawia nas dziedzictwa kulturowego, wprowadzając niezłe zamieszanie edukacyjne i naukowe. Towarzyszące klepsydom wideo pokazuje skutek kataklizmu informacyjnego – we wszystkich kanałach w telewizjach całego świata emitowany jest jeden i ten sam fragment jakiejś zupełnie nieważnej rzeczywistości.

Teza wystawy, o zasadniczo digitalnej naturze rzeczywistości tworzonej przez człowieka i wirtualizacji świata współczesnego, co powoduje, że zmianie ulega rzeczywistość oraz, że znika

dawna wirtualność np. religia - sama w sobie nie jest ani nowa ani odkrywca.

W wystawie interesujące jest co innego: Mianowicie to, że taką tezę można dziś przeprowadzić w oparciu o analizę zbioru dzieł sztuki, co znaczy, że w sztuce polskiej powstała dostatecznie duża ilość faktów artystycznych będących wypowiedziami na ten temat, by stały się możliwe uogólnienia problemu dokonywane w oparciu o ten materiał. Mamy w kulturze polskiej podstawę, by te zagadnienia dyskutować.

Źródła tego procesu zostały rozpoznane środowisku gdańskim i skąd promieniują na inne środowiska w kraju.

Sztuka krytyczna, ujęta w perspektywie gdańskiej, wyrosła na fundamencie zmian politycznych, społecznych, a także ekonomicznych, po roku 1989. Jest z nimi ściśle powiązana.

Historia owej nowej rzeczywistości w naszym kraju, a także w naszej części świata czy nawet w skali Globu, zaczyna się w Stoczni (od roku 1980 poczynając), nic dziwnego więc, że to tam sytuują się źródła nowego myślenia w i o sztuce, wiążące tworzenie z pragmatyką polityczno-społeczną. Taka też byłaby wyłaniająca się z analizy tego materiału definicja sztuki krytycznej – to sztuka powiązana z pragmatyką polityczno-społeczną.

Sztuka krytyczna, wychodząca z Gdańska, zawiera w sobie postulat dążenia do zwiększenia pluralizmu i demokracji – to fundament ideologiczny na którym powstają formy sztuki krytycznej. Jest ona, w takim ujęciu, częścią szeroko zarysowanej tematyki wolności, jako podstawy wszelkiej działalności w świecie, w którym żyjemy, samej pragmatyki życia. Tu wyrażają ją postulaty wolności tworzenia, wolności wypowiedzi.

By wyrazić, zwizualizować, te dążenia sztuka sięga po technologię digitalną i technologie komunikacyjne (internet). Te z kolei są podstawą nowej demokracji uczestniczącej, uprawianej bezpośrednio. Digitalizacja = demokratyzacja.

Używane w pracach krytycznych środki artystyczne łączą się z technologią mniej lub bardziej bezpośrednio, zwłaszcza technologią digitalną – to formalna właściwość tych prac, źródło specyfiki jej form (odróżniając ją od malarstwa zaangażowanego lat osiemdziesiątych, czy cofając się głębiej w historię sztuki, form konceptualnych lat siedemdziesiątych).

I jeszcze na koniec: wystawa dowodzi, że w sztuce polskiej można znaleźć zagadnienia, którymi warto się zajmować. Ale z jakichś powodów dyrektorzy i kuratorzy dużych instytucji, czyli tych dostających dużo środków z publicznej kasy, jakoś tego nie czynią!

## Dziewczęta Przeszanowne

**ARTYSTYCZNA GRUPA ŻEŃSKA, JAKICH KILKA POJAWIŁO SIĘ OSTATNIO W POLSCE. ALE DZIEWCZĘTA PRZESZANOWNE, TO TAKŻE COŚ WIĘCEJ – TO ZJAWISKO POLITYCZNE. ARTYSTKI SAMYM SWOIM ISTNIENIEM, WNOŚZĄ POTĘŻNY ŁADUNEK KRYTYCZNY I DEMASKUJĄ SPLEŚNIAŁE PODSTAWY SZTUKI W TYM KRAJU.**

„Dziewczęta Przeszanowne Groups presents: Jedyna wystawa w Toruniu, która może konkurować z Dziełem Roku” - tak grupa zapowiada swoją wystawę. Dzieło Roku to doroczna wystawa osiągnięć artystów miejscowego Związku Artystów Plastyków. Ironiczne spojrzenie na lokalną sztukę, profesorów i kolegów, to siła napędzająca aktywność Dziewcząt Przeszanownych.

Dziewczęta Przeszanowne to **Marcelina Gunia, Karolina Stępniewska, Natalia Turczyńska.**

Formacja powstała w październiku 2003 roku. Utworzyły ją studentki czwartego roku malarstwa sztalugowego (Malsztal) z pracowni prof. **Jana Pręgowskiego** WSP UMK (Wydział Sztuk Plastycznych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu). Nazwę grupy wymyślili właśnie profesorowie Malsztalu. Zwyczajem jest tam zwracanie się do studentek per „dziewczęta przeszanowne”, co pozornie wyraża szacunek, ale tak naprawdę krańcową pogardę. Dziewczęta do niczego (w sztuce) się nie nadają! „Zdolna, ale wszystko i tak pójdzie w mleko” (cytat o potwierdzonej autentyczności). Chamskie, seksistowskie odzywki są normą stosunków międzyludzkich obowiązującą w świecie Malsztalu. Dziś jest to coś niesłychanego. Cywilizacja nawet w Polsce poczyniła postępy w kierunku zmiany stosunku do kobiet. Toruński Malsztal leży widocznie jeszcze dalej od szosy. Profesorowie są tu boleśnie szczerzy i niestety nie podążają (nadażają) za intelektualnymi modami.

Jednak Dziewczęta Przeszanowne nie przedstawiają swojej środowiskowej sytuacji jako wojny kultur, jako problemu cywilizacyjnego. Odpowiadają po swojemu – małą ironią. Małą – bo prywatną, eksponującą własną zwykłość życiową, która wtedy natychmiast staje się niezwykłą; używają drobnych gestów, które w ich wykonaniu nabierają wielkiego znaczenia i siły rażenia.

O swoich pracach mówią, że „traktują o odwiecznej walce Dobra i Zła”. Ci dobrzy to wiadomo – same Dziewczęta Przeszanowne oraz osoby im sprzyjające. Zło to grzyb na ścianie mieszkania, cellulitis, zaliczenia, ale i „umysł profesora” w mieszkaniu-galerii na ulicy Prostej w Toruniu (zobacz dokumentację poprzednich działań Dziewcząt Przeszanownych załączoną

do dokumentacji wystawy). Zło płynące z umysłu profesora jest pewnym problemem, gdyż Dziewczęta Przeszanowne mają zapowiedziane, że dyplom ma być z malarstwa (sztalugowego). Z tych drobnych i większych trudności banalno-życiowych Dziewczęta Przeszanowne czerpią inspirację dla sztuki, a ze sztuki siłę do stawienia czoła życiu. „Życiowe rzygi” mówi **Efka\_S** z grupy Grzenda.pl, która także narodziła się z niezgody na rzeczywistość taką, jaka jest.

Sytuacja jest na tyle dojmująca, że zmusza do reakcji (artystycznej). Dziewczęta Przeszanowne zdołały wypracować wspólny samo napędzający się mechanizm tworzenia sztuki w związku z życiem. Jednak, chcę mocno podkreślić, że nie każdy to potrafi, nie każdy znajdzie siłę w sobie, by dać radę otaczającej go rzeczywistości. Jestem jak najdalszy od stwierdzenia, że trudności hartują i im gorzej teraz tym lepiej na przyszłość - gdyby tak było to Polska byłaby zagłębiem geniuszy, a nie jest. Większość artystów trudności zabijają. Niemniej, Dziewczęta Przeszanowne są dowodem na to, że wroga można zwalczyć sztuką, i z dobrym skutkiem artystycznym. A jeżeli z bagna życiowego i szkolnego można uratować siebie jako artystkę – to jest bardzo dużo!

Najnowsze prace zostały pokazane w Galerii 011 w Toruniu, gdyż Dziewczęta Przeszanowne przestały mieszkać razem na Prostej, wobec czego znikła ich galeria domowa. To czwarta wystawa grupy.

Wystawa udowadnia, że poprzednie prace nie były li tylko studenckim żartem, ale, że wynikają z ugruntowanych poglądów, wyrobionego stosunku do rzeczywistości. Ich sposobu myślenia już nic nie zmieni (na pewno nie Malsztal). Oprócz stosunku do życia i środowiska, pokazały równie konsekwentne stanowisko wobec sztuki, oraz konsekwencję w stosowaniu i rozwijaniu form, jakimi się posługują. Widać wyraźnie, że skutek dydaktyczny Malsztalu jest taki, że w najbliższych dziesięcioleciach malarstwo raczej ich nie zainteresuje.

Pierwszą pracą prezentowaną na wystawie są same Dziewczęta Przeszanowne, które robią z siebie dzieło sztuki, co jest konsekwencją strategii zmieniania wszystkiego wokół w dzieło sztuki. Właściwie nie robią nic szczególnie innego niż wszystkie kobiety świata. Ale robią to ze świadomością bycia artystkami, a tym samym świadomością posiadania szczególnego statusu nie tylko w świecie i świecie kobiet. Podejmują wyzwanie, jakim jest pozorny szacunek profesorów Malsztalu i odpowiadają pozornym spełnieniem tych oczekiwań profesorskiej wyobraźni. Tyle, że wszystko tu należy czytać *a rebours*, kluczem ironii i autoironii. Na wystawie Dziewczęta Przeszanowne zaprezentowały się w słodkich, jasnych, kwiecistych kreacjach mody na ten sezon, bardzo kobiecej i bardzo sexy. Choć zmienił się styl - pozostał uwodzicielski sexappeal, uosabiając sprzeczność w umyśle profesora na temat kobiety: oczekiwania kobiecości – z jednej strony i jej zaprzeczenia w postaci rasowego artysty – z drugiej. *Stroje Dziewcząt Przeszanownych z ubiegłego sezonu artystycznego, ready made, Tajwan 2004* wisiły na ścianie, jako jeden z obiektów wystawy. W poprzednim sezonie obowiązywał typ „małej czarnej”, który zresztą podobnie ilustruje taką samą paralogię w umyśle profesorów Malsztalu. Oprócz sukienek na wystawie były fotografie prezentujące przypadki ich zastosowania w akcjach artystycznych *Dokument z historycznej akcji Wspierania Ambasady Urody, fotografia, Toruń 2004*. W strojach z tego sezonu Dziewczęta Przeszanowne podejmowały gości wernisażowych, czyli uprawiały *Beerart, akcja z interakcją i reakcją, Toruń 2005*. Ponadto zwolenniczka Dziewcząt Przeszanownych (z wzajemnością), Ewa Skrodzka, prezentowała *Instalację dynamiczną na terakocie, Toruń 2005* polegającą na produkcji na miejscu super zdrowych napojów z warzyw i owoców. Świeżość, zdrowie (intelektualne) to dewiza sztuki i życia Dziewcząt Przeszanownych, czego najlepszą ilustracją jest ożywczy naturalny sok. Innym kontekstem tej pracy był kuchенно-domowy charakter czynności produkowania soków – Ewa Skrodzka parodiowała tu lokalną gwiazdę artystyczną – Elę Jabłońską – Matkę Polkę, która rozdaje odżywcze napoje.

Przy wejściu do galerii witał „natural object” – *Pajęczyna, Toruń 2002- 2005*, czyli klasyczny „obiekt znaleziony”, a pasujący do metafory sztuki w środowisku, w jakim Dziewczęta Przeszanowne żyją w Toruniu. Wielka, dramatyczna potrzeba świeżości, żywej nowości i energodajnych doświadczeń przebija ze wszystkich poczynań Dziewcząt Przeszanownych.

Ponieważ przed Dziewczętami Przeszanownymi już dyplom, to mogą spojrzeć wstecz na lata edukacji na Malsztalu. I takie spojrzenie prezentuje zestaw pięciu prac pokazujących ewolucję artystyczną statystycznego studenta, zatytułowanych wspólnie *Kiedy rozum śpi, budzą*

się demony, malarstwo. Pierwsze cztery lata uprawia się „sztukę gruntu” czyli przygotowuje białe płyty - podobrazia. Pierwszy rok to „Tabula rasa”, czyli czysta biała, tablica (*Tabula rasa, czyli sztuka gruntu, Toruń 2005*). Następne lata studiów to narastające rozpaczliwe próby uczynienia czegoś artystycznego na owych podobrazach. (*Odkrycie I, czyli sztuka gruntu, Toruń 2005; Odkrycie II, czyli sztuka gruntu, Toruń 2005; Odkrycie III, czyli sztuka gruntu, Toruń 2005*). Ewolucja „Białej tablicy” polega na tym, że tradycyjnie i nieuchronnie student sięga po technikę kolażu, polegającą na przyklejaniu kartonów falistych. Rok ostatni to prawdziwe pomieszanie z poplątaniem, chaos malarstwa i życia zapowiadający nieuchronne i nieodwracalne zagubienie artystyczne po wsze czasy (*Na V roku już nie wiesz, kto, kogo i dlaczego i czy to ktoś Ciebie, czy Ty kogoś, sztuka refleksji, Toruń 2005*).

Zasady Malsztalu głoszą, że u podstaw sztuki leżą zasady rysunku realistycznego. Tę sytuację artysty Malsztalu obrazuje to kolejny obiekt: niszę w ścianie galerii wypełniają rzeczy z poprzedniego mieszkania – galerii Dziewcząt Przeszanownych na ul. Prostej w Toruniu. Rzeczy składające się na ten assamblage są częściowo spakowane w kartonowe pudła jak do przeprowadzki, częściowo jednak widoczne i wtedy ujawniają kobiecy charakter, jaki nosiło to miejsce – z jednej strony nieprzyjazne, będące częścią życiowej opresji (Zła czającego się wokół), a z drugiej jakże inspirujące! Na samym dole sterty upakowanych rzeczy leży książka, owa biblia Malsztalu, jedyna odwrócona grzbietem do widza – *Zasady rysunku realistycznego (U podstaw sztuki Dziewcząt Przeszanownych leżą zasady rysunku realistycznego, instalacja, Toruń 2005)*. Instalacja jest wersją pracy prezentowanej w Ustce na imprezie Rybie Oko, tyle, że tam owe przedmioty stanowiące dobytek Dziewcząt Przeszanownych były rozpakowane i zaaranżowane w pomieszczeniu hotelowym tak, by było ono możliwie wierną kopią mieszkania – galerii na Prostej z panującą w nim atmosferą artystyczną.

Ilość zgromadzonych przedmiotów jest skromna, a prezentacja ich w stanie gotowości do przeprowadzki mówi o niestabilności sytuacji życiowej Dziewcząt Przeszanownych, a także o tym, że jako artystki całą swoją sztukę mają zawsze ze sobą. Ów nomadyzm życiowy, częściowo zapewne wymuszony sytuacją, jest źródłem idei formy Dziewcząt Przeszanownych. Bo czy źródłem formy w takich okolicznościach życiowych mogą być *Zasady rysunku realistycznego*? Czy z tego można wycisnąć jakąś sztukę? Prawdziwą i szczerą sztukę można wydobyć właśnie z życia takiego, jakie ono jest dla Dziewcząt Przeszanownych. Szkoła, społeczeństwo, władza nie dają im nic, co by usprawiedliwiało żądania wobec artystek, że powinny tworzyć taką a nie inną sztukę. Nic im nie daliście i nic nie możecie odebrać. Nie macie prawa wymagać jakis zachowań, zwłaszcza artystycznych. A Dziewczęta Przeszanowne mają sposób na sztukę wyśmiewającą rzeczywistość i tych którzy ją tworzą i próbują dopasować do tej swojej rzeczywistości Dziewczęta Przeszanowne, tak jak profesorowie Malsztalu do swoich wyobrażeń o kobiecie i jej roli. Sztuka Dziewcząt Przeszanownych okazuje się głęboko polityczna, a także krytyczna, jest wielkim przesłaniem wolności artystycznej (choć one same nie ujmują tego w ten sposób. Jedyny ślad polityczności w ich tekstach o sobie mówi o ich stosunku do feminizmu. Jednak krytyka instytucjonalnej edukacji artystycznej jest sama w sobie polityczna).

Prezentowany na wystawie film wideo również nawiązuje do chaosu, w jakim pogrążona jest ich edukacja. To kolejne oskarżenie uczelni. Z jakichś tajemniczych powodów, zasady programowe studiów wciąż ulegają zmianie, tak, że właściwie trudno się zorientować, co się studiuje. Ten kabaret układów międzyprofesorskich studenci widzą i czują, że ma on negatywny wpływ na ich rozwój artystyczny. Wideo mówi o nadrabianiu braków programowych, czyli zajęć z rzeźby, która nagle nie wiadomo skąd pojawiła się w programie studiów. Film przedstawia Dziewczęta Przeszanowne, jak zwykle interesująco ubrane, tym razem występujące w barze (typ stołówka), w którym zamawiają sporą ilość breji ziemniaczanej (typ pure). Breja – codzienne pożywienie studentów, okazuje się doskonałym materiałem rzeźbiarskim! Szybko przy użyciu plastikowych noża i widelca wykonują sobie nawzajem portrety (*Nadrabianie zaległości programowych, video, Toruń 2005, realizacja Sylwester Siejna*). Studium portretowe z rzeźby można uznać za zaliczone, braki programowe nadgonione. A że szkoła to fikcja, że edukacja artystyczna to tylko zbędne zamieszanie, i że tak naprawdę, to uczelnie są bardziej dla profesorów niż studentów – to przecież i tak nikogo nie interesuje. Nikt też nie protestuje. Tylko Dziewczęta Przeszanowne, ale ich i tak to wszystko nie dotyczy - one zdołały się z tego wymknąć, one mają już swoją sztukę.

Całą ścianę galerii zajmuje rząd kontaktów (*Mimikra Mniejsza, instalacja, Toruń 2005*). Kontakty są rzeczywiste, zastane wmurowane w ścianę, a uzupełnione obrazem kontaktów, iluzyjnym, 1:1 z rzeczywistymi (tautologia). Kontakty prawdziwe i udawane. Kontakty, kontakty, kontakty. Ile ich jest? Kontakty Dziewcząt Przeszanownych, kontakty z Dziewczętami Przeszanownymi, kontakty, które warto mieć, których nie chce się mieć, które się ma, których się nie ma. Kontakty, kontakty, kontakty.

Kolejna praca składa się z woreczków plastikowych przymocowanych do ściany, tak, że pokrywają ją tak jak tapeta, od podłogi po sufit (*Woreczki żyłkowe, technika cudza, instalacja, Toruń 2005*). To komentarz do sposobu realizowania prac przez toruńską bilbordową Galerię Rósz, której stałą praktyką jest doklejanie do powierzchni woreczków z giftami. Woreczki tego typu kojarzą się też ze sposobem dystrybucji narkotyków i marihuany. Tu więc ironia Dziewcząt Przeszanownych dotyka środowiska artystycznego i pewnych poczynań awangardowych, które stały się rutynowe i chyba już niewiele wnoszą. A dewizą i dążeniem Dziewcząt Przeszanownych jest świeży powiew, by ciągle coś się działo.

Dziewczęta Przeszanowne znalazły swój sposób na sztukę. Znalazły język formalny, którym mogą powiedzieć to, co chcą i jak chcą. W znanych kategoriach, można by go opisać jako język konceptualny, operujący minimalnymi środkami, podręcznymi środkami. Ten tryb postępowania można by za Claude Levi-Straussem nazwać „bricolage”. Bricolage to majsterkowanie. Bricoler to ktoś, kto operuje środkami podręcznymi, takimi, jakie występują wokół niego (C. Levi-Strauss, *Mysł nieoswojona*). Owe minimalne, bezpośrednie środki łatwo i w oczywisty sposób zostają osadzone w kontekście, a kontekst jest na tyle zrozumiały, że nie potrzebuje skomplikowanych struktur, by był komunikowalny. Powstaje coś, co mógłbym nazwać konceptualną formą pragmatyczną – pragmatyczną, to znaczy osadzoną w bezpośredniości życia, tak jak się ono układa Dziewczętom Przeszanownym. To ono jest podstawowym materiałem dla sztuki i punktem odniesienia (inaczej niż w historycznym konceptualizmie gdzie punktem odniesienia były skomplikowane ideologie i filozofie). Życie się zmienia, ale trwa. I zapewne tak będzie z ich sztuką. Ale już teraz jest ona poważnym sygnałem politycznym, że następuje radykalne odrzucenie społeczeństwa i systemu, takiego, jaki został stworzony w naszym kraju i w jakim muszą funkcjonować w toruńskiej uczelni artystycznej.

Konceptualny język Dziewcząt Przeszanownych demitologizuje, jak by powiedział Roland Barthes, którego *Mitologie* czytane dziś doskonale pasują do naszej rzeczywistości. Okazuje się, że Polska pierwszych lat XXI wieku bardzo przypomina Francję lat pięćdziesiątych, rodzącej się nowoczesnej konsumpcji i kultury masowej. Poziom świadomości krytycznej społeczeństwa, wyrażający się w świadomości manipulacji, jakiej na społeczeństwie dokonują media w rękach różnych „grup trzymających władzę” z jednej strony, a posiadana przez to społeczeństwo samoświadomość fundamentalnych praw i swobód z drugiej, a także zdolność i chęć domagania się swojego: godności, prawa do samorealizacji, wolności wypowiedzi – są tak samo stłumione, tak samo nie mogą jeszcze dojść do głosu w dzisiejszej Polsce, jak w ówczesnej Francji. Praca mitologa w społeczeństwie, tak jak czynił to Barthes, polega ma demaskacji owych cichcem narzucanych, wprowadzanych codziennie w nasze mózgi mitów. Nie mamy wierzyć – mamy myśleć. I takie myślenie inicjuje mitolog społeczny. Także nam potrzeba przenikliwych mitologów, jakim był Barthes. I taką pracę wykonują Dziewczęta Przeszanowne swoimi minimalnymi gestami. Zastępują w ten sposób brak odpowiednio krytycznie nastawionych i wyposażonych w idee intelektualistów w kulturze polskiej.

Galeria 011 w studenckim klubie Odnowa, Toruń, 20 kwietnia 2005



## InterAkcje 2005

**PERFORMANCE TO NIEWĄTPLIWIE „POLSKA SPECJALNOŚĆ”. W ŻADNEJ INNEJ  
DZIEDZINIE SZTUKI DOKONANIA ARTYSTÓW POLSKICH NIE MAJĄ TAKIEGO  
ZNACZENIA. DLATEGO PIOTRKÓW TRYBUNALSKI JEST WAŻNYM MIEJSCEM SZTUKI.  
A ORGANIZATORZY INTERAKCJI MYŚLĄ CO ZROBIĆ, BY BYŁO JESZCZE LEPIEJ.**

InterAkcje 2005 odbywały się po raz 7 z rzędu. Impreza stworzyła więc własną tradycję, a organizatorzy własną praktykę.

W tym roku po raz pierwszy pojawił się program kuratorski (autorski), czyli zestaw performance przygotowany przez wybraną osobę. Przygotował go **Alastair MacLennan**. W przyszłym roku swój program ma przygotować **Richard Martel** z Centrum Sztuki Le Lieu w Quebec w Kanadzie.

To bardzo dobry pomysł, gdyż nie pozwala na skostnienie festiwalu, na pojawienie się zabójczej rutyny. Festiwal ma rozbudowaną i skomplikowaną strukturę. Oprócz organizatorów bezpośrednich z Piotrkowa (**Piotr Gajda** i **Gordian Piec**, którzy sformowali Grupę Restauracja Europa), InterAkcje mają Prezydenta (**Jan Świdziński**), a do grona stałych organizatorów należy **Przemysław Kwiek** i **Ryszard Piegza** mieszkający w Paryżu. Za tymi nazwiskami stoją trzy organizacje – Stowarzyszenie Działań Artystycznych Galeria Off z siedzibą w Piotrkowie, Stowarzyszenie Artystów Sztuk Innych z Warszawy oraz Wizya Art Association z Paryża. I to te osoby uzgadniały między sobą program festiwalu. Programy kuratorskie porządkują proces decyzyjny, a także, co najważniejsze, wprowadzają element refleksji nad sztuką performance. Festiwal, jako prezentacja artystów tworzących taką sztukę na świecie to formuła po latach już niewystarczająca. Zgromadzona wiedza domaga się pogłębienia. Program przygotowany i przemyślany przez kuratora pozwala zaprezentować pewne spójne zdanie na temat tej sztuki. Opinia kogoś tak doświadczonego jak **Alastair MacLennan** na pewno jest istotna. Wtedy festiwal to coś więcej niż tylko zestaw nazwisk. Takie spojrzenie pozwala dostrzec w wielości form sztuki performance coś więcej niż tylko indywidualne decyzje artystyczne, ale też nurty i tendencje, zależności regionalne, wpływ różnych kultur, kontekstów cywilizacyjnych, historycznych doświadczeń, dowodząc tym samym, że są możliwe badania porównawcze na terenie tej sztuki. Niestety, w tym roku autorski program Alastaira MacLennana rozmył się w programie całości festiwalu. Taki program kuratorski musi być wyróżniony jako jeden blok programowy. Oprócz niego powinny być wyróżnione programy przygotowane przez innych organizatorów, oraz kuratorowany program offowy umożliwiający zaistnienie artystom młodym i innym pragnącym się pokazać przy tej okazji, tak, by festiwal zachował walor otwartości.

Zapewne także wartość merytoryczną InterAkcji podniosłoby stworzenie w Piotrkowie ośrodka badań i dokumentacji nad sztuką performance organizującego sympozja, wydającym teksty (działając pod patronatem jakiegoś ośrodka naukowego). Taka placówka mogłaby także prowadzić stałą ekspozycję sztuki performance, a także wydawać (i sprzedawać) dokumentację w różnej formie, od pocztówek i plakatów po autoryzowane, limitowane serie fotografii czy wydruków (czasami dokumentacja ułamków sekund performance to po prostu piękny kadr). Byłoby to unikalne przedsięwzięcie w kulturze polskiej.

Tym bardziej, że władze Piotrkowa są niezwykle przychylne artystom i, co też jest unikalne, rozumieją, że promować miasto można przez sztukę współczesną! Słusznie też, że jest to sztuka performance, bo międzynarodowy festiwal malarstwa w Piotrkowie nikogo na świecie by nie zainteresował. Może niedługo przy autostradzie pojawi się tablica „Piotrków – miasto InterAkcji”.

Pierwszym, prorozwojowym krokiem było powołanie w tym roku Piotrkowie Akademii Sztuk Innych. Można takie gesty potraktować jako artystyczny żart. Ale jest to żart na poważnie. To typ strategii surrealistycznej, odwzorowywania w sztuce awangardowej instytucji ze sfery akademickiej. Tego typu mimikra prowadziła z jednej strony do krytyki tych instytucji lekceważących awangardę, z drugiej do przejmowania, przechwytywania części powagi i szacownej tradycji tych instytucji po to, aby pokazać wagę i powagę własnych poczynań artystycznych. Można powiedzieć, że jest to przejmowanie marki po to, by wypełnić ją własnym produktem, własną treścią. Obserwowałem reakcje uczestników na ceremonię powołania Akademii z całą właściwą jej etykietą, teatralizacją i przyznawaniem doktoratów honorowych – części obrzędowości uniwersyteckiej – nie wszyscy jednak rozumieli prowadzoną tu grę żartu i powagi. Rozumiał ją na pewno jeden z jej inspiratorów – **Ryszard Piegza**, który głęboko wgryzł się w ów postsurrealistyczny styl działania pracując w Paryżu z Grupą Latający Dywan, która właśnie specjalizowała się w takim sposobie uprawiania sztuki wewnątrz zastanej rzeczywistości (w trakcie pokazu Piegzy mogliśmy zobaczyć dokumentację, jak grupa rozkłada dywan i wykonuje szybkie działanie na ulicach, np. w czasie zatrzymania ruchu na światłach, również w czasie wcześniejszych edycji InterAkcji publiczność piotrkowska mogła zapoznać się z ich działaniami ulicznymi).

Pierwszym działaniem praktycznym Akademii mają być warsztaty prowadzone przez Janusza Bałdygę i Przemysława Kwieka. Obaj robią to wyśmienicie. Od samych warsztatów nikt performerem nie zostanie. Niemniej, udział w nich pogłębia świadomość tej formy sztuki. A publiczność w Piotrkowie jest niezwykła. Po pierwsze, co roku uczestniczy tłumnie w festiwalu. Fenomenem InterAkcji są też liczni wolontariusze, którzy chętnie pomagają artystom. Po reakcjach na poszczególne wystąpienia widać, w jak zróżnicowany emocjonalnie sposób publiczność odbiera poszczególnych artystów. Natychmiast zorientowała się, że **Truszkowski** nie robi performance, tylko robi z niej wała i zaczęła wychodzić, a nawet pojawił się pomysł, by dokopać hochsztaplerowi, który na szczęście szybko zniknął z miasta.

InterAkcje w Piotrkowie obalają mit, że na prowincji nic nie da się zrobić, że nie ma kto i nie ma dla kogo. Owszem, da. Wystarczy, że na miejscu znajdują się zapaleni organizatorzy, którzy uwierzą w artystów, przychylne nastawione władze, które uwierzą w ludzi, w siłę sztuki i dadzą jej szansę, wesprą autorytetem. I można pracując wytrwale kilka lat zrobić poważny międzynarodowy ośrodek.

Inny obalony mit to ten, że nie ma dla kogo robić. Jest otwarta, przekonana publiczność, która ufa, że kontakt ze sztuką współczesną przynosi poznanie czegoś wartościowego. Na takiej inicjalnej wierze w sztukę, i to trudną, nie-oczywistą, taką jak performance, można coś zbudować! Piotrków już dodał istotną wartość do sztuki polskiej. A ostatnie ruchy organizacyjne (kuratorские programy, Akademia) świadczą o tym, że festiwal będzie się rozwijał i będzie interesujący. Właściciel restauracji Europa, gdzie odbywają się InterAkcje, obecnie w stanie pół zrujnowanym, obiecał, że po wyremontowaniu lokal nadal będzie miejscem dla performance. Może to tylko deklaracja, ale świadczy o przychylnym nastawieniu do artystów jakie panuje w tym mieście.

W ciągu 6 dni InterAkcji wystąpiło 40 artystów. Jak opisać ten materiał, skoro nie został on w żaden sposób poddany systematyzacji przez samych organizatorów?

Dla mnie kluczem interpretacyjnym stał się tekst, jakiego w swoim działaniu użył **Valentin Torrens**. Forma jego performance była zbudowana na projekcji kolejnych zdań – pytań, które artysta „ogrywał” swoją obecnością stając przed ekranem z arkuszem papieru, który spełniał rolę ruchomego ekranu w ekranie. Stawiał pytanie poprzez swoją obecność w tekście, pokazując swoją z nim tożsamość. Końcowe zdanie – pytanie brzmiało: WHY LIFE IS NOTHING ELSE THEN CULTURE’S SHADOW? Na tle tego pytania arkusz – ekran trzymany w dłoniach przez artystę został spalony. „Życie jako cień kultury”, to brzmi zastanawiająco. Tworzymy kulturę, która jest światem idealnym, postulatem wobec życia, które wciąż do tego ideału nie dorasta. Może więc należy podjąć decyzję życia w kulturze, na rzecz porzucenia życia tzw. „realnego”, na tyle na ile to możliwe. A na ile jest to możliwe - to decyzja indywidualna uzależniona od predyspozycji psychicznych każdego z nas. Nie każdy wytrzyma bycie w kulturze w konfrontacji z życiem. Ale tu pada obietnica – w kulturze jest lepiej, pełniej, może ciekawiej – życie to tylko cień życia w kulturze. W praktyce codzienności jesteśmy stale napominani, by nie odrywać się od życia, nie postępować niezyciowo, niepraktycznie. Ktoś taki jest brany za głupka, nieudacznika! Presja społeczna jest nastawiona na promowanie postawy trzymania się blisko życia, blisko ziemi. A kultura? To zbędny dodatek, czasami balast. Czyżby? Artysta, sztuka, mówią coś przeciwnego. Ile osób po 7 latach InterAkcji zrozumiało, że warto zaryzykować bycie w kulturze i postawienie jej ponad życiem z jego upierdliwymi problemami? To stwierdzenie stawia nas na progu rewolucji - rewolty indywidualnego myślenia i w konsekwencji rewolty społecznej. Przez te 6 dni w Piotrkowie przezwyciężyliśmy ową niemoc życia wobec życia w kulturze. Przez te 6 dni kultura triumfowała nad życiem.

Interesująca para ze Szwajcarii, **Monika Gunter i Ruedi Shill**, mają inną propozycję – *Lieber nichts sagen – Lepiej nic nie mówić* - paskami papieru z takim zdaniem ona zaklejała sobie powoli twarz, szepcząc przy tym do trzymanego w dłoniach małego wypchanego krkodyla. On w tym czasie pracowicie porównywał swoją dłoń z układem palców sztucznej dłoni. Plik książek, jaki pojawił się na samym wstępie ich performance, był zbiorem literatury wschodniej i ze wschodem związanej, a więc nawiązującej do kultury ceniącej milczenie, minimalizm zachowań i słów. Na zakończenie ich działania na podłodze pojawił się napis „every second is a perfect second”.

Formę prezentacji i przekazu ciszy i medytacji zaprezentował **Zygmunt Piotrowski**.

**Boris Nieslony**, także operując minimalnymi środkami, stworzył typowo fluxusową formę koncertu-performance. Każda „zwrotka” jego „pieśni-poezji” była „zapisana” na czystej, pustej, kartce papieru, będącej formą partytury wizualnej przytwierdzonej do ściany, z którą na wstępie odbył empatyczny kontakt (przytulając się do niej i gładząc dłońmi).

Formę minimalistyczną pokazał **Zbigniew Warpechowski**, który niespodziewanie pojawił się tym razem w Piotrkowie. Jego minimalizm środków miał być jednak krzykiem przekazu. Warpechowski, jak zapowiedział, postanowił udowodnić, że robi performance z ziarenka piasku. Istotnie, w grze było ziarenko piasku wydobyte z rozpadliny podłogi, które chwilę obracał w palcach, wczuwając się w nie opuszkami. Następnie włożył to ziarenko do swojego ucha i podchodził do wybranych osób na sali szepcząc im coś do ucha (nie było jednak wersji z ziarnkiem piasku w oku...). Rozwinął także przez salę nitkę, dzieląc arbitralnie ludzi na dobrych i złych (a w środku on). Tego typu minimalna forma, stara się tchnąć w stronę widza jakąś energię i przez nią się z nim skomunikować.

Inaczej minimalny był **Jan Świdziński**, który pokazał gestykulację nic nie znaczącą (i to był minimalizm tego działania – pokazać nieważne, gdy wszyscy starają się pokazać znaczące). Chciał zwrócić uwagę na owe „puste przebiegi” w naszym życiu, komunikacji.

**Hank Bull i Sarah Turner** wzniesli kolumnę łączącą podłogę i sufit (Niebo i Ziemię), która po wyjęciu jednego elementu rozsypała się. Towarzysząca sentencja głosiła: „Zachowuj się tak, by centrum nie miało sensu”. To bardzo pouczający manifest antyesencjalizmu, antyfundamentalizmu, antyuniwersalizmu – zlikwidować (w sobie) dążenie do wszelkiej istotowości, centralizmu, gdyż inaczej jest się zagrożonym przez ich (nieuniknione) rozpad, co powoduje katastrofę świata (twojego świata). W konsekwencji popadamy w chaos. Lekarstwem jest unikanie oparcia na jednej wierze w jeden środek i cel.

Interpretacja takiego działania może być polityczna. Ale były performance, których forma była nastawiona na bezpośredniość przekazu politycznego. **Myriam Laplante** posłużyła się formą skrótu, oparła przekaz na jednym geście. Najpierw była aranżacja: dywanik, na dywaniku domek z klocków, z domku artystka wyjmuje 3 króliczki-zabawki, które zaczynają mechanicznie hasać po dywanie. I tu następuje zasadniczy zwrot akcji: zapowiadało się na kobiece opowiadanko o domowym życiu, gdy artystka bierze wielki młot w wali nim po kolei króliczki rozbijając je w drobiazgi. Szok. Następnie pozostałości zostają zamiecione pod dywan. To ilustracja idiomu, który okazuje się funkcjonować także w innych językach (artystka jest Włoszką), a tu adresowanego do polityków, którzy korupcję i nieudolność właśnie tak zmiatają pod dywan – narodowo (lokalnie) i międzynarodowo.

**Arti Grabowski** stworzył bardziej rozbudowany, składający się z sekwencji wielu gestów (często już sprawdzonych w innych konfiguracjach w innych działaniach). Tu zostały one zebrane w spójną narrację. Na początku pokazuje się nam sam artysta, osoba „ktoś” ubrany w nieskazitelną biel. Na głowę (jakby zamiast głowy) nałożony ma balon, który nadyma się oddechem. Ale tak długo wytrzymać nie można. Balon musi zostać rozerwany. Ukazuje się TWARZ - osoba staje się indywidualnością. Zaczyna akcję od zebrania odrobiny brudu, po czym wspina się na drabinę, by tym brudem narysować jakby cienie, odciski pozostawione na ścianie przez krzyż i godło, zazwyczaj wieszane obok siebie. Następnie do rąk bierze białe butelki, przytyka do rysunków - okazuje się, że jest w nich krew. Krew ścieka strugami po ścianie, a artysta wkreśla poziomą linię między rysunkami, a krew cały czas ścieka po ścianie. Gest wykonania rysunku i użycia butelek z krwią jest wykonywany w taki sposób, że artysta stojąc na drabinie rozkłada ręce pracując jednocześnie oboma dłońmi, tworząc postać rozpiętą jak na krzyżu. Następnie sięga po kolejny rekwizyt - chleb. Zakłada go na nadgarstki, na palce, i tak wyposażony boksuje się ze ścianą - po której ścieka krew. Po chwili walki przechodzi do spokojnej, domowej czynności malowania ściany posługując się wałkiem zostawiającym wzorzysty deseń, przy czym zamiast farbą maluje krwią. Gdy ścianę pokrywa już wesoły rzucik z krwi, rozbija butelki. Na podłodze jest teraz już sporo wszelkiego śmiecia. Artysta po raz kolejny zbiera śmieci, tym razem napełniając nimi bochen chleba, który kroi na kromki. I zostawia nas z tak przygotowanym poczęstunkiem – prawdziwie mszalno-patriotycznym menu!

Grabowski operował niezwykle mocnym wizualnie obrazem. **Peter Butcher** również stworzył niezwykle sugestywny obraz. Jego performance miał formę „żywej rzeźby”. Artysta siedział ukryty w niszy pod schodami, na uboczu miejsc festiwalowych zdarzeń. Wchodzący do małego, niskiego i ciemnego pomieszczenia natykali się na postać spowitą w białą szatę, siedzącą w morzu czerwieni, z kneblem w ustach. Obrazowi zakneblowanej w morzu krwi postaci towarzyszył głos opowiadający tajemniczą a straszną historię.

Formę performance - obrazu stworzył też **Jurgen Fritz**, zmieniając siebie w drzewo na skwerze w mieście (z żywym ptakiem), „rosnące” w miejscu, gdzie na drzewa miejsca nie ma (także na ptaki, którego trzeba było brutalnie przywiązać). Wizualnie mocną, ale ruchomą rzeźbę - zdarzenie stworzył **Kevin Henderson**, poruszając się „dziwnym krokiem” po ulicach miasta, co budowało konteksty dla tworzonej przez niego formy obrazowej. Kontekst ulicy wykorzystał **Richard Layzell**, występując w nienagannym garniturze, jako odnowiciel miasta (zamiatający, malujący). Film – dokumentacja jego działania został następnie pokazany w części performance rozgrywającej się później w sali. Podobnie formą dokumentacji wcześniej zarejestrowanego działania w mieście posłużył się **Jiri Suruvka**, ilustrując nią późniejszą akcję w sali. Layzell, **Jed Speare**, czy **Elwira Santamaria**, budują performance jako pewną narrację, rozwijaną przed publicznością.

Polityczny był też **Alastair MacLennan**, który operował stworzoną przez siebie formą instalacji/performance, czyli łączył swoje działanie z aranżacją przestrzeni. Jego forma jest również pokrewna „żywej rzeźbie”. Użył w tym działaniu tradycyjnego dla siebie repertuaru środków ikonicznych (obrazy medialne, coś spalonego, surowe mięso) i sposobów zachowania (statyczna obecność). Interesującą „poetycką” formą było rozrzucenie na podłodze tekstu, pisanego jednak bez spacji, obrazującą głośność, niezmienności w czasie i stałą obecność pewnych traumatycznych zdarzeń.

Innego typu działanie polityczne zaprezentował **Janusz Bałdyga**. Nie operował w nim, inaczej niż MacLennan, bezpośrednimi odniesieniami obrazowymi. Budowa przekazu treści odbywała się na poziomie operacji na symbolach ogólnych. Wiszące na ścianie białe płótno

zostało umownie (słowną deklaracją) podzielone na dwie strefy: czerwoną i białą. Następnie, operując drugim rekwizytem, jakim było czerwone wino, artysta przywarł blisko do płótna, wykonując ramieniem kolisty gest, tak, że rozlewał na płótno wino z trzymanej w ręce szklanki. Teraz faktycznie jedna połowa była czerwona, druga biała. Ta biała została odcięta i przymocowana do podłogi. Leżąc na podłodze, na płótnie, wykonywał podobny prosty gest z trzymaną w dłoni szklanką wina, tak, by na tej części pozostał kolisty czerwony ślad po jego aktywności. W następnej części cały czas w grze było wino - okazało się, że ramię artysty jest obwiązane plastikową przezroczystą rurką. Teraz jeden jej koniec zanurzył w winie i spowodował, że przepłynęło przez nią czerwone wino dając wizualny obraz krwioobiegu wydobytego na wierzch. W następnej sekwencji artysta oparł się dłonią o szklankę i spuścił do niej wino (krew), częściowo wylewając je na podłogę. Następnym jego działaniem, tworzącym zapewne nieprzypadkowy zestaw, było mozolne zestawianie formy krzyża z czterech L-kształtnych ćwiartek. Tu trudność, jaką postawił przed sobą artysta, polegała na tym, że konstrukcja musiała stanąć w pionie i utrzymać statykę, tylko z pomocą naturalnych sił równoważenia napięcia sił ciężenia, właściwego przedmiotom na Ziemi. Współdziałanie z tego typu naturalnymi siłami jest strategią typową dla Bałdygi.

Dla Bałdygi performance jest formą konceptualnej rzeźby z komponentem ludzkim, włączającym artystę w jej strukturę. Podobną formułę przyjął **Brian Patterson**, który zaczął od najlepszej formy Fluxusowej (wchodził na drabinę „opierając” ją o pustą przestrzeń, co skończyło się upadkiem). Następnie rozegrał bardzo wizualną grę z krzesłami, przesłaniając ich siedzenia taśmą klejącą w różnych kolorach i finalnie zawieszając je na czterech ścianach sali. Po drodze zjadł symboliczny posiłek.

Polityczny (jak niemal zawsze) był **Przemysław Kwiek**, choć jego performance (appearance) był tym razem mniej przekonujący. Spektakularna była musztra do wtóru wybuchających petard, w pozach takich jak Statua Wolności, z „koloratkami nagłej, złej śmierci” na szyjach (czyli paskami papieru z przecięciem zaznaczonym czerwoną farbą, jak poderżnięte gardła). Natomiast sam artysta pozostał milczący eksponując się przed obiektywem aparatu i czytający w milczeniu pismo do Ministra Kultury. Polityczność Kwieka zawsze jest związana z uprawianiem przez niego sztuki. Dlatego nie musi podawać dalszych uzasadnień na poparcie swojej krytyki polityki kulturalnej państwa wobec sztuki i artystów i jego żądań wobec instytucji – on sam jest przykładem.

Jednakże – w kategorii radykalizmu społecznego i politycznego oraz radykalizmu budowania formy krytycznej – najostrejszy był performance **Grupy Sędzia Główny (Karolina Wiktor, Aleksandra Kubiak)**. Każdy ich performance, to kolejny „rozdział”. To był *Rozdział XXX*. Tak artystki piszą swoją księgę, rozdziały w/o swoim życiu w sztuce. *Rozdział XXX* będzie należał do najciekawszych, może nawet to punkt zwrotny akcji tej powieści. Po tym co stało się w Piotrkowie nie będzie już tak samo. W performance trudno będzie komukolwiek konkurować z nimi w kategorii ryzyka. Ryzyka biorącego się nie tyle z pobudek osobistych i skierowanego w stronę własnej osoby (jak akty autoagresji), ale wynikającego ze stawiania zagadnień, właśnie społeczno-politycznych, które mają być zilustrowane, wykonane środkami sztuki performance. Projekt był taki: w miejscu publicznym (artystki wybrały w Piotrkowie pub Eden) odbywa się konkurs (tu polegał on na grze w darts), rodzaj parodii telewizyjnego reality show, w którym główną nagrodą są one same. W czasie gdy mężczyźni (głównie), ale i kobiety, grają o Grupę Sędzia Główny, artystki prezentują się ponętnie na stole bilardowym (gdzie wyglądają jak dość typowy obrazek z męskiej wyobraźni erotycznej). Zwycięzca miał do dyspozycji Grupę Sędzia Główny na następne 12 godzin. Wzajemne relacje określała szczegółowo umowa cywilnoprawna podpisywana między grupą a zwycięzcą. W tym momencie zaczyna się właściwy performance. Performance wykorzystywał kulturową formułę „rywalizacji o kobietę”, która może ozgrywać się w bezpiecznym studio telewizyjnym, jako popularny program rozrywkowy, ale i rozgrywa się na co dzień w domu i na ulicach. Jest ona mocno utrwalona w naszej kulturze i społeczeństwie, a przez pravicę jest pielęgnowana jako część spuścizny narodowej, ba, dowodzi się, że to fundament cywilizacji chrześcijańskiej. Antropolog, czy historyk kultury, mógłby wskazać przykłady dowodzące, jak archaiczna jest to formuła, a zarazem jak trwała, wpisana głęboko w mechanizmy kulturowe i psychobiologiczne rządzące budową cywilizacji przez człowieka. W nowoczesnym społeczeństwie, akcent w tej rywalizacji przesuwają się z rywalizujących mężczyzn na wolny wybór kobiety. Jednak w Polsce, popularne programy

utrwalają istniejące wciąż przesady kulturowe o rywalizacji samców o względy samicy (samic). Utrwała je także prawica, która nienawidzi wolności kobiety w jakiegokolwiek postaci, a „prorodzinność” oznacza promocję agresywnego seksizmu przyznającego mężczyźnie rolę pana i władcy (państwo ma wspierać ten model, głoszą prawicowe programy polityczne). Wersją owej „prorodzinności” są „poglądy” na męskość i „sprawy kobiet” kultywowane przez dresiarzy, skinów i chuliganów stadionowych (najwierniejszych zresztą wyborców prawicy), będące tylko uproszczoną formą poglądów „elit” bredzących o tzw. „wartościach”. Prawicowa promocja męskiej kultury, podtrzymuje kulturę agresji, przemocy, chamstwa i faszystu. Performance był wielkim działaniem demaskatorskim i w tym ujawnił się jego radykalizm i ryzyko. Wiąże się ono z działaniem w przestrzeni publicznej, ale też tylko takie działanie może przynieść obiecujące rezultaty. Grupa postawiła przed sobą wielkie zadanie artystyczne i uniosła do końca jego konsekwencje. Dzięki temu, mamy we współczesnej sztuce polskiej przykład sztuki radykalnej. Po konkursie, gdy zwycięzca szykował się do podpisania umowy, doszło do brutalnej bójki, sprowokowanej przez przegranego. Najpierw były słowa i przepychanki, ale w pewnym momencie do baru wpadła grupa kilku kolegów przegranego i to była po prostu bandycka napaść. Wszystko trwało zaledwie chwilę. Barmanka nie zdążyła skończyć składać doniesienia na Policję. Totalna dewastacja, krew, wyrócone meble, Karolina z rozwaloną ręką, bo próbowała powstrzymać jednego z napastników przed zakatowaniem zwycięzcy kijem bilardowym. Policja przyjechała po pół godzinie. Było już posprzątane. Dwa wiadra tłuczonego szkła. Zapomnij o Policji. Nie ma w tym kraju czegoś takiego, jak Policja chroniąca zwykłego obywatela w zwykłym życiu. Obywatel może robić głupie rzeczy, jak performance, ale jego życie powinno być mimo to chronione. Chronione jest życie nienarodzone – potem już nie trzeba. Taka ideologia rządu. Małe pomieszczenie pubu wypełniał szok i przerażenie. Tym różni się bójka filmowa do prawdziwej – najgorszy jej obraz jest co najwyżej interesujący, ale nigdy nie zostawia w nas uczucia strachu i roztrzęsienia. Performance się skończył, a właściwie nie zaczął. Zwycięzca pojechał leczyć rany. Mimo, że koncepcja poniosła fiasko, to sztuka odniosła sukces, gdyż pokazała moc subwersywnego oddziaływania, zdolność penetracji społeczeństwa, docierania i ujawniania mechanizmów w nim funkcjonujących, a na co dzień ukrytych. Pokazała, jak prawicowo-katolicka ideologia polityczna wpływa na nasze życie praktyczne, na myślenie i zachowania ludzi. Performance Grupy Sędzia Główny, to gigantyczne oskarżenie tej ideologii. Forma artystyczna zadziałała jak eksperyment „naukowy” na żywym organizmie społecznym, z którego można wyinterpretować jeszcze wiele wniosków i zapewne będzie się do niego wracać w debatach.

Forma niektórych performance służy ujawnieniom prywatności. **Wiktor Petrov** dedykował swój performance rodzicom; **Ryszard Piegza** choremu koledze.

**Ewa Świdzińska** dedykowała performance sobie i innym kobietom, które potrafią to zrozumieć. Forma jej performance była skonstruowana na zasadzie przechodzenia przez stadia, etapy; to jakby performance drogi w czasie. Artystka przechodziła wzdłuż sali, przed rzędem okien, zatrzymując się przy nich, by zdjąć z siebie kolejne warstwy ubrania, poczynając do najbardziej zewnętrznego, grubego zimowego płaszcza, najmocniej izolującego ciało od otoczenia. Gdy stanęła przed ostatnim oknem, tyłem do widzów, była już naga i wtedy okazało się, że jej plecy pokrywa rysunek drzewa. Rysunek został zdarty, zdrapany, a owo ostatnie okno odsłonięte i otwarte zdecydowanym ruchem. Następnie, wciąż poruszając się tyłem do widzów, przesuwając się tuż przy ścianie opuściła salę. Pomijam tu interpretację symboliki drzewa, skupiając się w tych opisach na analizie formy. A ta w interesujący sposób prowadzi od ubioru, zamknięcia, do nagości, otwarcia i odsłonięcia tego, co ukryte.

**Deniz Aygun** sięgnęła po tradycyjnie przypisany kobiecie rekwizyt (i repertuar) – miotłę i czynność zmiatania. Zmiałała szklane kulki, wysypywane obficie z wiadra do przygotowanego na podłodze toru obiegającego salę. Tam czynność zmiatania zmieniła w grę prowadzoną kulkami. Akcja przebiegała coraz gwałtowniej, aż do zmęczenia. Dwa ostatnio opisane performance mają formę fresku - jednego zdarzenia przebiegającego linearnie, narracji rozpisanej na kolejne epizody. Oba sięgają po zasoby wewnętrzne kobiecości, czyniąc ją materiałem performance.

Już ten krótki przegląd performance tylko z jednych InterAkcji dowodzi, że Akademia Sztuk Innych miałyby się czym zajmować. Materiału jest dość. Taka placówka studiów nad

performance mogłaby prowadzić na tym materiale badania porównawcze, analizy formalne, studia historyczne, czy hermeneutyczne nad interpretacjami treści performance.

## **Ewa Świdzińska - wyzwolić siebie poprzez własne ciało**

**W PERFORMANCE CIAŁO TO PODSTAWOWY MATERIAŁ Z KTÓREGO  
POWSTAJE SZTUKA. A GDY SWOJEGO CIAŁA W PERFORMANCE UŻYWA  
KOBIEȚA, REZULTATEM JEST NIE TYLKO SZTUKA, ALE I REWOLUCJA.**

Tak się złożyło, że już w dwa tygodnie po prezentacji w Piotrkowie mogłem zobaczyć w Lublinie inny performance **Ewy Świdzińskiej**. Może on stanowić doskonałe uzupełnienie informacji zawartej w relacji z Piotrkowa.

Oba performance są podobne formalnie. W obu znajdziemy podobne rozwiązania struktury czasowej i przestrzennej akcji, artystka podobnie wyznacza jej rytm, punktuje linearny przebieg narracji. Operuje także podobnymi rekwizytami.

Na scenę galerii w Lublinie wkroczyła również w grubym zimowym płaszczu szczelnie otulającym jej ciało. Rytm czasowy działania wyznaczają kolejne odłony jej ciała. Rozbiera się z rekwizytów. Najpierw płaszcz. Zostaje w plastikowym (latexowym) sexy krótkim wdzianku. Podchodzi do krawędzi sceny, gdzie będzie toczyć się reszta akcji.

Teraz w grze jest torebka, wykonana w ten sposób, że jeden z boków jest lustrem. Artystka przegląda się demonstracyjnie w tym lustrze, a potem odwraca go ku publiczności i teraz to publiczność przegląda się w lustrze-torebce przesuwającym przed jej oczami. Po chwili porzuca spektakularnie ten rekwizyt.

Następnie publiczność zostaje obrzucona szklanymi serduszkami. Artystka kontynuuje zrzucanie z siebie kolejnych rekwizytów. Teraz plastikowe (latexowe) sexy wdzianko. Rozpina je i zsuwa ukazując przyklejone na piersi obrazki z sex magazynów. Ma ich na sobie kilka warstw. Zdiera je z siebie po kolei, spryskując je przy tym płynem do mycia szyb i trąc, jakby chcąc zmyć te wizerunki z siebie. Po galerii rozchodzi się ostry, nieprzyjemny, drażniący, chemiczny zapach. Ostatnia warstwa naklejona na jej piersi okazuje się przezroczystym arkuszem. Teraz zmywa już siebie, własne ciało. Na koniec zdejmuje buty. Buty, nikt nie zaprzeczy, to równie ważny rekwizyt kobiecy jak torebka. I również, jak torebka, został tu spreparowany do potrzeb performance. Buty są podeszwami na wysokim obcasie przywiązany mi taśmą do nóg. Artystka uwalnia się od nich i odrzuca energicznym gestem. Teraz stoi przed nami naga - prawie - plastikowe (latexowe) sexy wdzianko jest zsunięte na biodra. Artystka cofa się pod ścianę, staje tyłem, zdejmuje z siebie powoli plastikowe (latexowe) sexy wdzianko. Naga, cofa się tyłem przy ścianie do drzwi.

Podobieństwa konstrukcji formalnej są widoczne. Operuje jednak innymi obrazami. Operuje instrumentalnie. W obu performance są to obrazy nałożone na jej ciało, powiązane z nim. I w obu przypadkach zostają odrzucone, zdarte. Jakby ciało zostało od nich uwolnione, a raczej ów obraz ilustruje uwalnianie do jakiejś opresji. Uwalnianie ciała. Ciało jest terenem protestu - źródłem rodzącego się buntu, a zarazem środkiem realizacji owego buntu - buntu ciała prowadzącego do wyzwolenia poprzez uwolnienie ciała. Droga do wolności prowadzi przez wolność ciała. To bardzo foucaultowska droga: blokowanie ciała to strategia władzy, jej sposób postępowania, a odblokowanie ciała to strategia buntu przeciw władzy, droga do wolności.

Ewa Świdzińska uwalnia swoje ciało - po to, by być wolną osobą i uprawiać wolną sztukę.

Ewa Świdzińska, Performance, Galeria Grodzka, Lublin, 31 maja 2005

PS> Ewa Świdzińska nie ma żadnych związków rodzinnych z Janem Świdzińskim. Zbieżność nazwisk jest przypadkowa.

## 3 dni performance – wideo w klubie Piękny Pies w Krakowie

**W KRAKOWIE KLUBY CORAZ MOCNIEJ PRZEJMUJĄ ROLĘ ŻYWYCH MIEJSC SZTUKI - A INSTYTUCJE SĄ CORAZ BARDZIEJ MARTWE.**

Kolejna odsłona zjawiska zauważonego wcześniej – kluby to nie tylko miejsce picia piwa, ale też uprawiana, w najbardziej bezpośrednim znaczeniu – kultury i sztuki. Coraz bardziej zamknięte i wystarszone, samoograniczające się galerie, jak Bunkier Sztuki, są coraz dalsze do żywego tworzenia się kultury, także artystycznej, od życia z całą jego dynamiką z której bezpośrednio wynika sztuka. Stąd sztuka w nich pokazywana jest coraz bardziej martwa, ograniczona do dekoracji. W klubach mogą stać się rzeczy głupie, ale to te miejsca dają artystom prawo do eksperymentu, a publiczności pozwalają zrozumieć sztukę, jako coś bliskiego, naturalnego, bardzo ludzkiego – jak picie piwa. Tak działa kultowy klub Piękny Pies przy ul. św. Jana w Krakowie.

3 dni performance – wideo (17 - 18 - 19 maja) to kolejne spotkanie ze sztuką w tym klubie organizowane przez **Pawła Góreckiego** pod nazwą *Wielbłąd w ogrodzie*.

Performance:

### **Arti Grabowski**

Strategia tego performance Arti Grabowskiego w ogólnych zarysach powtarzała schemat działań **Pawła Kwaśniewskiego**: tekst i akcja będąca jego ilustracją. Tu tekstem było odczytanie fragmentu sensacyjnej powieści o perypetiach łodzi podwodnej związanych z dostępem powietrza. Akcja polegała na ubraniu na głowę dużego balonu, który stopniowo, przez dłuższy czas, był napełniany powietrzem z odkurzacza. Finał był do przewidzenia – balon pęka, ale tu niespodzianka – obsypuje widzów puchem pierza.

### **Ewa Rybska & Władysław Kaźmierczak**

Artyści siedzą w pubie przy oknie, przechodzą do performance w sposób niemal niezauważalny, naturalny. Przez dłuższą chwilę bawią się przy stoliku przyniesionymi przez siebie rozmaitego rodzaju gadżetami, malują twarze jak klauni. W finale wstają, stają na podwyższeniu tak, że ich sylwetki górują nad zebranymi w barze i rozwijają napis „Obecność klasyków”, gdzie litery są umieszczone na kartkach pocztówek dźwiękowych.

### **Jan Rylke**

Jan Rylke jest rasowym malarzem. Jego akcje są związane z malarstwem. Drugim elementem są jego skłonności do uprawiania szmańskich rytuałów. W przestrzeni klubu są obnoszone jego obrazy, dość „nieapetyczne”, jak na bar pełen pięknych kobiet. On sam jest ubrany w płótno-obraz. Rozdawana jest też wódka. Na końcu pojawia się element szmański – artysta gra na harmonijce ustnej i tańczy (mimo tłoku).

### **Paul Couillard**

Artysta odwołał się do odwiecznej i uniwersalnej gry przeciwieństwami: jedną dłoń rozgrzewał nad palnikiem, drugą chłodził w lodzie. Następnie przytykał obie dłonie do twarzy wybranych osób. Czynność tę powtarzał kilkakrotnie. Przeciwieństwa były uzgadniane w nim, ale także przekazywane i uzgadniane w innych osobach. To energia tkwiąca w ludziach powodowała owo wyrównywanie temperatury, zanikanie skrajnych wartości. W finale trzymając jedną dłoń w lodzie, roztapiał nad palnikiem trzymaną w drugiej kostkę lodu. Następnie przytknął dłonie do własnej twarzy i trwał tak przez chwilę, zapewne do odzyskania równowagi temperaturowej.

### **Patrycja German**

Performance polegał na siłowaniu się: czy ona ściśnie swoimi udami twoje uda, czy ty swoimi rozsunesz jej. Aby rozsunać uda artystki potrzeba było czterech mężczyzn.

### **Brandon Coyle**

To rodzaj kabaret-performance, dobry do sytuacji klubu, choć i tu ryzykowny. Biegający z przytroczonym różowym fallusem artysta spotkał się z agresją Basi – jednej z bywalczyń Pięknego Psa...



## Performance czy teatr – oto jest pytanie

**PERFORMANCE NIEWĄTPLIWIE SIĘ ZMIENIA – STAJE BARDZIEJ OTWARTY,  
A MNIEJ ORTODOKSYJNY. HYBRYDYZACJA FORMY NIE PRZECZY  
JEDNAK ZACHOWANIU TOŻSAMOŚCI DYSCIPLINARNEJ. MOŻE TO  
PO PROSTU SZTUKA, JAK ZAWSZE, DOMAGA SIĘ WOLNOŚCI...**

*A part* to festiwal teatralny, poświęcony jednak teatrowi alternatywnemu, czy ulicznemu (chodzi o wszystko to, co nie mieści się w ramach tzw. teatru repertuarowego, czy przedstawień realizowanych przez duże instytucje teatralne). Pozornie sztuka performance wydaje się bliska tego typu spektaklom, zwłaszcza, że bazują one często bardziej na wizualnych efektach niż aktorstwie. Ale pozornie. Performance to nie teatr, a performer to nie aktor; w performance nie ma gry; performer na scenie reprezentuje siebie, aktor zawsze kogoś innego. Dlatego takie zestawienia są ryzykowne. Próba powiązania performance z tego typu teatrem na krakowskim festiwalu *Reminiscencje teatralne*, gdy za program odpowiadał Andrzej Sadowski, który sam sytuuje siebie w obu dyscyplinach, okazała się niezbyt udanym eksperymentem. Aktorzy i reżyserzy patrzyli na performerów jak na nieudaczników. Dla nich performance, to było zawsze „za mało”. W teatrze obowiązuje maniera *grande*, nawet gdy nazywa się go „ubogim”. Wtedy takie połączenie było niemal niemożliwe, także dlatego, że performance był jednoznacznie związany z użyciem bezpośredniości kondycji psychicznej i fizycznej artysty i to ona była prezentowana na scenie (aktor, który by się skaleczył byłby uznany za fajtlapę, a na scenie pije się z pustych kieliszków). Jednak dziś forma performance stała się bardziej otwarta, stała się hybrydalna (oczywiście nadal działają klasycy, a Warpechowski nazywa siebie „ortodoksem”). Dlatego dziś – być może – takie połączenie formy teatralnej i performerskiej w performance jest możliwe i sprawdzi się artystycznie. Bo dziś sztuka potrzebuje nowych form dla wyrażenia dzisiejszego życia. Potrzebuje nowej wolności (innej niż ta, którą dawała awangarda, a która dziś jest już niewystarczająca). Hybrydyzacja wymaga jednak od artysty ogromnej świadomości tej sztuki. W dalszej części relacji z performerskiej części festiwalu *A part* omówię takie przykłady funkcjonowania elementów teatralności w formie performance.

Ogólne wrażenie po imprezie jest bardzo dobre. Organizator artystyczny – **Arti Grabowski** – zrobił imprezę, która nie męczyła wyobraźni przeładowanym programem, a zapewniała też publiczności różnorodność doznań. Nie było tylko „lekkie, łatwo i przyjemnie”, co jest dziś pewną chorobą imprez, gdy organizatorzy (kuratorzy) boją się ostrości, radykalizmu

sztuki. Udało się zestawić prace mocne wizualnie i konceptualnie. Udało – gdyż zapraszając performerów tylko do pewnego stopnia można przewidzieć to, co zostanie zaprezentowane (performance nie można „zamówić”). Sukces programu imprezy zależy od doświadczenia i wyczucia organizatora.

Festiwal sztuki akcji zaczął się od prezentacji pewnej specyficznej jej formy, bo statycznej, typu „living sculpture”. To jedna z charakterystycznych form dla **Grupy Sędzia Główny (Ola Kubiak & Karolina Wiktor)**. Z rzeźbą wiąże to działanie jego mocno estetyzowana forma wizualna; z performance – bezpośrednie odwołanie się do doświadczenia cielesnego. Rzeźbiarska forma wizualna składała się z akwarium-wanienki z przezroczystej pleksi, wzniesionej na dwóch kolumnach. Tworzyło to rodzaj portyku jakiejś świątyni (Jakiej? Komu poświęconej? Jakim Bogom?). Do akwarium-wanienki zostało wysypanych kilka kilogramów kostek lodu. W tym lodzie, na lodzie, złożyły swoje ciała artystki, zajmując pozycje leżące, naprzeciw siebie, tworząc symetryczny układ, który zawsze wzmacnia efekt monumentalności. Symetrię, ale i wzajemny związek, podkreślały identyczne peruki. Ich ciała zostały uprzednio przygotowane, posmarowane olejem (olej został wlany także do lodu), a ich piersi i biodra zostały obwiązane taśmą – siatką (taką mającą zastosowanie w budownictwie). W ten sposób ich interesujące seksualnie ciała zostały pozbawione wizualnej zmysłowości, tej która jest podstawą percepcji zewnętrznej, „na pierwszy rzut oka”. Zmysłowość została przeniesiona na inny poziom – bezpośrednio doznania. W kontakcie z lodem ciało cierpi, po dłuższym czasie („rzeźba” trwała podczas innych akcji) widzimy jak cierpi – sinieje, czerwienieje, bieleje, drży pokryte gęsią skórą. Powierzchnowa atrakcyjność seksualna ciała znika. Doznanie przechodzi na poziom zmysłowej perwersji (autoperwersji), prowokowanej przez nadmiarowość, przesadność doświadczenia. To przecież nie jest ten dotyk kostką lodu ze standardów akcji filmów porno. Trzeba zniszczyć wizualność ciała, poniżyć jego „potoczność” - by dotrzeć do głębi zmysłowej cielesności. To bardzo wyrafinowana gra wyobraźni. Artystki namawiają do jej podjęcia, przekonują, że warto w nią wejść. Trzeba tylko mieć powód – one mają: to sztuka i własne ciała.

Ciała użyła także **Dorota Kleszcz**. Jednak dla niej ciało w performance jest wizualną reprezentacją ego, a nie materiałem z którego buduje się doznania. Jej performance był mocno skomplikowany i wysmakowany estetycznie. W jego formie został położony silny nacisk na konstrukcję, w tym znaczeniu można powiedzieć, że był on konceptualny, a w każdym razie czynnik konceptualny odgrywał w nim dużą rolę. Performance był zbudowany w oparciu o przeciwieństwa. Składał się z dwóch odsłon (pierwsza pierwszego i druga drugiego dnia) – bieli i czerni. Interesującym zabiegiem kompozycyjnym było zestawienie i uzgodnienie (czy uzgadnianie – w czasie ciągłym w trakcie działania) akcji na żywo z obrazem projektowanym na ekranie. Performance był grą z tym obrazem. Przedstawiał on artystkę wykonującą podobny rodzaj czynności, jak w rzeczywistości przed publicznością. Czasem też obraz wideo był rodzajem partytury podpowiadającej, ale i uzupełniającej, wobec czynności artystki. W ten sposób jej obecność była zdwojona w dwóch wymiarach, lub, interpretując inaczej, była obrazem schizofrenicznego rozdwojenia, rozpadu na dwie egzystencje – realną i wirtualną, które niebezpiecznie nachodzą na siebie, mieszają, zacierając swoje granice. Tych podwójności zobrazowanych w akcji jest więcej – np. artystka eksponuje nagie ciało, które za chwilę zostaje szczelnie zakryte specjalnym kombinezonem (szczelnie – gdyż zasłonięte zostają dłonie, stopy i cała głowa tak, że postać traci twarz i wszelkie cechy charakterystyczne). Praca domaga się odrębnego eseju ze względu na złożoność formalną, jak i możliwe wątki interpretacyjne, a co nie może zostać rozwinięte w tym miejscu. W finale obu odsłon mamy scenę, gdy po przejściu przez szereg symbolicznych gestów i czynności, na ubraną na białą (czarno) postać leje się czarna (biała) ciecz. Tutaj dochodzimy do wyrażonej we wstępnym akapicie wątpliwości łączenia cech teatralności z performance. Jest to przykład sceny zagranej, choć nie do końca teatralnej, ale też nie mieszczącej się całkowicie w formie performerskiej. Łączenie tych dwóch języków wymaga ogromnej uwagi i wyczucia. Tu, tym co je spaja jest wizualność, estetyczność konsekwentnie prowadzona w całym dziele. Jednak ów obraz w scenie finalnej jest steatralizowany, język teatru zaczyna dominować, a wraz z nim pojawia się dydaktyka, jakby artystka koniecznie chciała nam coś wytłumaczyć, przekonać, zapominając na chwilę, że najbardziej przekonującym czynnikiem jest jej obecność. Nie chcę w tym ostatnim zdaniu formułować zdecydowanej oceny, gdyż sam nie mam wyrobionego zdania. Na pewno jednak obserwujemy tu ciekawe zmiany w podejściu do

tego, czym jest performance dziś. Na pewno następuje jego rozszerzenie i hybrydyzacja, a są to procesy, które warto przedyskutować.

Po tym performance **Darek Fodczuk** pokazał coś, co zdecydowanie unika estetyki wizualnej (w estetyce artysta wyżywa się tworząc rzeźby), a zmierza w kierunku aktywizacji odbiorcy, włączenia widza w akcję. Artysta mówił potocznym językiem do widzów o sztuce performance i awangardzie, proponował wspólne proste ćwiczenia gimnastyczne (akcja miała miejsce w nieużywanej sali gimnastycznej), częstował ciasteczkami. Zaprzyjaźnił się w ten sposób z widzami, wkradł w ich łaski. Wszystko po to, by zaostrzyć akcję. Niewinnie odbierał im torby i części zewnętrznego ubrania, gromadząc wszystko na środku sali. Sam też pozbawiał się części garderoby. Gimnastyka (przecież robimy się do gimnastyki, czyż nie?) okazywała się coraz bardziej pretekstem do prowadzenia jakiejś gry. Kto nie był ciekaw do czego ona prowadzi, mógł przejść do innej części sali, gdzie z uczestnika zmieniał się w widza, zyskując status nietykalności. Kto pozostał, był powoli i w sympatyczny sposób przekonywany do pozbycia się kolejnych części garderoby, która trafiała na wspólną stertę rosnącą na środku sali. Granicą możliwości gry okazała się wola uczestników. Gdy artysta już nie mógł przewyciężyć oporu przez zdejmowaniem kolejnych części ubrania – performance został zakończony wspólnym zdjęciem. Wszyscy najbardziej wytrwali gracze pod kierunkiem artysty utworzyli grupę naśladującą klasyczną rzeźbę. Rzeczywiście – aby było bardziej „klasycznie” postacie powinny być nagie. Artysta powtarzał już kilkakrotnie tę akcję. Istota polega zawsze na badaniu zachowań ludzkich. I zawsze, w zależności od atmosfery, rodzaju publiczności, miejsca i czasu – wyzwalane są różne emocje, różny nastrój, co powoduje, że przebieg i efekt są różne (czasami interesująco rozebrane). Ostatecznie okazuje się, że w tej zabawowej formie, dzięki sztuce i artyście, nauczyliśmy się czegoś o sobie.

Ostatni performance tego dnia **Władysława Kaźmierczaka i Ewy Rybskiej** znów powrócił do estetyki, skomplikowanej gry wizualnej. Kaźmierczak używał okularów z wbudowaną w nie małą kamerą (urządzenie wcześniej wykorzystywał Sławek Sobczak, od którego Kaźmierczak je nabył). Obraz z oka kamery (czyli oka artysty) był transmitowany bezprzewodowo na ekran. Widzieliśmy więc obraz tego, co widzi artysta, a performance był zdwojoną grą z ekranem. Na tle ekranu gimnastykowała się jego partnerka, przyjmując pozy typu joga. Artysta w czasie performance używał kolejno rozmaitych rekwizytów, które, gdy były trzymane przed oczami, dawały rozmaite efekty na ekranie, często spektakularne, jak płonące race. W finale artysta rozłożył parasol i podpalił go.

Dzień drugi rozpoczęła druga odsłona estetycznej akcji-gry z wideo Doroty Kleszcz, po czym przeszliśmy do całkowicie innego rodzaju akcji **BBB Johannes Deimlinga**. Był to performance obliczony na jeden gest. Artysta wspiął się wysoko na ścianę sali i z wysokości wznosił flagę z napisem „ja” (chodziło o pierwszą osobę liczby pojedynczej w j. polskim, a nie o „tak” w j. niemieckim). Flaga była ogromna i bardzo ciężka artyście. Wznoszenie jej i utrzymanie było trudnym zadaniem wymagającym dużego i męczącego wysiłku. W końcu stało się przewidywalne – zmęczenie „ja” wzięło górę i artysta musiał odpuścić sobie wznoszenie go w górę. Flaga upadła z wysokości na podłogę. W ten sposób, środkami performance, został wypowiedziany traktat moralny, zajmujący wiele tysięcy stron drukowanego tekstu ze światowego dziedzictwa myśli i refleksji na ten temat.

**Oskar Dawicki**, jak zwykle rozpoczyna performance od włożenia swojej kultowej marynarki szołmena. Czy jest szołmenem? Nigdy się tak nie zachowuje. Raczej przeciwnie. Jest wyrafinowanym konceptualistą. Po krótkiej autoprezentacji włączył magnetofon z którego teraz były wydawane polecenia dla dalszych etapów działania (włączyć, wyłączyć, światło, oklaski). Sam artysta siedział na krześle i obsesyjnie ciął nożyczkami kartki papieru. Akcja trwała bez jego udziału. Jedną z wybranych wcześniej osób opowiadała dowcipy (śmiech odtwarzany). W zamierzeniu artysta miał już całkowicie i do końca wycofać się z akcji, pozostać poza swoim performance, jednak organizatorzy pogubili się i nie byli w stanie sami przeprowadzić zaplanowanej sekwencji zdarzeń, więc artysta musiał jednak mówić co mają robić bądź włączać/wyłączać sprzęt samodzielnie co psuło efekt. W finale na ścianie przymocował plakat przedstawiający jego marynarkę szołmena z nożyczkami w (jedynej na plakacie) dłoni (sama marynarka pozostała zawieszona na oparciu krzesła). Słowo „performance” można tu przełożyć jako „wycinanka”? Być może tak chciałby zdefiniować swoje działanie sam artysta.

**Arti Grabowski**, powrócił swoim działaniem do performance, który był punktem wyjścia tego festiwalu – oparcia działania na kondycji psychicznej i fizycznej artysty. Działanie bazujące na doświadczeniu cielesnym było rozpięte na kanwie narracji tekstu książki - sensacyjnej powieści o przygodach w łodzi podwodnej. W cytowanym fragmencie „rośnie ciśnienie” i nikt nie potrafi temu zapobiec. Wszystko zmierza do katastrofy. Grabowski już wykonywał to działanie. Konstrukcja typu: tekst – ilustracja tekstu w akcji to również znana strategia performerska. Tu jednak zostało ono dopracowane w szczegółach i rozpisane na kilka uzupełniających się mini akcji. Konstrukcja ma oddawać rosnący dramat. „Ciśnienie” jest ilustrowane kolejno poprzez: napięcie mięśni, gdy trzeba wszystkimi siłami powstrzymać gest stykania się rąk, napięcie mięśni ma być mocne, a jednocześnie nie można zgnieść trzymanego w dłoniach jajka; następnie trzeba wytrzymać ciśnienie stojących na klatce piersiowej osób, nie przerywając czytania; następnie nie przerywając czytania zanurza głowę w wiadrze z wodą, dodatkowo rozbijając sobie na głowie tuzin jajek; następnie pompuje obwiązaną wokół szyi opaskę urządzenia do mierzenia ciśnienia, nie przerywając czytania. W finale zakłada na głowę balon i wsuwa do środka rurę odkurzacza. Teraz ciśnienie rośnie ostatecznie i niepowstrzymanie. Domyślamy się co się stanie. Zaskakujące, że balon napełnia się wyjątkowo długo i urasta do rozmiarów większych niż sam artysta! Balon eksploduje z hukiem sypiąc ze środka konfetti, a echo odbija się od hali starego dworca. Oszołomiony artysta kłania się teatralnie wśród oklasków prawdziwie wstrząśniętych widzów.

„Tu chodzi o życie” usłyszałem od jednej z uczestniczek. Tak, chodzi, ale nie dlatego, że życie jest zagrożone. Chodzi o jego ujawnienie, wydobywanie na powierzchnię spod przykrycia codziennością, stereotypami, fobiami, papką medialną, miałkością popularnej kultury, fikcjami polityki, religii, zakłamaniami, manipulacjami, praniem mózgów. Żyjemy w świecie, który dąży do ukrycia życia. A performance mówi, że mimo wszystko można doświadczyć siebie naprawdę, własnej kondycji fizycznej i psychicznej, poczuć własne człowieczeństwo.

*A part, Stary dworzec kolejowy, Katowice, 18 i 19 czerwca 2005*

## Amatorzy awangardy?

**JACEK NIEGODA PODEJMUJE DRAŻLIWY TEMAT AWANGARDY DZIŚ.  
ALE KIM SĄ JEJ AMATORZY?**

Amator – to określenie może być zarówno pozytywne, jak i negatywne. Pozytywne, gdy ów amator nadaje czemuś specjalną wagę, znaczenie, wartość. Ale gdy amator przestaje rozumieć swoje amatorstwo, swoje miejsce w porządku rzeczy, staje się figurą żenującą, a nawet szkodliwą. Oddaje to ewolucja znaczenia słowa „idiota”. Starożytni „idiotes” byli to właśnie amatorzy, którzy najwyraźniej sami siebie zdyskredytowali i przekształcili w naszych potocznych „idiotów”. To amatorzy, którzy wyszli ze swojej roli.

Amatorzy mają do spełnienia ważną rolę zamiany jednostkowych odkryć w coś masowego, powszechnego, np. kolekcjonerzy napędzają powstawanie sztuki. I choć tych inicjalnych dzieł jest niewiele, to w ten sposób powstają trendy budujące kulturę, w której odkrywcze idee zaczynają swoje życie codzienne.

**Jacek Niegoda** w projekcie *Amatorzy awangardy* odwołuje się do przedstawiciela awangardy niewątpliwej, do jednej z niewielu ikon awangardy, jakie zdołała wykształcić nasza kultura – do Władysława Strzemińskiego. Cykle rysunków, które tu stanowią dla niego punkt odniesienia, należą do późniejszego okresu twórczości Strzemińskiego, gdy teoria Unizmu była już całkowicie sformułowana. Są specyficzne także dlatego, że pochodzą z czasów wojny i okupacji, a konkretnie z cyklów *Tanie jak błoto* i *Wojna domom* (lub *Wojna domowa* – Janina Ładnowska używa obu tytułów). Ówczesne życie, cała otaczająca rzeczywistość tego czasu, musiały być doświadczeniem mocno dojmującym, a co w sztuce uwidoczniło się powrotem do narracji. Formy awangardowe, wypracowane w ścisłym dialogu ze sztuką, zostały teraz użyte, by mówić o czymś innym niż sama sztuka.

Wystawa *Amatorzy awangardy* jest również taką złożoną narracją. Składa się na nią kilka elementów, które będą tu prezentowane i omawiane oddzielnie. Jednak należy pamiętać, że sumują się one w całość i dopiero złożone razem pozwalają odczytać stworzoną przez artystę wielopiętrową konstrukcję odniesień, aluzji i metafor.

Dla wyodrębnienia i zrozumienia wszelkich wątków interpretacyjnych tej pracy, ważny jest kontekst, jaki ukształtował sposób myślenia artysty.

Niegoda był aktywnym członkiem projektu CUKT. CUKT – Centralny Urząd Kultury Technicznej – to nazwa, pod którą swoje działania prowadziła grupa artystów z Gdańska.

Jej nieformalnym liderem był **Piotr Wyrzykowski** (wraz z **Robertem Mikołajem Jurkowskim**, **Adamem Virusem Popkiem**, **Rafałem Grabowskim**, **Markiem Jabłońskim**). W początkowym okresie na artystów CUKTu miał wpływ **Grzegorz Klamana**. Byli oni związani z prowadzoną przez niego Galerią Wyspa (i fundacją Wyspa Progress – Wyrzykowski i Niegoda byli w-prezesami), a także poprzez gdańską ASP, gdzie Klamana wykładał, a artyści CUKT studiowali. Przypomnijmy, szczytowym osiągnięciem CUKTu był projekt *Wiktoria Cukt*, gdy to w roku wyborczym 2000 zorganizowali kampanię wirtualnej kandydatki na prezydenta, odwzorowując cały wyborczy cyrk polityczny z imprezami, spotkaniami, plakatami, ulotkami, etc. etc. Przy tej okazji powstał pomysł stworzenia OSW. OSW - Obywatelski Software Wyborczy – to program komputerowy dla każdego obywatela, umożliwiający mu udział w rządzeniu państwem, np. poprzez zgłaszanie postulatów, nad którymi się debatuje, głośuje i zmienia w projekty ustaw. OSW nie został zrealizowany praktycznie, ale futurystyczna idea cyber-państwa rządzonego przez program komputerowy jest bardzo aktualna w czasach władzy skorumpowanych polityków. Rok 2005 to również rok wyborczy i wystawa *Amatorzy awangardy* nie przypadkiem została zrealizowana właśnie tu i teraz. Pozycja Niegody w CUKT była o tyle specyficzna, że był najmłodszy. Chłonąc atmosferę intelektualną grupy, miał jednocześnie dystans dający mu szansę na usamodzielnienie się artystyczne. I dokładnie to wykorzystał, a czego wyrazem jest ta wystawa w Kordegardzie.

Kordegarda jest usytuowana pomiędzy Ministerstwem Kultury, a Pałacem Prezydenckim. Artysta przyznaje, że była to dla niego jedna z okoliczności, które zdecydowały o podjęciu realizacji projektu *Amatorzy Awangardy*.

Władza, gdy jest skorumpowana (przy czym tu mam na myśli bardziej korupcję ideologiczną, intelektualną, choć ta idzie w parze z interesikami), zamyka się na świat zewnętrzny, boi ludzi na ulicach. W systemie demokratycznym, to bardzo widoczna oznaka złej władzy. Demokracja ma w sobie całe mnóstwo mechanizmów umożliwiających dialog i porozumienie. Jeżeli mimo to władza doprowadza do konfliktów, to znaczy, że jest skorumpowana, bądź nieudolna, lub głupia. Warszawa sparaliżowana strachem przed najazdem antyglobalistów, była przykładem objawu takiej niemożności porozumienia w skali światowej, międzynarodowej, której częścią jest sytuacja w Polsce. W skali lokalnej to zakaz Parady Równości, gdy to prezydent Warszawy, Lech Kaczyński, doprowadza, poprzez manipulację prawem i nie respektowanie norm demokratycznych, do aktu masowego nieposłuszeństwa obywatelskiego manifestującego się na ulicach.

Dlatego częścią projektu było odseparowanie galerii od ulicy, czyli od obywateli. Ale także od władzy. Sztuka jawi się tu jako siła krytyczna wobec władzy, ale i tym samym będąca barierą ochronną przed skorumpowaną władzą. Sztuka, awangarda, usytuowana między ośrodkami władzy, tym od kultury, czyli jej właściwym, i tym politycznym, czyli jej związanym z owym dalszym życiem sztuki w kulturze, można rzec z jej życiem obywatelskim. A jak wskazałem powyżej, Niegoda jest artystą bardzo świadomym swojej roli obywatelskiej i społecznej i wyczulonym na jej dysfunkcje (*Łódź bez funkcjonalizmu* i *Łódź sfunkcjonalizowana* to również tytuły prac Strzemińskiego z tego okresu). Dlatego duże i tak charakterystyczne okna galerii Kordegarda zostały zabite dechami. Początkowo projekt przewidywał, że również zabite zostaną drzwi wejściowe od Krakowskiego Przedmieścia, a publiczność będzie dostawać się do przestrzeni wystawy tylnym wejściem. Jednak owo tylne wejście znajduje się do strony dziedzińca Ministerstwa Kultury i zwiększone środki bezpieczeństwa antyterrorystycznego powodują, że dostęp na teren Ministerstwa dla zwykłych ludzi jest ograniczony. Tak oto życie dodało do wystawy kolejny aspekt - mówi artysta – „władza boi się ludzi z ulicy”, separuje od nich, jako potencjalnego zagrożenia. Powodem jest znów korupcja polityki w skali globalnej (ale i lokalnej, bo przecież Polska decyzją Prezydenta też w niej uczestniczy).

Władza w Polsce chętnie podpira się kulturą, chwali kulturą. Ale niewiele robi, by wesprzeć tworzących kulturę, np. artystów. W Krakowie miejscowi politycy chętnie mówią o Stolicy Kultury. Tyle, że mogą tak mówić dzięki temu, co zrobiono w tym mieście przez kilka poprzednich stuleci i co nie jest ich zasługą. Sami niewiele czynią dziś, by następne pokolenia urzędników miały czym się pochwalić przed światem. Występują jako owe wynaturzone postacie amatorów. Podobnie, gdy Prezydent Kwaśniewski promuje Dwunika, a Minister Dąbrowski Mitoraja. To nie Dwurnik i Mitoraj, mimo starań urzędników od kultury i polityków, mają wpływ na powstawanie tego, co w sztuce polskiej jest dziś najwartościowsze i zapowiada jej rozwój na

przyszłość. Również Strzeмиński to przykład artysty, którym kiedyś oficjele nie chcieli się chwalić.

Z zewnątrz galeria nie zachęca do wejścia, nie „promuje”. Można w ogóle nie zauważyć, że mamy tu do czynienia ze sztuką. Nieprzyjazne zewnętrzne, wpływa na recepcję wnętrza, wpędzając początkowo w pewną konfuzję. Obiekty składające się na wystawę, na pierwszy rzut oka, nie wiążą się ze sobą w jedną przestrzeń. Trzeba wejść w ich zawartość conceptualną, by wystawa stała się spójna i czytelna. Mała przestrzeń galerii została dodatkowo ograniczona podziałem zwojem drutu kolczastego, który jednak zamiast kolców ma lampki choinkowe. Ta część instalacji nosi techniczny tytuł *Zasieki* (w tekście Sebastiana Cichockiego została nazwana bardziej poetycko *Grudniowy system oświetleniowy*). To praca bardzo zmysłowa i działająca na wyobraźnię. W artystycznym skrócie łączy radości świąt, kupowania, dawania, konsumowania z równoczesnością występowania przemocy, zagrożenia, nierówności w świecie. Rzadko zdarzają się prace, które w jednej, spójnej formie potrafią zawrzeć przeciwieństwa, stworzyć znak, który trafnie komunikuje niezwykle złożoną treść; złożoną i od strony emocjonalnej i politycznej. *Zasieki* odgradzają część biurową, technokratyczną galerii, od przestrzeni artystycznej, reszty wystawy.

W pozostałej części znajdują się owe bezpośrednie, artystyczne nawiązania do cykli unistycznych Strzeмиńskiego. Na ścianie wiszą *Uni-formy* przypominające krojem odzież roboczą, bądź militarną. Są wyeksponowane nie jak na wystawie, ale jakby były tam pozostawione przez jakąś ekipę techniczną (artyści CUKT często występowali w roboczych uniformach, podkreślając swój technokratyczny, a nie czysto artystyczny status twórców i swoich dzieł). Techniczna strona tych uniformów łączy się z militarną, gdyż materiał jest drukowany w barwy ochronne, a ta z artystyczną, gdyż wzór „panterki” został zaczerpnięty z cyklu rysunków Strzeмиńskiego *Wojna domom, czy Przeciw domom* (*War Against Homes* można przeczytać na metce firmowej tego ubioru). Awangarda artystyczna i militarna jeszcze nigdy nie zostały zestawione tak bezpośrednio (nawet w tytule *Uni-formy* - to formy unistyczne i uniformy). Oba sensy zostały spojone w jedną, dobrze znaną formę wizualną (na pierwszy rzut oka nie rozpoznajemy unistycznej formy we wzorze na uniformie). Znowu udało się artyście zamknąć rozbudowany dyskurs w jednym znaku.

Technokratyczny jest również przedłużacz elektryczny (tytuł *Przedłużacz*). Rozłożony na podłodze kabel elektryczny jest eksponowany wpięty do gniazdka w ścianie i zakończony wtyczkami, jakby gotowy do praktycznego użycia. Jednak pozornie chaotycznie leżący drut jest w istocie precyzyjnie powyginany tak, by tworzył linię zaczerpniętą z cyklu rysunków Strzeмиńskiego *Tanie jak błoto*. Biała linia wyznacza kontur człowieka, przywołuje na myśl obrys ciała - świadectwo tragedii, zbrodni. Wijący się przewód elektryczny robi, na pierwszy rzut oka, wrażenie przypadkowego pozostawienia w galerii, podobnie jak roboczo-militarne uniformy. Drut kolczasty z lampkami choinkowymi również wydaje się pochodzić z innej sytuacji. Aranżacja wystawy mało przypomina sztukę. Zmusza przez to do uwagi, do znalezienia w galerii tego, co jest sztuką. W ten sposób zostajemy naprowadzeni na ciągi znaczeń zawarte w znajdujących się w galerii obiektach, zaczynamy interpretować, ale jakby bez pośrednictwa sztuki, bądź przy tylko dyskretnym jej wsparciu.

Ładnowska mówi o cyklach Strzeмиńskiego, przywołanych przez Niegodę, że reprezentują „realizm rytmu fizjologicznego”. Ów „rytm fizjologiczny” to nawiązanie do człowieka. Płatanina linii rysunku nie opisuje tego, co wiemy o danej rzeczy, ale to, co widzimy; opisuje jednocześnie fizjologię widzenia, pracę oka ślizgającego się po kształtach, i dynamizm, zmienność obserwowanej rzeczy. Zarazem jest to ów moment, gdy awangarda plastyczna rezygnuje z uprawiania „sztuki dla sztuki”, a dostrzega spowrotem człowieka, ulega antropologizacji. To spojrzenie na sztukę od strony obecności człowieka w świecie. W przypadku Strzeмиńskiego katalizatorem były dramat wojny i okupacji oraz równie niewesołych dla niego czasów powojennych. Forma unistyczna znajduje wtedy zastosowanie dyskursywne, krytyczne, zaczyna pełnić funkcję nie-tylko-plastyczną. Podobne zadanie dla sztuki, dla dzisiejszej awangardy, znajduje Niegoda. Sztuka mówi o człowieku, ma sens społeczny i polityczny. Dlatego też tak chętnie umieszcza ją między urzędami: Ministerstwem Kultury a Pałacem Prezydenckim.

Aspekty zaangażowania dodatkowo wzmacnia prezentowane w galerii wideo. *Kontestator* to laureat tegorocznego WRO, ale materiał został nakręcony w roku 1996, można powiedzieć, jeszcze w XX wieku - wieku awangardy. Artysta postanowił również doświadczyć awangardy na własnej skórze, dosłownie, bezpośrednio, praktycznie. Zetknąć działanie awangardowego artysty ze społeczeństwem; umieścić sztukę w przestrzeni publicznej.



Kamera filmuje Niegodę wchodzącego po schodach ruchomych (na dworcu w Gdańsku), ale pod prąd. Zjeżdżający, gdy napotyka ją pnącego się w górę artystę, reagują - bądź nie zwracają uwagi, dziwią się, bądź jakby chcieli pomóc człowiekowi. Kontakt zawsze jest za krótki, zbyt przelotny, by zdecydować o formie wyrażenia stosunku do napotkanej sytuacji. Jednak grupa łysych młodzieńców, z militarnymi elementami ubioru i militarnym nastawieniem, postanawia przywrócić właściwy rzeczy porządek. Na plecakach mają jakieś znaki, zapewne organizacji wielbiącej prawo i porządek. Wracają, by jeszcze raz spotkać na swojej drodze artystę i kopniakami zrzucić go ze schodów.

Artysta sprowokował społeczeństwo, przeprowadził eksperyment. W wyniku stworzył jego obraz, zilustrował je (a raczej ono samo zilustrowało siebie swoimi zachowaniami). Wniosek? Awangarda jest potrzebna. Wolność i tolerancja nie jest cnotą w naszym społeczeństwie, tak jak nie cechuje polityków, którzy traktują prawo i demokrację instrumentalnie. Najlepszy przykład tego dał prezydent Warszawy, Kaczyński, który ma ochotę na Pałac Prezydencki. A agresywna bojówkarska prawica będzie nami rządzić. Młodzieńcy, tacy jak ci ze schodów, będą decydować o naszym życiu, wyznaczać standardy prawa i sprawiedliwości, tolerancji i demokracji.

Kto więc ma ochotę na bycie awangardą, a kto jest w awangardzie? Sztuka jest pełna amatorów awangardy, jej pretendenta (także Kordegarda nie słynęła w dziejach z awangardowości, choć może zmienia wizerunek poprzez działania Klubu Performance dowodzonego przez Jana Rylke, czy aktualną wystawę Niegody). Podobnie jest w społeczeństwie i w polityce. Awangarda artystyczna splata się z awangardą myślenia społecznego i politycznego. Zawsze tak było, także w czasach Strzemińskiego. Ciasne partykularyzmy polityków mamiących społeczeństwo i warszawski lans artystów - to amatorzy czy awangarda? Amatorzy awangardy, czy awangarda amatorów? W roku wyborczym wszystkie te wątpliwości odżywają i domagają się dyskusji. Sezon wyborczy 2005, w sztuce, rozpoczyna wystawa Niegody w Kordegardzie, pomiędzy Ministerstwem Kultury a Pałacem Prezydenckim.

Jacek Niegoda, *Amatorzy awangardy*, Galeria Kordegarda, Warszawa, 8 sierpnia - 11 września 2005



## Czwarte pęknięcie balonu

### O CZTERECH WYKONANIACH TEGO SAMEGO PERFORMANCE PRZEZ ARTI GRABOWSKIEGO I O METODZIE PERFORMERSKIEJ ŁĄCZENIA TEKSTU I DZIAŁANIA NA ŻYWO.

Pierwszy raz balon pękł w kultowym krakowskim klubie Piękny Pies, w czasie 3-dniowej imprezy performerskiej *Wielbłąd w ogrodzie* (zob. *Artinfo* 56). Następnie na imprezie *Performance Problem* w Poznaniu w Galerii Szyperska, wkrótce potem na festiwalu teatralnym z aneksem performerskim *A part*, w Katowicach w hali starego dworca kolejowego (zob. *Artinfo* 57). Ostatnio, po raz czwarty, w Cafe Iluzjon w Warszawie. Pewnie pęknie jeszcze parę razy...

Każde wykonanie składało się z kilku elementów, ale zawsze w finale pięknie pękał balon. Balon artysta nakłada na głowę, następnie wsuwa do środka rurę od odkurzacza dmuchającego powietrze. Balon robi się wielki, większy od samego artysty (największy chyba był w Katowicach, tam w przestronnej hali dworca wydawało się, że to artysta jest podczepiony do balonu). Wtedy też pękał najgłośniej, z echem odbijającym się od sklepienia i drzeniem szyb. Artysta po był wyraźnie oszołomiony. Wielki był też balon w klubie Piękny Pies w Krakowie, ale to wrażenie powstawało też dlatego, że wypełniał niskie i wąskie pomieszczenie. Tam również artysta wychodził oszołomiony, zapewne dlatego, że to był pierwszy raz. Balon robił się wielki, ale i tak nie była to jego granica możliwości. Artysta za każdym razem pomagał mu skończyć performance. Jak wielki może być balon? I co się dzieje w głowie artysty schowanej w balonie w ciągu długich minut napełniania?

Mimo, że zawsze na końcu pęka balon, każde wykonanie jest trochę inne. Zmieniały się rekwizyty, sposób ich użycia. Czasami zmiany miały charakter techniczny (jak smarowanie twarzy i włosów oliwą, by móc łatwiej wdziwać balon na głowę). Zmiany nie naruszały jednak pierwotnej, ramowej idei pracy. Dopracowanie szczegółów służyło lepszemu zgraniu wykonywanych elementów z narracją performance. Sporo zmienia też publiczność, od nastawienia której zależy nastrój, w jakim dzieje się performance. Najlepiej bawiła się publiczność w Warszawie. Wesoły nastrój nakręca też samego artystę, który również zaczyna się dobrze bawić swoim działaniem. Najbardziej artystyczny odbiór był w Katowicach. Tam też performance był przygotowany tak, by wyeksponować jego konstrukcję formalną, jego stronę konceptualną, z dbałością o czytelność ustanowionych wcześniej reguł kompozycji, ucztylnionych także dla odbiorcy. Performance pokazywał mechanizm artystyczny, to jak dzieje się ta sztuka. Owe wewnątrzartystyczne aspekty są bardziej istotne dla zajmujących

się profesjonalnie sztuką. Ale to ich wynikiem jest odbiór na poziomie czysto emocjonalnym, intuicyjnym. Tu można i snuć refleksję nad formą performance i dobrze się bawić. To performance zrobiony dla każdego. Można powiedzieć, że jest medialny, ale w dobrym sensie, tzn. nie podlizuje się li tylko publice bawiąc ją, ale dobrą komunikacją z odbiorcą opiera na solidnych podstawach artystycznych.

Metoda artystyczna zastosowana w tym performance polega na powiązaniu performance z tekstem. Tekst i akcja na żywo wzajemnie się wspierają, uzupełniają swoją narrację. Taką formę stosowała Ewa Zarzycka w latach osiemdziesiątych a Darek Fodczuk od początku lat dziewięćdziesiątych (od 1992-3). Odczytywał, jako wstęp do działania, fragment wspomnień lub listów, częściowo fikcyjnych, częściowo prawdziwych, brzmiących surrealnie, opisujących jakąś oniryczną rzeczywistość zdarzeń. Następnie przystępował do wykonania na żywo danego fragmentu, powtórzenia jego akcji, bądź zilustrowania go jako żywa rzeźba. Był to poza tym kawałek dobrej literatury (nigdy nie wydanej, z wyj. kilku fragmentów w katalogu *Galeria QQ. Dokumentacja 1996*). Równie konsekwentnie taką metodę stosował Paweł Kwaśniewski. Początkowo tekstem do performance były krótkie historie reportażowe, czasem kilkudzaniowe sprawozdania np. z pobytu w danym miejscu, gdzie fikcje mieszały się z faktami (Kwaśniewski pracował wtedy jako reporter w *Gazecie Wyborczej*). Były one jednak tylko opowiadane, czasem wymyślane na poczekaniu, i nie uzyskały tak zwartej literacko całości, jak w przypadku Fodczuka. Jednak od lipca 2001, czyli w czasach gdy blogi nie były jeszcze tak popularne, pojawia się w internecie historia zdarzeń życiowych Jose Rodrigueza Montoyi <http://www.nlog.pl> (wybrać z listy 2lazy2die, pod którym to nickiem pisał Kwaśniewski). Przypadki życiowe stworzonej przez niego postaci literackiej były partyturą jego performance.

I Fodczuk i Kwaśniewski opierają swoje performance na tekstach pisanych przez siebie. Grabowski opiera się na tekście „znalezionym”, powieści sensacyjnej *Polowanie na Czerwony Pazdziernik*. Nie jest to jednak tekst przypadkowy, ale pozwalający na zastosowanie w działaniu rozmaitych form performanserskich. W wybranym fragmencie załoga przeżywa dramat, gdyż „ciśnienie rośnie” i sytuacja staje się groźna dla życia załogi uwięzionej w łodzi podwodnej. Po odczytaniu kolejnego etapu rozgrywania się awarii, artysta poddawał się również wzrostowi ciśnienia – „ściskał” z dużym (rzeczywistym) wysiłkiem powietrze między dłońmi (w innej wersji jajko, które, jako coś łatwo ulegającego destrukcji pod ciśnieniem, było tu dobrym przedmiotem ilustrującym sytuację); usiłował czytać z kilkoma osobami zaproszonymi na swoją klatkę piersiową; z głową pod wodą i okładając się jajkami; pompując zawiązaną wokół szyi opaskę do mierzenia ciśnienia; i wreszcie z głową w balonie, który gdy pękł rozrzucił wokół znajdujące się wewnątrz konfetti (lub w innej wersji pierze). Kompozycja performance, we wszystkich przytoczonych przykładach, składała się z następujących po sobie sekwencji – odcinku tekstu i ilustracji działaniem. Ilustracja była mniej lub bardziej dosłowna. Jednak to nie ilustracja była celem działania.

Związek z tekstem przy zastosowaniu tej metody, we wszystkich przywołanych tu przypadkach jest luźny. Jest tak dlatego, że tekst jest niemal abstrakcyjny, a na pewno jego celem nie jest opis jakiegokolwiek rzeczywistości faktycznej. Jednak przede wszystkim dlatego, że tekst pełni tylko funkcje katalizatora zdarzeń. Tylko pozornie to tekst jest punktem wyjścia. Punktem wyjścia jest sztuka performance, czyli jest on czysto artystyczny. Więcej, punktem wyjścia jest dyscyplina performance w klasycznym sensie jej uprawiania. Performance, ten klasyczny, opiera się na wykorzystaniu kondycji fizycznej i psychicznej artysty. To ona jest materiałem, z którego powstaje sztuka, i to także ona jest eksponowana w działaniu, na żywo; to kondycja ludzka manifestująca się w bezpośrednim działaniu. Artysta poddając siebie, swoje ciało pewnym zabiegom, czasami traumatycznym, bolesnym, wysiłkowym, a nawet w przypadkach granicznych niebezpiecznym, nie korzysta z jakiegokolwiek pośrednictwa, nie ukrywa siebie za narracją, a rekwizyty pełnią rolę pomocniczą. To on sam jest dziełem sztuki i nie potrzebuje podawać dodatkowego powodu, by usprawiedliwić swoją obecność na scenie. On sam jest jej uprawomocnieniem, sam jest wystarczającym powodem dla sztuki. Kiedyś, w sztuce polskiej miano klasycznego performerera, nawet najmłodszego z klasyków, jak o nim kiedyś pisałem, (<http://www.doc.art.pl/qq>) nosił Paweł Kwaśniewski. Podobnie kształtuje formę swoich performance Grabowski. Z tą różnicą, że tekst jest dla niego jednym z rekwizytów, znalezionych i przysposobionych do formy. Nie ma więc owego waloru osobistego, przynależności do osoby artysty, związku z jego myśleniem, przypadkami

życiowymi. W konsekwencji, tekst jeszcze mocniej oddziela się od samego performance, niż w przypadku tekstów pisanych samodzielnie. Wszelkie działania Grabowskiego, pozornie ilustrujące tekst, są w istocie właśnie takimi klasycznym, performerskim doświadczeniem fizycznym i psychicznym. Stawianie siebie w sytuacji, doświadczanie ciała przez powodowanie trudności oddychania, to klasyczny performerski repertuar środków.

Powtórzmy więc jeszcze raz: odczytywany tekst, o tym, jak „ciśnienie rośnie” – wydaje się – uzasadnia poczynania artysty. W istocie jednak punktem wyjścia jest performance, czyli chęć doświadczenia psycho-fizycznego. Jaka więc jest funkcja tekstu? Narracja tekstu świetnie służy komunikacji z odbiorcą. Powoduje, że sztuka (i artysta) stają się medialni. Artysta nie jest już podejrzewany o to, że uprawia „sztukę dla sztuki”, że zajmuje się sobą i oderwanymi abstrakcjami. To typowy grzech wszelkiej awangardy i jej stałe źródło konfliktu z otoczeniem, powód oskarżeń o wyobcowanie, niezrozumiałość i zarozumiałość. Artyści są oskarżani o egoizm i relatywizm moralny – liczyła się tylko sztuka, tylko realizacja idei sztuki. To jeden wymiar tego zagadnienia. Drugi, już czysto artystyczny, również wiąże się z odchodzeniem od awangardowej zasady „sztuki dla sztuki”. Opierając formę na tekście artysta nawiązuje do jeszcze bardziej klasycznej i uniwersalnej zasady sztuki – ilustrowania, odzwierciedlania, naśladowania. To zasada sztuki klasycznej, akademickiej obowiązująca przez stulecia. To zarazem zasada, która była istotą sporu z awangardą, której awangarda najintensywniej zaprzeczała dowodząc, że sztuka jest przede wszystkim dla sztuki, o sztuce i nie ma poza tym innych zadań. Performance oparte na tekście podwójnie negują awangardę, odchodzą od awangardy. Przy czym dzieje się to po prostu, bez specjalnego, rewolucyjnego zadęcia. Grabowski po prostu robi swoje i obce mu są rozważania tak ważne dla performerów pokolenia Warpechowskiego i Beresia, jak to czym performance różni się od happeningu, czy performance można powtarzać, czym performer różni się od aktora, a performance od teatru – to były kwestie fundamentalne. Dziś takich pytań się nie stawia. Ale awangarda to nie postawa zapomniana, to wciąż część mitologii sztuki i artysty, w której wychowali się artyści młodzi, jak Grabowski. Ciekawa sytuacja, pełna, zdawałoby się, sprzeczności. Na ową klasyczną zasadę ilustracji, wiernego przekładu na formy wizualne, Grabowski nakłada zasadę medialną – interakcji z odbiorcą, porozumiewania się z nim. Przy czym – bardzo cienka jest granica między robieniem czegoś dla publiczności, a robieniem pod publiczność, podlizywaniu się jej, szukaniem jej akceptacji za wszelką cenę.

Żyjemy w medialnych czasach i to medialność decyduje o być albo nie być artysty i jego sztuki na scenie sztuki, w bieżącej kulturze (ale nie decyduje przecież o wartości sztuki i uczciwie pracujący nad sztuką powinni o tym pamiętać). Łatwo być medialnym – po gombrowiczowsku robić miny. Można ogłaszać powrót (np. malarstwa), co jest równie beznadziejnym wyjściem. Trudniej być medialnym i zachować poziom artystyczny, pozostać w awangardzie, czyli w nowej sytuacji (medialnej) zrobić w sztuce coś nowego, czy po nowemu. Muszą więc zostać uzgodnione dwa, zdawałoby się sprzeczne, wykluczające się, pozostające w nieusuwalnym konflikcie czynniki – sztuki i publiczności. To ten konflikt był jednym z fundamentów wyznaczających postawę awangardową, przy czym awangarda zdecydowanie gusta publiczności odrzucała. Dziś artysta nie może tego zrobić. W dodatku musi przełamać, przekroczyć stworzone przez sto lat obowiązywania tego konfliktu uprzedzenia. Musi stać się medialny. Tu Grabowski ma o tyle łatwiej, że pracuje także z teatrem, a jak wiadomo teatr bez publiczności nie ma sensu (inaczej niż performance). Sztuka Grabowskiego pokazuje wysiłek szukania formy artystycznie progresywnej a zarazem medialnej. Artysta jest na tyle blisko klasycznej awangardy, by zadbać o swoją sztukę i nie oddać na rzecz medialności tego, co artystyczne. Zarazem, ma na tyle mocną świadomość medialną, jest ona mu na tyle bliska, by zrozumieć ich sposób funkcjonowania, ich obecność w świecie i stworzyć świat, który może zmieścić się w mediach, zadość uczynić wymogom komunikacji medialnej, do której odbiorca jest dziś przyzwyczajony. To gigantyczne zmaganie z potężnymi siłami działającymi w historii sztuki, w kulturze. Performance Grabowskiego uczestniczy w poważnych przemianach funkcjonowania sztuki w Polsce. Tworzy wzorce i standardy na przyszłość. M.in. od sukcesu tej sztuki, od tego, czy zachowa wysoki poziom w sytuacji komunikacji medialnej, zależy to, czy artyści będą zadowolali się dobrą komunikacją z zadowolonym odbiorcą, poprzestawać na poziomie medialnym, czy jednak odważą się proponować coś bardziej artystycznie skomplikowanego, będą wobec odbiorcy bardziej wymagający, a tym samym wychowujący go dla poważnej sztuki.

## 13 Zamek Wyobraźni

### KTO SIĘ BOI PERFORMERÓW? RELACJA Z ODSŁONY KRAKOWSKIEJ FESTIWALU ZAMEK WYOBRAŹNI.

Zamek Wyobraźni to jeden z dwóch dużych festiwali sztuki performance w Polsce (drugi to InterAkcje w Piotrkowie Trybunalskim, odbywające się corocznie w maju – zob. *ArtInfo* 56). Trudno więc uniknąć porównań między nimi. Oprócz dużych imprez jest wiele mniejszych w całym kraju. Także za granicą polska sztuka performance jest ceniona. Najlepsi performerzy z całego świata przyjeżdżają na te imprezy na własny koszt, gdyż urzędnicy od kultury nie wspierają tych imprez stosownie do ich rangi artystycznej. Z niezrozumiałych przyczyn także duże państwowe czy miejskie galerie nie zajmują się tą sztuką w sposób systematyczny. Ich dyrektorzy i kuratorzy popełniają poważny błąd merytoryczny, wypaczając prawdę o sztuce polskiej przekazywaną odbiorcy przez te placówki. Nadal, tak jak w czasach komunizmu, utrzymują podział na sztukę oficjalną i nieoficjalną, niedostrzegalną dla oficjeli od sztuki. A przecież publiczne galerie to nie firmy prywatne, ich dyrektorzy nie mają prawa zajmować się tylko tym, co uważają za sztukę, ale wszystkim tym, co stanowi zawartość sztuki współczesnej.

Festiwal jest organizowany w Słupsku/Ustce, ale od kilku lat podróżuje po Polsce. W tym roku był także w Toruniu i Krakowie. W Krakowie miejscem performance była Łaźnia Nowa, która znajduje się w Nowej Hucie, czyli nie do końca w Krakowie. Łaźnia mieści się w byłej szkole zawodowej, obecnie zbędnej, tak jak huta im. Lenina, do której przybudówką stała się dzielnica Nowa Huta. Z perspektywy Krakowa Nowa Huta leży bardzo daleko. To miejsce gdzie żyją ludzie, ale gdzie „nic nie ma”. To „dzikie pola”, gdzie w dodatku jest niebezpiecznie, czego zresztą doświadczyli uczestnicy atakowani przez gangi dziecięce. Jednak Nowa Huta, ta stara, stalinowska, jest niezwykła i dziś artystycznie pociągająca.

Łaźnia Nowa, zwana tak od wcześniej działającej w dzielnicy Kazimierz placówki teatralnej zajmującej pomieszczenia dawnej żydowskiej łaźni rytualnej, która jednak upadła, po czym przeniosła się do Nowej Huty, gdzie działa pod tym samym kierownictwem Bartka Szydłowskiego. Władze miejskie sprzyjają pomysłowi rewitalizacji Nowej Huty, chcąc powtórzyć sukces Kazimierza, który też kiedyś był dzielnicą, do której strach było chodzić, a teraz jest centrum kultury imprezowej i zmienia się w modne i luksusowe miejsce do mieszkania.

Artyści mają więc misję cywilizowania Nowej Huty, ale, by to się udało władze muszą zrobić więcej. Więcej muszą zrobić także sami artyści. Łaźnia za słabo dociera do młodych ludzi krążących po chodnikach otaczającego osiedla. W Piotrkowie Trybunalskim, w jakiś sposób udaje się zachęcić młodych ludzi (i nie tylko), by przyszli zobaczyć sztukę performance. W pokazach uczestniczy tam regularnie kilkaset osób! A w festiwalu pomaga armia wolontariuszy. W Łaźni informacja o festiwalu jest fatalna. Jeżeli chcesz się czegoś dowiedzieć o artystach i ich pracach, musisz się sam zapytać. Medialnie, a także wobec lokalnej publiczności festiwal nie spełnił swojej roli.

Jednak sam festiwal jest na dobrym poziomie. Kurator, Władysław Kaźmierczak, na pewno wybrał artystów interesujących. Posiadając dobre rozeznanie w światowej sztuce performance, może nie tylko zapraszać nazwiska - pewniaki, ale też pokazywać osoby nowe, własne „odkrycia”. To czasami artyści młodzi. Także artyści z odległych kręgów kulturowych. Są to więc decyzje ryzykowne. Artystom miej doświadczonym performance, forma na żywo, może się udać bądź nie. I tak też było. Festiwal spełnia ważną rolę integrowania tych, którzy się znają i zawiązywania nowych znajomości, co buduje scenę sztuki performance w świecie. Powstaje powiązana coraz mocniejszymi więzami sieć sztuki performance. Na festiwalu spotykają się różne formy, sposoby uprawiania, postawy rozumienia performance, wynikające z różnych doświadczeń osobistych i kulturowych. Ich spotkanie zawsze wzbogaca sztukę, tworzy jej specyfikę. Nie tylko sztuki performance, ale i sztuki w ogóle, jeżeli ktoś potrafi to zauważyć. Festiwale, same w sobie, jako sposób współlbycia artystów już mają sens artystyczny, spełniają same przez się rolę kulturotwórczą. Ale także tworzą potężną siłę krytyczną, to awangarda zmian, a festiwale to potencjalnie bomby podkładane pod system kultury. Nikt nie robi kulturze i sztuce tyle kłopotu co performerzy. Może dlatego performance boją się urzędnicy od sztuki. I powinni!

## • Dzień pierwszy, 1 września 2005

### **Władysław Kaźmierczak & Ewa Rybska (Słupsk - Polska)**

Festiwal rozpoczyna tradycyjnie jego dyrektor i kurator. Przestronna hala piwniczna jest na tyle surowa i zrujnowana, by wiele było w niej możliwe. Dla performance to sytuacja bardzo sprzyjająca. Sala jest podzielona rytmicznie słupami i ten rytm architektoniczny wyznaczał rytm akcji. Artyści poruszali się we wnętrzu zgodnie z siatką wyznaczoną filarami, od słupa do słupa, od punktu do punktu. Byli ubrani w stroje wieczorowe, garnitury z muchą. Ich sztuczne zachowanie miało także przyczynę praktyczną – chodząc, rozstawiali przy słupach puste butelki. Chodzenie stawało się coraz bardziej dynamiczne, agresywne – z tupaniem i klaskaniem w dłonie, aż wreszcie z rzucaniem petard, robiących wiele nieprzyjemnego huk. Kolejne etapy działania były jeszcze bardziej agresywne – wszystkie butelki zostały rozbite rzutem o ścianę. Po tej chuligańskiej aktywności, nastąpiło uspokojenie – teraz artyści chodzą po poboju z poduszkami, na których składają głowę opierając się o filar. To gest poszukiwania spokoju, bezpieczeństwa. W ostatnim geście zakładają rytualnie kamizelki w kolorach służb porządkowych. Napis na plecach głosi „Insecurity”. Brak bezpieczeństwa – to coś na co cierpi świat i Nowa Huta. Człowiek nie może czuć się tu komfortowo. Artyści mówią o odczuwanym globalnie i lokalnie niepokoju, ale i też taki niepokój wprowadzają, wyrwywają umysły z letargu – to zadanie sztuki.

### **Omar Ghayat (Kair - Egipt)**

Piękny, bardzo wizualny performance. Artysta owija się białym sznurem świecącym w świetle uv. W ciemnym pomieszczeniu widzimy najpierw przebiegającą przez przestrzeń linię, a gdy zaczyna się działanie – linia ożywa. Artysta porusza się zmiennym rytmem. Postać owijana białą, świecącą linią wygląda zjawiskowo w wąskim i ciemnym podziemnym korytarzu.

### **Romuald Wicza (Toruń - Polska)**

Wicy wyraźnie rekwizyty przeszkadzały. Choć gdyby się udało – byłoby może ciekawie. Ale czy teatr może dogadać się z performance? Na wstępie artysta założył kibicowski gadżet absurdalny, czapkę z rogami wikinga w barwach narodowych. Następnie zapewne miał na te rogi nawijać makaron, jednak maszynka do makaronu uciekła ze stołu. W zamian postanowił zapanować nad ogniem i udało mu się bezpiecznie podpalenie własnych dłoni.

Wicza wystąpił w klatce, tajemniczej pozostałości wcześniejszej funkcji budynku, która była bardzo inspirująca dla wielu artystów. Ten festiwal stał pod znakiem klatki.

### **Yaron David (Tel Aviv - Izrael)**

Akcja była ściśle zgrana z obrazem wideo. Obraz był bardzo dopracowany i wnosił do akcji walor przyjemności estetycznej. Wideo było o rozmnażaniu. Przedstawiało artystę siedzącego na wielkiej truskawce, z której strzykawką wyciągał płyny, przelewane do prezerwatywy, która nadmuchana zmieniała się w coś biologicznego - organ, kokon. W drugim obrazie, artysta założył na palce jakieś kłacza, zapewne rytualnego znaczenia (jak mandragora). Na ekranie również pojawiły się dłonie, które „kazały” mu wykonywać rozmaite czynności; gdy przez ekran tam i z powrotem przesuwiał się artysta nagi z założonym na penisa podobnym korzeniem, artysta przed ekranem (ubrany) wykonywał przewrotki, tam i z powrotem, aż do zmęczenia ciała.

### **Dariusz Fodczuk (Bielsko-Biała - Polska)**

Zaskoczył metafizyką w działaniu. Pozazdrościł mnichom buddyjskim i też postanowił wysypać swoją mandalę (chyba również w imię pokoju na świecie). Zaznaczył w niej – całkiem nie po buddyjsku, ale artystowsko - swoje ego. Sypał biały pigment ze specjalnie do wysypywania przystosowanych rożków, metodą pocierania jeden o drugi, co dodatkowo wypełniało pomieszczenie dźwiękiem. Na podłodze pozostawał odcisk palców jego stopy. Poruszając się wokół punktu świetlnego, wyznaczonego światłem reflektora na podłodze, zaznaczył swoją drogę, krok po kroku - idąc do tyłu.



### **Anna Syczewska (Kraków - Polska)**

Wystąpiła w klatce, ale przyniesionej przez siebie, nie zastanej w Łażni Nowej. Klatka, stworzona do tortur, za mała, by swobodnie się w niej poruszać, była zawieszona około metra nad podłogą. Na prętach klatki świecił czerwony krzyż – POMOCY! Na artystkę, przez klatkę były projektowane obrazy z kultury popularno-konsumpcyjnej – MTV, prezentacje sklepów telewizyjnych – ogólnie zachęcające od użycia życia. Tymczasem artystka w klatce wcale nie czuła się swobodnie. Najpierw zrobiła na sobie zabieg medyczny wstrzykując coś w siebie wielką igłą (silikon?). Niektórzy na widok igły mdleją, na szczęście było dość ciemno. Następnie owijała się łańcuchem i zakładała kaftan z rękawami do związania, trochę się w nich plącząc i walcząc z determinacją. Do tego momentu nie było jasne (dla mnie) czy jest to wizja perwersyjno-erotyczna czy tragiczna. Wyjaśniło się w finale, gdy użyła kul, najpierw zapalając na nich świece, a następnie wznosząc je w górę w patetycznym geście i poruszając nimi, jak skrzydłami (cały czas zamknięta w klatce).

### **Karolina Stępniewska (Toruń - Polska)**

Czy wampiry piją własną krew? Karolina tak. Artystka zamknęła się w klatce i zjawiła przed nami z bandażem przewiązonym wokół piersi i bioder. Pierwsza część jej wystąpienia to swoisty mszalny rytuał. Artystka klęcząc w klatce na białym obrusie rwie chleb, z którego toczy kulki i zjada ustami z obrusu, jakby bijąc pokłony, następnie popija czerwonym winem, tnie szkłem ramiona, zbiera krew do szklanki, miesza z wodą i wypija. Jednak ta ostatnia czynność jest trochę skomplikowana. Zakłada na głowę plastikowy worek, wypija łyk krwawego drinka i usiłuje wypluć, zaciskając jednocześnie worek na głowie. Część druga zaczyna od otoczenia w mące rozsypanej na podłodze swego nagiego ciała (gdyż w międzyczasie bandaże posłużyły do opatrywania ran). Biała, blada zjawa rozpętuje w klatce pandemonium ciskając butelkami w kraty i usiłując je wyrwać (pomagają w tym ochotnicy). Zbiorowe uczestnictwo kończy performance.

### **Patric Jambon (Berlin - Niemcy)**

Wygląda jak uosobienie kultury techno. Porusza się w białym kombinezonie, z wielkimi srebrnymi okularami, świecąc łysą czaszką. Do performance ubrał się w specjalną uprząż w której, na piersi, zamontowany był komputer, ekranem do publiczności. To był element hi-tech. Lo-tech reprezentowało lusterko rowerowe, zamontowane tak, by artysta widział ekran, czyli będące swoistym podglądem. W uprzęży były jeszcze głośniki emitujące muzykę. Na ekranie widoczna była grafika do muzyki, której głównym elementem były strzałki kierunkowe, których sekwencje pokazywały się płynnie na ekranie, wyznaczając podstawowe ruchy: prawo, lewo, tył, przód. Artysta wykonywał kroki zgodnie z układem strzałek i to samo mogła czynić publiczność przed ekranem, czyli przed artystą – wodzirejem.

## **• Dzień drugi, 2 września 2005**

### **Anne Seagrave (Dublin - Irlandia)**

Performance oparty na tańcu – pantomimie, gdzie sprawność gotyckiego ciała artystki grała główną rolę. Występ składał się z kilku części, każda związana z jakimś prostym rekwizytem (kran, jajko, leżące na podłodze lustro, na którym tańczyła artystka, czy spodenki ubierane i ściągane w rytm kroków tańca). Całość stanowiła spójną narrację miłosno-rodzicielską (o czym informowała artystka zdaniem po polsku). Artystka tańczyła nago, z podłużnym lusterkiem na piersi, cała pokryta białym pigmentem, co dawało ciekawy efekt w świetle uv (niestety lampy były zbyt słabe). Akcja była zgrana z obrazem wideo – animacją przeplatających się rąk i ich gestów oraz twarzy artystki. Całość bardzo wyrafinowana estetycznie i dynamicznie wykonana, sprawiała przyjemność w patrzeniu (gdyby jeszcze nie błyskały flesze...).

### **Rose Hill (Seattle - USA)**

W jednym z pomieszczeń piwnicznych artystka stworzyła pokój do prywatnej medytacji. Przez cały dzień performerski, siedząc z dłońmi zanurzonymi w krwawej, cuchnącej cieczy (którą co chwilę przemywała twarz), odczytywała non stop głośno, jak mantrę bądź litanię, listę nazwisk polskich żołnierzy zabitych w Iraku. Lista nazwisk z nazwami irackich miast, była wypisana kredą na podłodze. Ponadto, w wyposażeniu pomieszczenia, znajdowała się także mapa Iraku z miastami zaznaczonymi chorągiewkami, jak w grze strategicznej.

### **Patrycja German (Karlsruhe - Niemcy)**

Artystka, starannie umalowana i ubrana w strój elegancko-ponętny (jak zazwyczaj), stanęła przed publicznością i ogłosiła (po polsku), że każdy kto chce, może się teraz na niej położyć. Po czym sama rozłożyła się na brzuchu, na środku sali, między kolumnami. Ktoś skorzystał. Artystka zastosowała tu bardzo klasyczną formułę performance – bezpośredniego użycia ciała, wystawionego na działanie bez pośrednictwa rekwizytów tworzących pomost zrozumienia, ale i barierę, między widzem a artystą. To performance, w którym liczy się przede wszystkim inicjalny gest udostępnienia ciała, uprzedmiotowienia go, deprywacji, który sam w sobie jest gestem artystycznym, czyli tworzącym sztukę. Dalsze losy ciała, pozostawione tu w rękach widzów, nie przesądzają o sukcesie performance jako sztuki, choć mogą uatrakcyjnić jego formę. Mentalny stosunek artystki do własnego ciała, cielesności, seksualności, płciowości, predestynuje ją do performance uprawianego jako żywa rzeźba z własnego ciała, ciała jako materiału dla sztuki.

### **Shannon Cochrane (Toronto - Kanada)**

Jedną z metod performance to robić coś, czego nie potrafi się robić. Na przykład gra, nie umiejąc grać. Artystka postanowiła nauczyć publiczność grać melodię *Love me tender* na harmonijce ustnej. Sama dyrygowała i udzielała instrukcji od pulpitu, a publiczność dmuchała w rozdane jej harmonijki. Dodatkowo jej wysiłki wspomagały karteczki z partyturą, mówiące w którą dziurkę po kolei dmuchać (dziurki w harmonijce wyprodukowanej w Chinach są dla ułatwienia ponumerowane cyframi arabskimi). Gdyby jeszcze tego było mało, numerki pojawiały się na pulpicie. Po kilku próbach wykonanie nadszpiewanie się udało! Możemy powiedzieć sobie komplement! – jesteśmy bardzo uzdolnionym muzycznie narodem, zwłaszcza do klasyki amerykańskiej pop muzyki.

### **Leena Kela (Helsinki - Finlandia)**

Najpierw na scenę wpełzła piękna czarna Syrena (kto powiedział, że Syreny to blondyny był rasistą i seks szowinistą). Miała długi, srebrny, łuskowy ogon zakończony gustowną płetwą. W ustach trzymała rybę (plastikową). Po pokonaniu zaplanowanej drogi, Syrena wzięła nóż i rozcięła ogon, uwalniając się od powierzchowności Syrenki, a stając się eko – działaczem na rzecz mórz i oceanów. Z kilku dmuchanych rybek spuściła wodę do miski, dopełniając ją wodą z piłki-Globu ziemskiego, dodała jeszcze trochę wody z plastikowymi rybkami i przy akompaniamencie pięknej oceanicznej muzyki zanurzyła głowę w misce (ale ubierając maskę z rurką do oddychania – nie był to więc klasyczny performerski chwyt podtapiania się, jako bezpośredniego, fizycznego doświadczenia – tylko ilustracja). Gdy wybrzmiała muzyka, plastikowe dmuchane rybki zostały nadmuchane powtórnie, po czym nawleczone na haczyki do łowienia ryb i tu skończyły swój żywot zabawek, dość spektakularnie jednak, gdyż artystka wydusiła z nich na siłę resztki życiodajnej wody. W finale zgasło światło, zapłonęły ustawione w krąg ognie sztuczne, potem wieniec lampek choinkowych ułożony na podłodze. Stała w nim artystka, jak na Księżycu, z przezroczystym hełmie astronauty na głowie, z malutkim, jakby z Kosmosu oglądanym, Globem w dłoni. Aby upewnić się, że wszyscy zrozumieli, wzięła w jedną dłoń młotek, w drugą piórko, i upuściła jednocześnie na podłogę. Żyjąc na Ziemi, bądź delikatny i rozważnie używaj młotka! – mówi czarna Syrena.

### **Greg Walloch (NYC - USA)**

Zastosował jedną z najbardziej archaicznych form performerskich – opowiadanie historii, z pouczającym morałem. Niczym wioskowy story teller opowiedział o doświadczeniu w pewnym kościele, gdzie trafił przypadkowo i gdzie postanowiono go uleczyć (artysta porusza się o kulach). W opowiadaniu kluczowe było ciastko – gra idiomem „piece of cake”, co może znaczyć kawałek ciasta, jak i coś łatwego do wykonania. Następnego dnia kazał zawieźć się do Wadowic na kremówkę.

### **Kuba Bielawski (Gdańsk – Polska)**

Niezwykle mocny performance, również w klatce, przy czym klatka sama w sobie stała się tu rekwizytem znaczącym. Widzów w ciemnym piwnicznym podziemiu (oświetlone było tylko wnętrze klatki) zaatakował przejmujący krzyk – artysta nagi krzyczał zamknięty w klatce,

gwałtownie rzucając się na kraty. Atak krzyku powtarzał się kilka razy, do wyczerpania energii. Pomiędzy artysta odczytywał nazwy nękających go plag, nieszczęść, jakie przynosi mu życie, świat, otaczająca rzeczywistość. On je odreałował. A co z nami? Jak my mamy sobie radzić? Przecież żyjemy w tym samym syfie codziennym! Musimy jakoś nie zwariować!

#### • Dzień trzeci, 3 września 2005

##### **Maria Legault (Toronto - Kanada)**

Wystąpiła z kukłą – wirtualnym męskim dopełnieniem własnej kobiecości, zmieniając klatkę w buduar. Opowiedziała historię (performance to opowiadanie historii, nieważne prawdziwych czy nie) o swoim niedawno zawartym małżeństwie. Tak zagaiwszy, rozpruła (od krocza w górę) kukłę symbolizującą owego męża i zaczęła wyjmować z niej serduszka medytując „kocha/nie kocha”. Po chwili wyjęła przedmiot służący cięższej medytacji – butelkę wódki i zaczęła częstować widzów. Aby party lepiej się rozkręciło zaczęła tańczyć z wybebeszoną imaginacją mężczyzny. Party się nie rozkręciło, bo program wzywał do następnych performance...

##### **Giovanni Fontana (Alatri - Włochy)**

Przedstawiciel nurtu niezwykle silnego i aktywnego we Włoszech (a nieobecnego w Polsce) – poezji dźwiękowej. Wykonał dla nas jeden utwór. Mimo nieznamości włoskiego było to piękne doświadczenie estetyczne. Artysta tworzył dźwięki ciałem, jednak nie tylko w zwyczajowy sposób, czyli strunami głosowymi, ale i po performersku, czyli ekstremalizując użycie ciała, np. jedna z części utworu została wykonana przy użyciu szczękających zębów. Kaskadę subtelnych dźwięków zwińczyło dmuchanie baniek mydlanych (cały czas do mikrofonu, produkując coraz bardziej subtelne dźwięki).

##### **Alexandra Gneissl (Kilonia - Niemcy)**

Najpierw zaproszono nas, by w piwnicznych ciemnościach podążać za dudniącym dźwiękiem. U jego źródła artystka, oświetlona tylko bardzo słabym punktowym światłem, wybijała zmienny rytm, tupiąc ciężkimi butami. Wprowadzała niepokojący nastrój dla słuchających, dla samej artystki było to mocne oddziaływanie na własne ciało. Jednak dla tych, którzy znają *Utwór na obcasy* Zorki Wollny i Anny Szwaigier, wykonany w korytarzach Collegium Novum UJ, utwór nie przynosił tylu estetycznych doznań czysto muzycznych. Zarazem, w porównaniu z tamtym, był z kolei performerski, w znaczeniu zaangażowania kondycji fizycznej, cielesnej, jako podstawowego materiału do tworzenia sztuki.

##### **Wojtek Kowalczyk & Danuta Nawrocka (Bydgoszcz - Polska)**

Najpierw Wojtek Kowalczyk smagał grubą liną podłogę. Była to pierwsza z serii manifestacji męskości – agresji, siły dominacji, pozwalania sobie. Następnie cały performance składał się z jej kolejnych odsłon stereotypowo męskich zachowań wobec kobiety (jego kobiety). Ona, gdy zjawia się na scenie, zaczyna wykonywać coś prostego, bardzo zbędnego i banalnego (ale ważnego dla formy tego performance). Pokazuje, wycinając z kartki papieru, co można zrobić z rogiem; medytuje czynność wycinania. Na co on ustawia za nią drewnianą płytę i odcina jej róg elektryczną piłą, operując tuż koło jej głowy. Staje przed nią nagi (w spodenkach). Bierze leżące na podłodze kwiaty i przeciąga sobie przez spodenki, chrząkając przy tym po świńsku, po czym podaje te kwiaty partnerce, umieszczając w trzymanej przez nią szklance. To numer performerski wykonywany przez Kowalczyka wcześniej wielokrotnie – zawsze jest manifestacją dzikiego, nieokiełzanego erotomanstwa. Jednak do tej pory był wykonywany wobec przypadkowych wolontariuszek – teraz wobec swojej partnerki. To znacząca zmiana kontekstu. Wymowa tego gestu (całego performance staje się nieco inna), inaczej postrzegamy jego działanie. Jego numer performerski (a także inne podobnego charakteru), stały się mniej żartem, a bardziej refleksją, pojawił się dystans, który żart zmienił w prowadzony świadomie dyskurs. Zarazem, z perspektywy tego dystansu, ten performance może być odczytany jako autodemaskacja, *auto da fe*, mówiąc o zmianie, jaka dokonała się w artyście. Kolejnymi manifestacyjnymi gestami męskości było przypięcie sobie przez artystę, bezpośrednio do nagiej klatki piersiowej, dwóch orderów. Gdy tak udekorowany stanął przed kobietą, zaczął, znów po świńsku, bekać (napiwszy



się uprzednio napoju gazowanego). Po raz kolejny było coś bardzo performerskiego – artysta użył ciała, doświadczenia cielesnego; budował formę dzieła sztuki na fizjologii. Performance zakończyło inne bardzo symbolicznie męskie zajęcie, prowadzone już bez udziału partnerki – kopanie w piłkę nożną. Performance wzbudził bardzo sprzeczne odczucia – niektóre kobiety były zniesmaczone, inne zachwycone prawdą przekazu.

### **Partycja Greman (Karlsruhe - Niemcy)**

Pokazała moc swego ciała (której nie mogliśmy odczytać w pierwszym performance, gdy leżała pasywnie, oczekując interakcji od widzów). Tu jej ciało było aktywne, aktywnie atakowało widzów. Podobnie jak poprzednio, jej ciało zostało użyte jako wyzwanie wobec widzów, czyli używała go bardzo po performersku. Tym razem zaplanowała kontakt bardziej psychiczny niż propozycję fizyczną. Testowała swoim ciałem patrzących, sprawdzając ich reakcje na pojawienie się w pobliżu jego kuszącej propozycji. Stawiała siebie w sytuacji, ale i stawiała w sytuacji nas tam obecnych. Inicjowała grę, rzucała wyzwanie.

Artystka pojawiła się nago na końcu długiego korytarza i tanecznym krokiem, nucąc coś cicho, zbliżyła do grupy widzów, którzy zaskoczeni zjawiskiem, samorzutnie utworzyli szpaler wzdłuż korytarza. Pomiędzy nimi, tam i z powrotem, płąsało nagie ciało artystki. Nuciła przy tym melodię, powtarzając frazę z romantycznej piosenki „jak nie ty to żaden”, patrząc w oczy wybranym. Po czym znikła. Performance był krótki, jakby przelotny, pozostawiając poczucie nierzeczywistości – czy naprawdę widziałem to, co zdaje mi się, że widziałem?

Festiwal zakończył pokaz animacji wideo **Anne Seagrave (Dublin - Irlandia)** *Jamais vu*, dotyczącej, podobnie jak jej performance, estetyki układów tanecznych.

## **Sabancı**

### **WOLNA MIŁOŚĆ VS. SYSTEM TOTALITARNY.**

*Sabancı* – to pięknie brzmiące słowo jest nazwą jednego z potężnych tureckich klanów, rodzaju rodziny mafijnej, choć w Turcji tego rodzaju powiązanie władzy, polityki, prawa i biznesu jest obyczajem powszechnie przyjętym. Sabancı to także Uniwersytet, olbrzymi, rozbudowany kampus, położony na pustkowiu ca. 40 kilometrów od Stambułu. To pomnik rodziny Sabancı. Uniwersytet jest luksusowo wyposażony, ściąga za wielkie pieniądze światowe sławy nauki z wszelkich dziedzin. Jest też odpowiednio drogi, ale służy on kształceniu elity państwa tureckiego, przyszłego partnera Zachodu, UE i Ameryki. To ci ludzie mają w przyszłości, po zjednoczeniu z UE, dbać w niej o interesy takich rodzin, jak Sabancı.

Na terenie całego kampusu obowiązuje bezwzględny zakaz kontaktów seksualnych. Cały teren jest też naszpikowany monitoringiem. Zorka wspomina, że w czasie półrocznego pobytu, codziennie dostawała wewnętrzną pocztą elektroniczną mnóstwo ostrzeżeń, pouczeń, zakazów i nakazów – najwięcej dotyczyło represjonowania seksu we wszelakich przejawach.

Tyle wrażeń Zorki z Sabancı.

Skoro jest zakaz, i to w tak osobistej dziedzinie – trzeba się mu przeciwstawić. Zorka zauważyła parę, która dyskretnie chowa się czasami gdzieś w czeluściach kampusu. Zaczęła ich obserwować, potem z nimi rozmawiać. Po przełamaniu nieufności, która natychmiast rodzi się między ludźmi w systemach totalitarnych, okazało się, że to ludzie z zagranicy, że byli już parą zanim przyjechali do Sabancı. W końcu udało im się jakoś zdobyć wspólny pokój, ale musieli bardzo uważać i urządzać podchody. Z Zorką zawarli taki układ – zdradzali jej pewne swoje miejsca, ona ustawiała tam kamerę i odchodziła, starała się być dyskretna, podglądać, ale raczej sugerować coś naszej wyobraźni, niż pokazywać.

W efekcie powstał zestaw filmów, niezwykle intrygujących obrazów. Na pierwszy rzut oka nie dzieje się nic. Kadr niezmiennie pokazuje pustą salę, korytarz, widoczne poprzez liście drzew okna budynku naprzeciwko. Jednak obserwator powinien być cierpliwy, uważny i poszukać akcji na krawędziach kadru. Wtedy zobaczymy filmowaną parę, a raczej zobaczymy, jak gdzieś wchodzi i znikają w głębi pomieszczeń; rękę, nogę, fragmenty ubrania. Postaci są bardzo małe w proporcjach do całości kadru. Czasami tylko z dużym wysiłkiem odkrywamy, że dwie małe plamki daleko w oknie to kochająca się para.

Kompozycje kadrów bardzo dobrze oddają stłumienie seksu w Sabanci, także atmosferę podchodów, do jakich trzeba się uciec, by móc być razem, czyli realizować najbardziej fundamentalne ludzkie potrzeby i pragnienia. Przekaz filmów dobrze wspiera aranżacja wystawy w Galerii FAIT. Projekcje są rozmieszczone w całym budynku, poukrywane w jego zakamarkach. Chodząc po budynku natykamy się tu i ówdzie na monitor, bądź projekcję. Gdy już zorientujemy się w przekazie, szukamy „naszej” pary w FAIT, tak jak Zorka w czeluściach Sabanci.

W głównym holu jest projekcja jeszcze jednego filmu. Przedstawia dziewczyny grające w squasha. Uniwersytet oferuje wiele możliwości spędzania czasu, także uprawiając sport. Kadry są przekontrastowane, sala do squasha wydaje się zatopiona w białym świetle. Na tym tle postacie są rozmyte, nieostre, są plamami kolorowych sukienek. Podobnie jak przy filmowaniu pary, także tu kadr jest przypadkowy, krawędź rozcina postacie, fragmentaryzuje ciała. Jednak – również tak jak filmowana para – sceny gry są bardzo seksy, są maksymalnie erotyczne, poprzez zastosowanie tego samego zabiegu niedopowiedzenia, sugestii, nieostrości. Ponadto, film jest zmontowany z dwóch zestawionych do krawędzi kadrów, co tworzy nieoczywisty, wydłużony, prostokątny obraz, a konieczność obserwacji dwóch filmów jednocześnie pogłębia wrażenie chaosu gry, rozprasza uwagę, nie pozwala skupić się na śledzeniu obrazu. Okazuje się jednak, że wyobraźnia jest potęgą, a Zorka wie, jak ją uruchomić! Przystajemy widzieć, rozpoznawać, oglądać – zaczynamy odczuwać, doznawać, doświadczać.

*Sabanci* – zestaw filmów i wystawa-instalacja, to jedna z najbardziej intrygujących i zmysłowych (a także intrygujących dlatego, że zmysłowych) realizacji, jakie udało mi się ostatnio zobaczyć. To jeden z bardziej wyrafinowanych projektów pod względem połączenia wielu warstw treści przekazu. Zorka operuje bardzo zróżnicowaną gamą środków artystycznych (wideofilmowych), a zarazem z dużą świadomością używa środków oddziaływania na naszą psychikę, z perwersyjną premedytacją porusza seksualną wrażliwość. A do tego potrafi dodać celną krytykę polityczną, oskarżenie totalitarnego myślenia, które zawsze jest przeciw człowiekowi w tym, co najbardziej dla niego ludzkie, czyli zuniwersalizować sytuację z którą zetknęła się w Sabanci. Uwagę Zorki można zadedykować każdemu budowniczemu systemów, np. kolejnych Rzeczpospolitych: gdy spróbujecie opierać porządek społeczny na represjonowaniu ludzkiej seksualności – nieuchronnie czeka was seksualna rewolucja.

Zorka Wollny, *Sabanci*, Galeria FAIT, Kraków, 12 października - 26 grudnia 2005

## **Przejścia konieczne**

### **INSTALACJA SŁAWKA SOBCZAKA W WSHE W ŁODZI, CZYLI JAK UCZYĆ SZTUKI, SPRAWIAJĄC PRZYJEMNOŚĆ (ARTYSTYCZNĄ).**

Instalacja **Sławka Sobczaka** zajmuje centralną część dziedzińca WSHE w Łodzi. To bardzo ruchliwy trakt komunikacyjny i ta jego funkcja została wykorzystana w pracy. Instalacja niewątpliwie przeszkadza, ale też, poprzez to, może inspirować studentów – cieszy się **Aurelia Mandziuk**, kurator galerii.

Prawidłowy, zaplanowany przez artystę, sposób odbioru pracy polega na dosłownym, fizycznym przejściu przez instalację. W tym celu został wytyczony korytarz z metalowych linek, prowadzący do wejścia, a właściwie do przejścia przez otwarte na przestrzał małe pomieszczenie, z którego wychodzimy przez analogiczny korytarz z metalowych linek. Nad wejściem do pomieszczenia znajduje się źródło silnego światła, które zachęca, ale i oślepia, przygotowując nastrój, ale i nasz organ wzroku, przed tym, co spotkamy wewnątrz. Jest to film, a pomieszczenie okazuje się kabiną projekcyjną. Obraz jest niewyraźny, pełen zakłóceń, śnieżenia, nieostrości. Przedstawia postać (chłopca, dziewczyny – nie widzimy dokładnie), biegnącą jakby w miejscu, co chwilę odwracającą się w stronę kamery. Tajemnica efektu polega na tym, że obraz był kręcony w nocy (night shot), a biegnącą postać oświetlały światła jadącego za nią samochodu. Zakłócenia wypełniające obraz powodują, że prawie nie widzimy punktów odniesienia i ruch

wyduje się odbywać w miejscu. Postać, cała akcja, rozmywa się w abstrakcyjnej przestrzeni szumu wideo. Dodatkowe podciągnięcie kontrastu powoduje, że zakłócenia stają się głównym efektem wizualnym, eksponują swoją plastykę, jako temat sam w sobie. To zakłócenie, a nie krystalicznie czysty obraz, odsłania naturę medium, pokazuje jego istotę.

Ważnym elementem budowania wrażenia, przygotowującego warunki odbioru pracy, jest jej warstwa audio. Składa się ona z dwóch nakładających się dźwięków. Jeden – nieprzyjemny i metaliczny, pochodzi z innej instalacji Sobczaka, gdzie również zbudowane było przejście między metalowymi linami – strunami, które przy potrącaniu generowały przypadkowe dźwięki, pojawiające się w przestrzeni dźwiękowej jako zakłócenie. Drugi - to odgłos szybkich kroków, biegu. Ten dźwięk, w połączeniu z obrazem, informuje nas o akcji. Dźwięk metalicznych drgań, dodatkowo obraz odrealnia, prowadzi ku abstrakcji i uwiarygodnia w warstwie audio obraz szumu wideo.

Praca została zbudowana na bardzo umiejętnej grze czynnikami narracji obrazowej, przygotowania psychologii odbioru i fizjologii widzenia oraz własnościami samego medium. Ich kombinacja, usytuowanie we wzajemnej relacji wobec siebie, powoduje, że praca jest całościowa. Na poziomie percepcji - angażuje całość naszej kondycji fizycznej i psychicznej, a na poziomie formy - wiąże składniki w spójną strukturę instalacyjną, włączając ją w architekturę patio. Instalacja mogłaby być modelem dydaktycznym pokazującym, jak stworzyć dzieło sztuki o całościowym charakterze.

Sławomir Sobczak, *Przejścia konieczne*, Galeria Patio, WSHE Łódź, 27 października - 6 grudnia 2005

## Przyczepa

**FILM WUNDERTEAM, KTÓREGO GŁÓWNYM TWÓRCĄ BYŁ WŁODEK FILIPEK, DOBRZE CHARAKTERYZUJE JEGO POSTAWĘ ŻYCIOWĄ I ARTYSTYCZNĄ.**

**Wunderteam** nie rozgranicza w działaniach grupowych wkładu poszczególnych członków. W przypadku filmu *Przyczepa* jednak wkład **Włodka Filipka** był szczególnie znaczący. Osobiście nie znałem Filipka, ale jego koledzy z Wunderteam twierdzą, że ta praca szczególnie dobrze odzwierciedla typ jego wrażliwości na świat i człowieka. Filipek, jako filmowiec i dokumentalista, potrafił nadać formę sytuacji zaobserwowanej przez Wunderteam na terenie poznańskiej Cytadeli, gdzie stoi rzeźba **Magdaleny Abakanowicz** *Nierozpoznani* pilnowana przez bezdomnych ze Stowarzyszenia Barka.

Bezdomni pilnują rzeźby 24 godziny na dobę, zmieniając się na dyżurach, w czasie których mieszkają w tytułowej przyczepie, z której cały czas obserwują rzeźbę. Gdyby nie oni rzeźba już dawno padłaby łupem zbieraczy złomu (w filmie jeden z nich wypowiada się o rzeźbie, jako wyjątkowo łakomym kąsku). Miasto fundnęło sobie rzeźbę, ale postawiło ją w lesie, choć na pewno wyglądałaby ona lepiej na miejskim placu, tam gdzie są ludzie. Rzeźba ma nie tylko słabą ekspozycję, ale i marny kontakt z odbiorcą. Tymczasem bezdomny, który wypowiada się w filmie, okazuje się bardzo wnikliwym obserwatorem tego dzieła sztuki. Jego słowa świadczą o tym, że ma z tym dziełem autentyczny, emocjonalny związek. Mówi o rzeźbie, jak o części swojego życia.

Film można odbierać jako reportaż społecznie zaangażowany o losie bezdomnych. To dość standardowy temat dziennikarski. Jednak tu jest on osadzony w kontekście sztuki, i to rzeźby b.znanej, światowej artystki. Jednak, gdy Wunderteam wysłał film artystce, ta odpowiedziała w e-mailu, że nie rozumie po co jej go przysłano. Megalomańska artystka może i słusznie nie była zainteresowana filmem, bo to nie ona jest jego głównym bohaterem. Film ma bardzo inteligentną konstrukcję, zbudowaną tak, by w jego narracji przeplatało się nieustannie kilka wymiarów, które wzajemnie obdarzają się sensem. Dzięki temu narracja filmowa tworzy całość, prowadząc interpretację w nieoczekiwanym kierunku.

Wymiar pierwszy, społeczny, jest najbardziej wyeksponowany tak, iż przy pierwszym oglądzie wydaje się głównym tematem filmu. Jest on ściśle powiązany z kontekstem sztuki, tworzącej drugi wymiar filmu. Rzeźba Abakanowicz reprezentuje świat sztuki, który wydaje się być odległy od życia bezdomnych. Film udowadnia, że jest inaczej, czym burzy nasze stereotypy. Także dla samej artystki jest to niespodziewany odbiorca, o czym świadczy jej reakcja na film. Tłem tej konfrontacji jest świat zewnętrzny – w przyczepie cały czas gra komercyjne radio, a nadawane w nim wiadomości i muzyka rozrywkowa są podkładem w filmie. To trzeci wymiar narracji tego filmu.

Reżyser nieustannie żongluje tymi wymiarami, co wywołuje niepokojące odczucie, iż coś tu umknęło naszej uwadze. Jednak, ostatecznie, film jest o sztuce. Ale nie o sztuce Abakanowicz. Film pokazuje, że obok jej rzeźby zostało realizowane inne dzieło sztuki – dzieło sztuki społecznej, bo w takich kategoriach można postrzegać przyczepę bezdomnych i zapewne takie jej ukazanie było zamierzeniem twórcy (twórców) filmu. *Przyczepa* pokazuje, jak przyczepa staje się dziełem sztuki na mocy decyzji artystów, którzy zaobserwowali ją jako zjawisko i zmienili jego status w hierarchii społecznej, a także dokonali jej przemieszczenia na skali wartości. Tak funkcjonuje surrealistyczna strategia podnoszenia do rangi dzieła sztuki, często wcześniej stosowana przez artystów Wunderteam.

Prace Wunderteam były zawsze przenikliwe i krytyczne. Obserwacja rzeczywistości, owego świata o którym mówią media, powoduje zauważenie rzeczy niesłychanych, o których artystom się nie śniło, a które bardziej są sztuką niż jej konwencjonalne wytwory. Zawsze też był w nich jakiś rodzaj humoru – były prześmiewcze, sarkastyczne, ironiczne, groteskowe. Powodowało to, że prace Wunderteam były bardziej urozmaicone artystycznie niż dowcipne, ale jednak monotonne, prace Azorro. Teraz ostrze krytyki dosięgło „wielką artystkę” Abakanowicz, przy której rzeźbie pasożytniczo wyrosło inne dzieło sztuki.

Film jest połączeniem strategii artystycznej i typu wrażliwości reprezentowanej przez Wunderteam, ze zmysłem reżyserskim Filipka, bo to on przetworzył zaobserwowaną na Cytadeli sytuację w dzieło sztuki pod tytułem *Przyczepa*. Pokazuje to, jak wielką rolę spełniał ten artysta w grupie. Nic dziwnego, że artyści Wunderteam prawdopodobnie podejmą decyzję o zakończeniu wspólnej aktywności, gdyż bez Filipka traci ona wiele ze swej mocy i musiałaby zmienić się na tyle, że byłaby już czymś zupełnie innym.

## ***Muzeum i Grünewald***

**KAMIL KUSKOWSKI W PODWÓJNEJ ROLI. AUTORA WYSTAWY MUZEUM I KURATORA „MUZEALNEJ” WYSTAWY Z DEDYKACJĄ DLA GRÜNEWALDA. REZULTATEM SĄ DWA PROJEKTY KONCEPTUALNE.**

### ***Muzeum***

Idea i duch instytucji zajmującej się dziełami sztuki, jako materiał z którego powstaje dzieło sztuki.

Muzeum budzi w artystach ambiwalentne odczucia: z jednej strony, trafić do kolekcji to zostać w historii (choć dziś jeszcze nie wiadomo, czy na ekspozycji, czy w czeluściach magazynów), ale z drugiej - muzeum trzeba spalić, trzeba przekroczyć przeszłość sztuki, by dodać do niej siebie. Poza tym – jeden z muzealnych artystów na moje gratulacje odparł sarkastycznie: „no właśnie, nie wiem czy jeszcze żyję”. Nie da się być młodym i w muzeum.

**Kamil Kuskowski** znalazł pewne rozwiązanie – można wejść do muzeum na chwilę. Hit and run. Wszedł w Muzeum Sztuki w Łodzi, a nawet więcej – wszedł ze swoją sztuką na sale, między mistrzów. Kuskowski wystawił malarstwo, ale zarazem pracę o malarstwie; w muzeum, ale zarazem o muzeum. Zrealizował projekt konceptualny, posiadający wiele warstw znaczeniowych, angażujący wielką i słynną placówkę muzealną. Być może zresztą w żadnym innym muzeum w Polsce ta praca nie zyskałaby zrozumienia u administracji, ale też tylko tu zbiory sztuki współczesnej tworzą dla niej odpowiedni kontekst. W pewnej części praca jest bardzo „łódzka”, o czym za chwilę.

Projekt składa się z dwóch części. Pierwsza odnosi się do malarstwa i jego sposobu istnienia w muzeum. Na salach, częściowo pomiędzy eksponatami, wiszą jednolite, monochromatyczne, płótna, oprawione w dekoracyjne ramy. Wszystkie opatrzone są prawidłowymi podpisami – tytuł, wymiary, technika. Część muzealnego wyposażenia dzieła sztuki została zachowana. Znikła zawartość przedstawięń na płótnach oraz nazwisko autora. Odnajdujemy je w przenośnym audio przewodniku – urządzonek, z którego, chodząc z nim po sali, możemy odsłuchać opis danego obrazu (rzeczywisty opis katalogowy istniejącego obrazu) oraz poznać nazwisko autora

– Kuskowski. Sztuki wizualne zostały zamienione na audialne. Gdy stajemy przed obrazem, naszej wyobraźni zostają dostarczone pewne informacje na temat tego obrazu. Mamy przed sobą ramę. W niej, na jednobarwnym podkładzie, nasza wyobraźnia musi odtworzyć obraz z opisu. Są to konwencjonalne przedstawienia, sceny, martwe natury, portrety, itp, jakie wielokrotnie widzieliśmy. Stąd, działając przez analogię, nasza wyobraźnia dość łatwo radzi sobie z pustym płótnem, tym bardziej, że opis przybliża także używane przez artystę środki malarskie. Ponadto – jesteśmy w muzeum! Atmosfera wokół sprzyja naszej wyobraźni. Figiel spleatany przyzwyczajeniom odbiorcy najwyraźniej dobrze rozumieją pracownice pilnujące ekspozycji, które uśmiechają się tajemniczo wydając przewodniki dźwiękowe.

Część druga projektu *Muzeum* to *Portrety panien łódzkich*, zawieszane w sali obok obrazów do słuchania. *Portrety...* również – na pierwszy rzut oka – wyglądają bardzo muzealnie. W dekoracyjne ramy zostały wstawione owalne medaliony z portretem. Portret jest obrazem dvd. Podpis podaje imię i nazwisko sportretowanej panny (a nie autora), datę powstania, wymiary wyświetlacza, technologię. Na obrazie toczy się wielopłaszczyznowa gra przedstawień, bądź gra z przedstawieniami. Panny zostały wystylizowane historycznie, ubrane i uczesane jak z epoki *Ziemi obiecanej*. To gra Kuskowskiego z procesem muzealizacji, tworzenia historii. Portrety wydają się statycznymi przedstawieniami, jednak gdy chwilę dłużej wpatrzymy się w portret, każda z panien wykona jakiś nieznaczny ruch, ziewnie, pokręci głową, uśmiechnie się zalotnie. Wideo statycznego obrazu, użyte jakby wbrew swojemu przeznaczeniu, którym jest rejestracja ruchu, to zabieg często stosowany, a mistrzem jest tu Bill Viola. Jednak Kuskowski podejmuje grę z tą historią sztuki wideo. Sięga po wzorzec z baśni fantazy, czy grozy, rodem z Edgara Allana Poe, które potem tak fascynowały surrealistów – ożywający obraz, śledzący nas wzrokiem, tak, że już nie wiemy, czy nam się zdaje, czy popadamy w obłąd, czy może powinniśmy uznać istnienie innych rzeczywistości. To gra wyobraźni. *Panny łódzkie* zdradzają także, dlaczego Kuskowski, pochodzący z Nowego Targu, zamieszkał w Łodzi.

Projekt *Muzeum* kwestionuje muzealne przyzwyczajenia odbiorcze. Muzealną powierzchowność wyglądu obrazów łączy z techniką – audio i dvd. Wpręga w projekt całość muzealnej struktury, zarówno materialnej, lokując pracę w salach, jak i instytucjonalnej z jej całym historycznym bagażem. Powstaje całość instalacyjna, której sens nadaje bezpośrednia obecność odbiorcy. Instalacja *Muzeum*, działa jak tygiel alchemiczny, w którym dokonuje się przemiana, transformacja składników w nową całość. Następuje aktualizacja tożsamości samego muzeum i zmuzealizowanych dzieł sztuki, które po takim zabiegu trafiają w obieg sztuki współczesnej; pokazuje, jak dzieła przechodzą do historii (sztuki) i jak je z niej wydobyć (obrazy na płótnie stają się instalacją z dźwiękiem, a obrazy dvd zostają przebrane w historyczny kostium). Aktualizacja ma wymiar generalny – odnosi się do idei muzeum, ale i konkretny – miasta Łodzi i kolekcji muzealnej. Zakwestionowane zostaje także autorstwo, czyli podstawowy, muzeologiczny sens pracy historii sztuki – atrybucja obrazów. Kuskowski raz je przejmuje, jak w obrazach opowiadanych, raz rozdaje pomiędzy panny łódzkie. Powstaje kontekstowy, projekt; projekt osadzony w kontekście, czerpiący z kontekstu muzeum i jego związków historią sztuki. Artystycznie i formalnie, projekt spaja w całość konceptualna dyscyplina, pozwalająca na powiązanie kilku formuł sztuki współczesnej – obiektu, obrazu, wideo, audio, instalacji, czy bezpośredniości akcjonistycznej. Narrację treściową spaja w całość idea i duch wiekowej instytucji muzealnej.

*Muzeum*, Muzeum Sztuki, Łódź, 4 – 30.11.2005

### **Grünewald**

Grünewald budzi emocje. Ekspresja i bogactwo obrazów, motywów – można w nieskończoność patrzeć i ciągle coś znajdować. Często też był punktem odniesienia dla artystów, i to bardzo różnych, rozmaicie z niego korzystających. Dość powiedzieć, że sięgali po niego artyści Grupy Wprost i Grupy Łódź Kaliska. Sięga po niego także Kamil Kuskowski i w dodatku znalazł w swoim łódzkim otoczeniu kilku innych artystów, których wyobraźnia również zahacza o Grünewalda. Swoje prace oparte na bliższych, dalszych i jeszcze dalszych związkach z Grünewaldem zaprezentowali na wystawie w Galerii Fotografii i Nowych Mediów w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim.

Dlaczego tam? Gorzów Wlkp. Nie słynął do tej pory ze sztuki współczesnej. Miasto ma ca. 120 tyś. mieszkańców i nie ma w nim ani jednej uczelni wyższej o profilu humanistycznym. Z tego miasta pochodzi obecny Premier i Marszałek Sejmu. Ale wystarczy, że w jakimś miejscu pojawi się ktoś sprzyjający sztuce, by na pustyni pojawiła się woda, czyli np. sztuka w Gorzowie Wlkp. W Gorzowie Wlkp. jest **Zbigniew Sejwa**, sam jest artystą, zajmuje się fotografią, i kieruje galerią. Skromny budżet nie pozwala na zbyt wiele, ale i tak przy tym podejściu może on zrobić więcej dobrego dla sztuki i artystów, niż wielkie instytucje i ich mali dyrektorzy.

Nie wszystkie prace na tej wystawie to dzieła skończone. Są szkicami, projektami, fragmentami, pokazującymi jednak, jakie może być zastosowanie Grünewalda w sztuce współczesnej.

**Marcin Nowak** pokazał grafikę wykorzystującą obraz Grünewalda, a stylizowaną na interface gry komputerowej. To szkic zapowiadający pracę bardziej skomplikowaną. Na tym etapie ważna jest sugestia, że wielkie malarstwo metafizyczne można zwirowalizować i wprowadzić w popkulturę.

**Wawrzek Sawicki** wykorzystał strukturę szafy ołtarza – po otwarciu skrzydeł stajemy przed ekranem telewizora z animacją wideo i miksem dźwięków (do odsłuchania na słuchawkach). Tu również powstaje napięcie między obrazem – tym wielkim z podręcznika historii sztuki, a dzisiejszą zmedializowaną kulturą, nasyconą obrazami generowanymi elektronicznie. Także ta praca ma być dalej rozwijana, głównie w warstwie obrazu wideo.

**Artur Malewski** pokazał wideo animację – śmiejącego się szatańsko potwora wiodącego za rękę postać, niby człowieka, choć o posturze dość uproszczonej i bezcielesnej, czym przypomina przedstawienia duszy. Co prawda obrazy Grünewalda zaludniają liczne demony piekielne, jednakowoż ten wygląda raczej groteskowo niż strasznie. Artysta ma spore poczucie humoru i dystansu do siebie i swojej pracy. Krótka animacja, to jakby trailer bardzo rozbudowanego projektu, wciąż w opracowaniu, w którym artysta przebiera się za inną postać z demonologii – wilkołaka (dysponuje już nawet gotową kosmatą skórą – kostiumem do występów publicznych).

**Ania Orlikowska** – jej praca wideo jest oparta na stosowanym przez nią już wcześniej efekcie nakładających się, przenikających obrazów. Jednak sekwencja przejścia nie rozwija się w czysty, ostro narysowany obraz. Dlatego przedstawienie zawsze wydaje się ciałem eterycznym, astralnym, powidokiem bardziej niż obrazem. Motywem jest ona sama. We wcześniejszym wideo takim zabiegom poddana została jej twarz, ukazana we śnie, pływająca w nieokreślonej przestrzeni. Tu w ten sposób zostało sfilmowane całe nagie ciało, złożone na czerwonym dywanie, w podobnie nieokreślonej przestrzeni, płaskiej jak obraz; wydłużonej, zamkniętej łukiem, jak średniowieczny portal, okno, czy kwatery ołtarza... Z Grünewaldem można skojarzyć ten obraz raczej poprzez odrealnioną atmosferę i wrażenie monumentalności, jakie stwarza kształt ramy i pustka kadru. Siłą takich obrazów jak Grünewalda jest to, że zostawiają wrażenie jak senne majaki. Podobnie surrealistyczne, oniryczne oddziaływanie mają wideo-zjawy Orlikowskiej.

**Kamil Kuskowski** pokazał dwa obrazy – tryptyki (cykl obejmuje więcej prac). Mają one wydłużony kształt, jakby poprzecznej belki, kojarzącej się z tą z krzyża. Dwa skrajne obrazy to zbliżenia dłoni przybitych do krzyża (kopie z *Ukrzyżowania* Grünewalda). Na środkowym płótnie mającą słowa – namalowane niekontrastowo, tak, by ledwie odróżniały się od tła. To nazwy ludzkich przywar, małości, ale także bóleczki skorumpowanych instytucji – państwa i jego urzędów, kościoła, no i galerii sztuki.... Słowa zawierają się między obrazami dłoni – to położenie jest niezwykle sugestywne. Ale też *Grünewald* bardzo sugestywnie i detalicznie odmalowywał obraz zła. Nazwy owego zła, zaprezentowane na tej wystawie, brzmią „Nepotism”, „Fanaticism”. I można rzec – one były, będą i nic i nikt nas od nich nie zbawi, ani Kościół ani PiS. W tym krótkim opisie nie ma miejsca na rozwijanie możliwych interpretacji tej pracy. Kuskowski potrafi zamknąć w jednorodnej całości dzieła sztuki wielość rozmaitych wątków; płaszczyzn krytycznego myślenia. To prace pesymistyczne. Pocięające jest jednak to, że od czasu do czasu zjawia się artysta i tworzy dzieło o krytycznej wymowie, przesłaniu, do którego możemy w potrzebie się odwołać, schronić w polu jego oddziaływania, co pomaga uratować przed naporem tzw. życia własne zasady, siebie po prostu, daje siłę, by nie ulec korupcji intelektualnej: oportunistom, hipokryzji.



**Marta Pszonak** - również sięgnęła po tak fascynujący u Grünewalda obraz zła. Sięgnęła po pałę, bejsbol, kojarzący się nie ze sportem, a z prymitywną przemocą. Wykonała dla niego bardzo solidną, ładną kasetkę, wyłożoną w środku czerwonym sukniem. Sama pała też jest bardzo starannie wykonanym przedmiotem. Razem bejsbol i skrzyneczka tworzą obiekt dekoracyjny, bardzo estetyczny, wykonany z całym rzeźbiarskim kunsztem. W kategoriach kultury konsumpcyjnej nosi on znamiona luksusowego przedmiotu, dobrego okazynego prezentu, stosownego np. dla polityków LPR. Na pałce jest namalowany napis INRI – taki sam, jak nad głową Chrystusa w obrazie *Ukrzyżowanie* Grünewalda (właściwie jest to reprodukcja tego fragmentu obrazu). W obrazie Grünewalda z pałkami są przedstawieni ci źli, bestie piekielne, oprawcy. W ich rękach to narzędzie męki. INRI – Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum – Jezus Nazareński Król Żydowski – kasetka to relikwiarz na relikwię kultu przemocy, ale kto i wobec kogo teraz skierowanej, komu zadawanej? Wektor prześladowania się odwraca. INRI – znak firmowy cierpienia, staje się metką firmującą akt agresji; symbol cierpienia, jest teraz symbolem zadawania cierpienia, czynienia zła. W imię Boga i Ojczyzny łysi młodzieńcy, nazywający siebie kibicami, usłużnie zatłuką pedałów i Nieznalską z błogostawieństwem polityków prawicy i ich katolickich wyborców-słuchaczy Radia Maryja. Władza afirmuje prymitywną przemoc, tak było wtedy i tak jest teraz. I tylko artyści mają siłę, by o tym mówić publicznie.

**Aleksandra Ska** nie występuje często z nowymi rzeczami, ale jak już – są to zawsze prace radykalne, bardziej nawet niż Alicji Żebrowskiej, najbardziej radykalnej polskiej artystki (która jednak ostatnio przycichła, ale wiem, że szykuje się do wielkiego skoku). Kozyra z doczepionym penisem, to przy Ska dekoratorka wnętrz mieszczańskich saloników. Na wystawie pokazała obiekt, który prawidłowo chyba można nazwać becikiem. To jakby kosz dziecinnego wózka, z uchwytami do noszenia jak torba, wewnątrz wyposażony w kołderkę i poduszkę. Całość jest starannie wykonana z bogatej, drogiej (przynajmniej takie robi wrażenie) tkaniny. Na tkaninie jest złoty nadruk, który przy pierwszym, ogólnym oglądzie robi wrażenie dekoracyjnego deseni. Na poduszce został wyszyty wieniec laurowy, wieniec antycznych zwycięzców, Cezarów. Tajemniczy tytuł *Nim* również raczej niewiele nam powie (jego rozszyfrowanie to dodatkowe piętro interpretacji, na które teraz tu nie chcę się wspinać, gdyż ubarwia ona narrację pracy, ale nie zmienia zasadniczo wyłożonego poniżej znaczenia). Bezpośrednio z obrazami Grünewalda zdaje się to nie mieć wiele wspólnego, z wyjątkiem może ogólnego i niesprecyzowanego poczucia dawności, jakie wnosi ciężka, ornamentalna tkanina, co jednak bardziej jest zasługą kontekstu całej wystawy niż samej pracy, ale też, jak się okaże, nastroju tajemniczej i trochę mrocznej perwersji emanującej z obrazów Mistrza. Już powierzchowne wrażenie karze kojarzyć becik z becikowym, czyli nachalną ideologią prorodzinną prawicy, która w totalitarnym stylu chce narzucić społeczeństwu jedynie słuszny sposób życia. W miarę coraz głębszego wglądu w pracę to pierwsze skojarzenie okazuje całkiem słuszne. Becik jest eksponowany bezpośrednio na podłodze, jak zwykły, niby pozostawiony tu przedmiot, i to położenie utrudnia wpatrywanie się w meandry wzoru, a druk na tkaninie dodatkowo rozmywa linie skomplikowanego rysunku. Jednak prawdziwa komplikacja i moc pracy ujawnia się dopiero po wpatrzeniu się w szczegóły. Cierpliwość zostanie tu nagrodzona, ale czeka nas mały szok. Abstrakcyjny ornament okazuje się przedstawieniem figuralnym, które powoli wyłania się dla naszych oczu w centralnej części każdego modułu składającego się na wzór na tkaninie. Co do zasady, taka forma ornamentacji jest typowa. Jednak tu groteska nie jest powiązana z motywami roślinnymi, ale ornamentem ze stylizowanych organów płciowych, penisów i otworów ciała. Z płataniny linii powoli odczytujemy dwie postacie splecione w akcie homoseksualnego seksu. Nie jest to żadna ze standardowych pozycji, a bardzo wyrafinowana, ekstatyczna pieśczęta, znamionująca zapamiętanie i głęboką więź między partnerami. Partnerzy leżą w pozycji 69, i wzajemnie wsuwają sobie jedną dłoń do ust, a drugą w odbyt. Układ postaci jest tego rodzaju, że obraz zachowuje dekoracyjność i ciągłość właściwą dla ornamentu, wygląda jak ornament. Kompozycja w układzie zamkniętym, kolistym, mandalicznym, symbolizuje wszelkiego rodzaju cykliczność, jak bieg czasu, upływ życia, a także jedność, pełnię. Teraz ów homoseksualny becik zaczyna symbolizować nie tylko politykę prawicy, ale demaskuje jej charakter: wykluczania, budowania uprzedzeń, nienawiści, dzielenia społeczeństwa. Dbałość o rodzinę, o człowieka – to puste, ideologiczne frazesy, gdyż w rzeczywistości są skierowane przeciw człowiekowi i jego szczęściu. Niewinny becik nabiera wielkiej krytycznej wagi! Cała praca okazuje się mocna i do

bólu wyrazista. Zarazem jest tak rozegrana środkami artystycznymi, że jej radykalna wymowa nie działa jak plakat polityczny. Jest w pierwszym rzędzie wypowiedzią estetyczną, a nie ideologiczną. Formy wizualne są jednak tak użyte, by umożliwić wyinterpretowanie z nich treści. I wtedy okazuje się, że dzieło sztuki staje przeciw najtwardszym poglądom prawicy, którym nie ma odwagi przeciwstawić się żadna opozycja w tym kraju, jak widać z wyjątkiem artystów. (o Ska zobacz także w *ArtInfo* 54)

Tak pokazano Grünewalda w Gorzowie Wielkopolskim. Obie wystawy, indywidualna Kuskowskiego – *Muzeum* i zbiorowa jego kuratorstwa *Grünewald* pokazują, że malarstwo może dziś czerpać także z innych inspiracji niż telewizja i komiksy, pop banalizm kultury massmedialnej. I w dodatku ma sporo istotnych rzeczy do powiedzenia, a sztuka okazuje się czymś więcej, niż rozrywką dla kuratorów.

MOS, Gorzów Wlkp. 6 grudnia 2005 - 15 stycznia 2006

## **Performance-esse, czyli performance płci żeńskiej**

**KOBIETY ZMIENIAJĄ KSZTAŁTY WSPÓŁCZESNEGO PERFORMANCE W POLSCE, KTÓRY STAJE SIĘ BARDZIEJ ŚWIADOMY POLITYCZNIE, KULTUROWO, ALE I BARDZIEJ SEXY.**

Czy performance to lans?... Przecież performer prezentuje siebie, publicznie, na scenie... Hmm... Pytanie poważne, ale po kolei.

W toruńskiej Galerii Wozownia (instytucja samorządowa) odbył się mini festiwal performance. Jeden wieczór, w typie dada-surrealistycznych *soirée*, przygotowany przez **Małgorzatę Jankowską**, kuratorkę, która od dawna obdarza szczególnym zainteresowaniem sztukę tworzoną przez kobiety (bo za dużo byłoby powiedzieć, że jest kuratorką feministyczną). Niewątpliwie jednak celem jej działalności kuratorskiej oraz badań naukowych (jest doktorem historii sztuki i pracuje w Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu) jest przewartościowanie roli kobiet w sztuce polskiej, zarówno w historii awangardy powojennej, jak i dziś. Kontekstem tej imprezy są więc szerokie procesy kulturowe. Do tej pory polem jej zainteresowania było wideo i generalnie sztuka mediów, ale też uprawianie tych formuł artystycznych często wiąże się z akcją na żywo. Dlatego ich rozpatrywanie we wzajemnym powiązaniu jest czymś naturalnym i merytorycznie właściwym. Dodajmy jeszcze, że tego typu podejście do zagadnień sztuki współczesnej jest w Polsce rzadkie i niewiele jest miejsc, gdzie stawia się takie cele badawcze, zwłaszcza w sposób systematyczny.

W imprezie wzięły udział artystki kilku generacji, pochodzące z kilku środowisk. W kolejności prezentacji: **Anna Gryczka** z Lublina, **Ewa Świdzińska** z Białegostoku, **Angelika Fojtuch** z Gdańska, **Grupa Sędzia Główny (Aleksandra Kubiak i Karolina Wiktor)** z Zielonej Góry oraz **Grupa Dziewczęta Przeszanowne (Karolina Stępniewska, Marcelina Gunia, Natalia Turczyńska)** z Torunia. Tytuł imprezy – *Performance-esse* to gramatologiczna zabawa: angielskie słowo „performance” zostaje sfeminizowane przez dodanie końcówki „esse” z j. francuskiego (jak duchesse, baronesse, princesse), po to, by „performance” uczynić bardziej sexy. Na imprezie nie występowały więc „performerki” tylko „performessy”, co rzeczywiście przyjemniej brzmi, ale pokazuje także, że w performance od czasu Warpechowskiego coś jednak się zmieniło....

Impreza odbyła się 13 grudnia. To data wprowadzenia stanu wojennego, który zniszczył nie tylko wolność w Polsce w ogóle, ale i wolność sztuki, czego skutki obserwujemy także dziś w postaci braku ciągłości między awangardą lat siedemdziesiątych a sztuką współczesną.

Do tej daty, jako znaczącej także dla sztuki nawiązywał kiedyś ZOR (Zmiana Organizacji Ruchu), organizując w Warszawie, w lokalu na ul. Smolnej, zbiorową wystawę *Stan Wojenny* w roku 2003 (zobacz: *ArtInfo* 26).

Do tej daty nawiązała w swojej pracy **Anna Gryczka**. Nie był to performance, a bardziej rodzaj żywej rzeźby (living sculpture), ale została ona potraktowana jak performance, choć mogła trwać w galerii przynajmniej przez cały wieczór. Składała się z dwóch części: zestawu T-shirtów z nadrukowanymi na nich artykułami prasowymi na temat stanu wojennego, zawieszane na wieszakach, oraz grupy osób ubranych w podobne koszulki z nadrukami artykułów na temat stanu wojennego. Osoby w T-shirtach stały ustawione w kolejce. Symbolizuje ona nie tylko stały element rzeczywistości komunistycznej, ale też upływ czasu, gdyż artykuły pochodziły z kolejnych lat, jakie minęły od wprowadzenia stanu wojennego. Osoba ostatnia w kolejce trzymała aktualną gazetę. Wszystkie osoby miały czarne okulary, oczywiste wizualne nawiązanie do niechlubnej postaci Jaruzelskiego. Czytając treść artykułów, łatwo dostrzeżemy zmianę języka, jakim pisano o stanie wojennym oraz sposób oceny tego faktu. Świadczy to o zmianie, jaka dokonała się w naszym kraju na przestrzeni lat. Jest dowodem na odzyskaną wolność debaty publicznej, która jest wartością samą w sobie. Zarazem, kontekstem tej rocznicowej refleksji jest dzisiejsze ponowne zagrożenie wolności przez zideologizowaną prawicę religijną.

### **Ewa Świdzińska**

„Performance to aktualizacja siebie.” – powiedziała artystka w autokomentarzu. „Performance to ja” tak można by to ująć w skrócie. Czyli: nie ma „sztuki performance” z jakimiś zagadnieniami ogólnymi. Sztuka wynika bezpośrednio z jej własnego życia i jej samej służy. Artystka pojawia się naga, dźwigając tajemniczy wór, co o tej porze roku musi kojarzyć się ze św. Mikołajem. Wygłasza zdanie: „Jeśli nie zadbasz o siebie, to nikt za ciebie tego nie zrobi.” To motto Centrum Psychologicznego Carpe Diem zajmującego się leczeniem nerwic, fobii, nałogów, depresji, w którym kiedyś artystka pracowała (na początek akcji przebiera się w swój kusy fartuszek pielęgniarski, zmieniając się w fetysz erotyczny pacjentów). Worek okazał pełen rekwizytów służących pokazowi technik samorealizacji. Ćwiczenia z dbałości o siebie obejmowały przebieranie się w sexy bieliznę, pończoszki, a całości dopełniało różowe futerko. Aby być sexy - trzeba się wyluzować. Temu służy papierosek. Trzeba także nabrać energii, stąd wlewa w siebie sporo litrów kolorowych napojów energetyzujących. Na zakończenie z worka wypadają klucze. Wiemy już co jest kluczowym problemem i gdzie jest klucz do jego rozwiązania. Niestety, seksownie przebrana i zenergetyzowana artystka zabrała klucze i wyszła z galerii, nie zostawiając adresu.

### **Angelika Fojtuch**

Performance również był o seksie, czyli o miłości. Artystka ułożyła na podłodze napis MIŁOŚĆ z talerzyków jednorazowych. Danie miłosne okazuje się bardzo skromne: jedna nitka spaghetti i kropelka sosu bolońskiego... Performance polegał na rytualnym spożyciu dania miłosnego, talerzyk po talerzyku, wylizując je dokładnie, łączywie, do ostatniego kęsa. W czasie trwania akcji widzowie, wraz z artystką, mogli medytować nienasycenie.

### **Sędzia Główny**

Pozostajemy w rozerotyzowanej atmosferze. Artystki pytają nas o lans w performance. A lans nierozłącznie wiąże się z erotyką. Nic lepiej nie lansuje niż nagie ciało na wysokich obcasach. Artystki wiedzą to dobrze, gdyż są zazwyczaj starannie wydizajnowane. Moda to jednak za mało i za soft. Prawdziwy lans to nagość. Artystki stanęły przed publicznością prezentując się jej, po czym zasiadły na fotelach, po dwóch stronach ekranu z napisem LANS? Czy lans, czy nie lans – o tym mogli decydować widzowie demokratycznie, czyli w głosowaniu, wypełniając przygotowane karty i wrzucając je do urny. A problem jest ciekawy i czysto artystyczny. Już samo pytanie, sama możliwość jego postawienia stworzona przez artystki, świadczy o artystycznym charakterze tego działania. I to owo pytanie jest istotą artystycznego sensu tego performance, jednoznacznie, jakby z góry rozstrzygając na korzyść sztuki (nie lans, tylko sztuka performance). Pytanie jest więc pozorne i ma inspirować do myślenia. Skoro zostało postawione, to spróbujmy na nie odpowiedzieć, jakkolwiek trudne byłoby kierowanie myśli ku sztuce wobec seksownych ciał artystek. Lans to autoprezentacja. Performance to sztuka oparta na bezpośredniej prezentacji

artysty, gdzie materiałem jest jego kondycja fizyczna, cielesna, ale i psychiczna, jego nastroje, uczucia, cechy charakteru. Zadanie pytania o lans w performance jest niezwykle przewrotne, gdyż to, co mogłoby być lansem, w performance staje się sztuką, nawet skrajna forma lansu – pokaz publiczny nagości, to w performance typowy środek artystyczny, używany przez artystów zanim napór popkultury w Polsce skojarzył ją z lansem. Zresztą, w światowej historii sztuki performance znajdziemy wiele przykładów użycia formuł wziętych z kultury masowej i podjęcia artystycznej gry nimi i z nimi. Można by więc podsumować: w performance wszystko zmienia się w sztukę, nawet lans. Zadanie pytania o lans wiąże się ze zmianą sposobu użycia przez artystki własnej seksualności, nagiej bądź ubranej – do tej pory była ona eksponowana, owszem, ale zarazem w rozmaity sposób represjonowana, bądź skrywana, jakby w obawie, że owa powierzchowna atrakcyjność zdominuje artystyczny wymiar i przekaz idei tych performance. Teraz, w *Rozdziale XXXIX* (każdy performance to rozdział) seksualność została wyeksponowana z całą wyrazistością, ukazując pełnię atrakcyjności ciała naturalnie i po prostu, jakby artystki pozbyły się obawy, że okaże się ważniejsza niż ich sztuka. Jednocześnie owa seksualność jest intelektualizowana poprzez połączenie z pytaniem, które w sposób krytyczny dotyka kontekstu artystycznego, świata sztuki, jak i kulturowego. Ciało zmysłowe nabiera cech narzędzia krytycznego, o większej ostrości nawet niż ciało w owej zmysłowości zdeprecjonowane.

### **Dziewczęta Przeszanowne**

*Kolejny powiew świeżości w polskiej szkole performansu* – tak grupa zatytułowała to działanie. I rzeczywiście powiało świeżością, najpierw dosłownie. Artystki stanęły przed publicznością, ubrane w skromne kostiumy biurowe, szare spódnice i białe bluzki. Na twarzach miały maseczki ochronne. Wyglądały jak task force do bardzo bardzo specjalnych zadań, takich jak np. odświeżenie polskiej szkoły performance. Białe bluzki miały na plecach słowa symbolizujące jakiś rodzaj siły, wiążącej się z zabiegiem odświeżania. Rzeczywiście Dziewczęta Przeszanowne stanowią siłę sztuki, której nie powinni lekceważyć najbardziej szanowni profesorowie sztuki. Po chwili stało się jasne, że maseczki ochronne przydałyby się także publiczności. Odświeżanie polegało na rozpylaniu zapachów w sprayu, których stężenie w powietrzu szybko zmieniło je z miłego w nieznośny. Odświeżanie trwało non-stop aż do wyczerpania całego kartonu butli sprayu. Podczas odświeżania, artystki wykonywały taneczne układy grupowe, jak rozkoszne cheerleaderki, czyli i tu performance został poparty pewną dawką zmysłowości. Oprócz bezpośredniego, fizycznego oddziaływania na zmysły, odświeżanie jest także metaforą i ten występ na zakończenie wieczoru dobrze podsumowuje istotę przesłania zaprojektowanego przez jego kuratorkę.

Dziewczęta Przeszanowne (jak i inne artystki) to rzeczywiście nowa siła w polskim performance, która zmienia jego charakter, nadaje tej sztuce inne oblicze.

Po pierwsze, performance zmienia płęć, a raczej, nabiera płci. Akcje performerek (performessek) są oparte na środkach naznaczonych płcią, bazują kobiecej seksualności ze wszelkimi jej atrybutami – ciałem, zmysłowością, emocjonalnością. Po drugie, zagadnienia poruszane w performance są formułowane w kontekście płci, poprzez płęć. A po trzecie (ale i po pierwsze) – w porównaniu ze sztuką awangard lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, w dzisiejszej sztuce performance w Polsce działa dużo więcej kobiet.

Warto zapamiętać, że zjawisko to po raz pierwszy zostało z pełną świadomością skonkretyzowane w postaci zbiorowej prezentacji właśnie w imprezie w Toruniu, w Galerii Wozownia, przez Małgorzatę Jankowską.

## ***Ubezpieczanie talentu***

**LAURA PAWELA SPRAWDZA (PO RAZ KOLEJNY), JAKIE SZANSE I MOŻLIWOŚCI MA W DZISIEJSZYM ŚWIECIE ARTYSTA.**

Świat ubezpieczeń jest równie tajemniczy, jak polityka braci Kaczyńskich. I równie podejrzany w intencjach: niby wszystko dla twojego dobra, ale na końcu wychodzi na ich własne dobro, a ty pozostajesz z wyjaśnieniem, że nie masz racji.... Trzeba być ostrożnym, a najlepiej zacząć się bać. Filmowanie z ukrycia jeszcze powiększa wrażenie przekroczenia jakiejś granicy. Kadr nie pokazuje nic z tego, co jest tematem akcji (kamera jest w specjalnie przygotowanej torbie, ujęcia są przypadkowe, choć nie przypadkowo wybrane do filmu). Cóż zresztą mielibyśmy oglądać? Wystrój wnętrza biur jest nie do zapamiętania, podobnie jak twarze urzędników. Tocząc się akcją słyszymy, ew. czytamy napisy, gdy tekst mówiony jest niewyraźny. Sytuacje rozmów możemy sobie tylko wyobrażać i przychodzi nam to bez trudu, bo każdy kiedyś siedział przed urzędnikiem w biurze. Jest to więc ciekawy zabieg wizualny – obraz odwołuje się do naszego doświadczenia uczestnictwa w życiu, obrazów, które już i tak mamy w głowie. Ich pokazywanie nie jest więc konieczne. Ale ów obraz tym bardziej przekazuje wrażenie nieprzejrzystości świata ubezpieczalni (artystka mówi, że czasami wyłączała kamerę, gdyż przed spotkaniem z agentami była legitymowana, ale kamera nigdy nie została odkryta).

**Laura Pawela** przeprowadziła eksperyment badawczy, polegający na zanurzeniu artysty w środowisku całkowicie obcym. I jako ciało obce został on odrzucony (talentu nie dało się ubezpieczyć). Ale w trakcie eksperymentu zaszedł pewien proces – proces tworzenia dzieła sztuki, równoczesny z procesem demaskacji ubezpieczalni. Niektóre ubezpieczalnie manifestacyjnie wspierają sztukę i to, jak Generali, nawet tę trudniejszą. Pawela udowadnia, że to tylko tworzenie pozorów (czyli tzw. wizerunku), i że sztuka należy do innego porządku rzeczy w świecie niż biznes. Może nie jest to nowa informacja, ale warto tę prawdę pokazać, zwłaszcza w formie interesującego dzieła sztuki. Używanie urzędów to jeden ze stałych motywów sztuki krytycznej.

Do konfrontacji z urzędem artystka była dobrze przygotowana. Gdyby ktoś zapytał, czy potrafi Pani udowodnić, iż jest Pani w posiadaniu rzeczy, którą chce ubezpieczyć – czyli talentu – miała z sobą na potwierdzenie CV, listę wystaw i innych osiągnięć, nawet listę uznanych krytyków, których można by spytać o opinie (można sobie wyobrazić taką „komisję” oceniającą talent, działającą jak komisje sejmowe, np. „Sprawiedliwości i talentu”...). Nikt jednak nie spytał o dowód na talent (bądź jego brak). Artystka była także przygotowana finansowo, i w tym znaczeniu nie był to żart – gdyby któraś ubezpieczalnia zechciała wystawić polisę – artystka zapłaciłaby za to żywym pieniądzem. Agenci nie popisali się więc refleksem – stracili prowizję, a firma zarobek. Jeszcze raz widać tu, że pochodzą z innej kultury... Agent - Europejczyk powinien być na tyle humanistą, by wiedzieć, że artysta jest wartością... Dla Paweli na tym gra jednak się nie kończy. Chce spróbować ubezpieczać swoje wystawy (np. od fiaska finansowego, bo sukces, jak się

okazało, można ubezpieczyć). Czy któraś z ubezpieczalni będzie na tyle wyrafinowana, by nie przepuścić takiej okazji do reklamy? Firma mogłaby także najwyczejniej i po prostu dać artystce ubezpieczenie kupując projekt *Ubezpieczenie talentu*.

Rezultatem projektu jest hybrydalne dzieło sztuki, składające się z kilku form, rozwijających na kilku płaszczyznach artystycznych. Jedną stanowi sama akcja, kolejne to film i zestawy dokumentujących projekt fotek, a jeszcze inną wystawa – instalacja w Galerii Entropia, pokazująca całość przedsięwzięcia. Oprócz *Ubezpieczania...* były na niej zdjęcia drukowane na papierze (18 szt.) i na płótnie (5 szt.) przedstawiające artystkę na tle wszelkich możliwych ubezpieczalni. Były one w większości fotomontażami, tak dobrymi, że mistyfikacja nie została zauważona (w rzeczywistości artystka była tylko w kilku ubezpieczalniach, a materiał filmowy pochodzi z czterech spotkań, tych z których materiał jest najlepszej jakości). Na ścianach Entropii fotografie są zestawione z planszami z tekstami z rozmów z agentami oraz z projekcjami wideo. Zostały pokazane także filmy *Sisley*, *Łazienka*, powstały z dokumentacji innej akcji – remontu łazienki, jako pracy wykonanej na rezydencji w Strasbourgu oraz animacje *Instalacja video – Muzeum Sztuki Współczesnej, Strasbourg*, gra *Train Your Artist* (są one dostępne na stronie <http://laurapawela.com>).

Do projektu życie dopisało kontekst: na wystawie w Entropii jedna z prac (wydruk na płótnie) została skradziona. Kradzież okazała się akcją pewnego street – artowego artysty o ksywce **TRUTH ONE** zainspirowanego manipulacją ubezpieczeniami i parafabularnym filmem *Sisley* o kradzieży obrazu i wywiezieniu go za granicę (film kończy się napisem „cdn”). Po trzech dniach praca została zwrócona. Tak oto toczy się sztuka, rozwijając się w kolejne kontekstualne dzieła.

Talent Paweli nie został wyceniony, w ogóle nie został przełożony na pieniądze. Nie został więc, choćby tylko w ten sposób, zdefiniowany, określony. Dalej pozostał kategorią mętną i uznaniową. Wycena ubezpieczalni byłaby jakimś precedensem, do którego można by się odwołać przy próbie określenia o czym mówimy, mówiąc o talencie (i beztalenciu). Jednak konkretnie w sprawie definicji talentu nadal nie mamy. Byłoby coś perwersyjnego w tym, gdyby w biurokratyzowanym świecie, w kulturze technicznej, to instytucje finansowe i ich agenci stanowili miarę kultury. W świecie ubezpieczeń, chyba, im lepiej prosperujący artysta, tym jego talent byłby ubezpieczany niżej, bo mniejsze ryzyko, najwięcej musieliby płacić za swoje polisy początkujący. Grupa największego ryzyka to artyści pomiędzy 30 – 40 rokiem życia. To wtedy decyduje się to czy ktoś będzie artystą czy nie (wcześniej – każdy ma nadzieję, że artystą zostanie, później - jak już jest, to raczej nie przestanie). Ale to wynika z obserwacji. Ubezpieczalnie miałyby szansę przeprowadzić bardziej miarodajne badania. Ponadto, uczciwy (wobec siebie) artysta zawsze odczuwa lęk przed wyczerpaniem talentu. Możliwość ubezpieczenia, także i tu, dawałaby „spokój ducha”. Tak mogłaby wyglądać praktyka ubezpieczenia talentu, która spleta się ściśle z praktyką artystyczną, przy czym definicje obu ulegają znacznemu rozszerzeniu.

W tym projekcie sztuka pokazuje swój potencjał demaskatorski i subwersywny – czyli zdolność przenicowania w procesie obróbki artystycznej zjawisk społecznych, które uważamy za oczywiste i niezmiennie, wobec których wydaje się, że jesteśmy bezsilni, przyjmujemy postawę typu „takie jest życie”, „nic się na to nie poradzi”. Sztuka jest w stanie ruszyć je z posad. Jednym słowem – ma zdolność krytyczną. Artysta wchodzi do gry, w funkcjonującą praktykę społeczną, i mówi „sprawdzam”. Sens owego krytycyzmu przybliży słowo „opór”, w rozmaitych znaczeniach. Dzieło sztuki jawi się tu jako „mur oporowy” – kres, granica nie do przekroczenia bez powodowania katastrofy aktualnego stanu systemu. Praca artystki tworzy sytuację wyzwalającą opór materii, tu instytucji ubezpieczeń, wykorzystując je „do oporu”. Ubezpieczalnia w swojej profesjonalnej praktyce natrafia na opór w działalności artysty, w dziele sztuki. Sztuka krytyczna, krytyczna praca artysty, nie ma programu pozytywnego, nie proponuje manifestów, ideologii, sposobów postępowania, najlepszych rozwiązań, wzorców, przewodników. Natomiast wyzwala opór. Można ją zdefiniować jako sztukę wyzwalania oporu. Wreszcie, zrealizowane dzieło sztuki stawia opór w odbiorze, wykraczając poza konwencjonalne rozwiązania i przyjęte definicje.

Wystawy w Galerii Entropia zawsze są przyjazne dla artystki – poprzednio to od wystawy w Entropii zaczął się szal zainteresowania jej obrazami „windowsowymi”. Czy teraz oszaleją na jej punkcie ubezpieczalnie?

*Ubezpieczanie talentu*, Galeria Entropia, Wrocław, 3-14 lutego 2006

## Sędzia Główny (Karolina Wiktor, Ola Kubiak) w TR

**PERFORMANCE ZOSTAŁ WPUSZCZONY DO TEATRU! WYNIKIEM JEST BARDZO TWÓRCZA DEMASKACJA, POMAGAJĄCA (WRESZCIE!) ZDEFINIOWAĆ NA PODSTAWIE PRZEPROWADZONEGO DOWODU RÓŻNICĘ MIĘDZY TEATREM A PERFORMANCE (I ODPOWIEDNIO AKTOREM A PERFORMEREM).**

### **Rozmowa z Sędzią Głównym.**

Rozmowa miała charakter e.mailowej korespondencji. Na przesłane pytania artystki odpowiedziały zwięzłym tekstem, który może równie dobrze funkcjonować samodzielnie. Jednak dla porządku historii publikujemy także pytania, które tekst inspirowały.

ŁUKASZ GUZEK:

### **Zacznijmy logicznie, czyli od początku.**

Na ile była to sytuacja przygotowana? Wiadomo, że aktorzy byli poinformowani. Ale co to znaczy, że byli poinformowani: czy odbyliście razem jakieś spotkanie zapoznawcze, czy rozmawialiście przed spektaklem, czy tylko organizator pośredniczył między wami a zespołem aktorskim? Tu chciałbym dociec, do jakiego stopnia aktorzy byli konfrontowani z sytuacją dla nich niespodziewaną (według waszej wiedzy i oceny).

A czy z waszej strony była to sytuacja przygotowana i w jakim stopniu: np. czy obejrzałyście wcześniej spektakl, czytałyście sztukę, zbierałyście jakąś wiedzę o aktorach, którzy w niej grają, czy był to spontan, zdanie się na intuicję i reagowanie na rozwój sytuacji? Przypuszczam, że szczegółowego scenariusza nie przygotowałyście, ale na pewno jakieś myśli i wyobrażenia na temat tego, jak będzie powstały wcześniej w waszych głowach...

### **Teraz o samym przebiegu spektaklu.**

Myśle, że były tu dwie fazy – powiedzmy umownie „wasza” – czyli zaznaczenie waszej indywidualnej obecności – i „sceniczna”, czyli wejście na scenę i współgra z aktorami.

Wasze przygotowanie do performance to zabiegi na sobie zmierzające do tego, by zrobić z siebie przedmioty estetyczne, które często potem w trakcie performance podlegają destrukcji, zmieniają w swoje przeciwieństwo. Podobnie było tu, w pierwszej fazie performance. W holu przed salą poddałyście się goleniu głowy, trzymałyście pudle na smyczy – pudle podobnie golone i poddawane zabiegom pięknościowym. Golenie głowy przez kobietę to mocny środek wyrazu. Aluzja do uprzedmiotawiania jest czytelna. Jaką szczególną funkcję pełniły owe zabiegi przed tym właśnie performance, czyli w teatrze, przed „występem” na scenie, wejściem w sytuację teatralną?

Tu znowu są dwie płaszczyzny sensu - ogólna, dotycząca człowieka, kobiety, kultury i konkretna, dotycząca was w tej właśnie sytuacji. Pytanie więc by brzmiało: z jakim wyposażeniem ideowym, Sędzia Główny wchodzi do sali teatralnej i na scenę TR?

### **Wchodzimy na scenę.**

Do tej pory teatr funkcjonował sobie, a performance sobie. Spektakl się toczył a niezależnie od niego toczył się performance. Teraz następuje spotkanie. Czy spotkanie miało charakter konfrontacji - (taki obrót przybrało, ale czy niezależnie od tego – czy takie były wasze przewidywania, czy coś zapowiadało taki bieg wypadków)?

W trakcie tej części performance ujawniła się dramatyczna różnica między teatrem a performance. Niby intuicyjnie każdy wie, że performance to nie teatr, a teatr to nie performance, performer to nie aktor, a aktor nie performer. Zarazem obie dyscypliny są w powszechnej świadomości łączone. Tyle, że oprócz jedności miejsca i czasu, i bezpośredniej obecności – nic ich nie łączy. Zapewne przed tym performance miałyście jakieś wyobrażenia na temat tych związków – jakie? I jak wytrzymało ono konfrontację z faktami? Kim (czym) jest dla ciebie aktor? Jak myślisz – kim (czym) ty jesteś dla niego? (W tych dwóch ostatnich pytaniach chodzi mi o uchwycenie pewnego modelu relacji, który z jednej strony jest oparty na stereotypach,



a z drugiej został tu poddany testowi w waszym bezpośrednim doświadczeniu). Profesjonalny aktor niby może zagrać wszystko, ale nie może zagrać siebie - to znany paradoks (zajmował się nim Jan Piekarczyk). Performer bazuje na sobie, swoim ciele i psychice, a jak coś odgrywa, to raczej tworzy obraz niż wcielenie postaci czy sytuacji. Więc może teraz czas zapytać o różnice strukturalne, czyli czysto artystyczne. Kuszące są tutaj próby czynienia porównań między performance a teatrem (chyba nikt obecnie nie ma w tej kwestii większego doświadczenia od was!). Czy teatr to struktura otwarta, czy zamknięta? I jak ten aspekt strukturalny ma się do struktury performance (a przynajmniej do performance konstruowanych przez was)? Związane z tym pytania to: Rola inspiracji i intuicji w tworzeniu formy? Rola czasu w tworzeniu formy? Rola miejsca (specyfiki przestrzeni)? Rola rekwizytu?

Czy takie próby łączenia teatru i performance mają sens? Czy chcielibyście ponownie brać w nich udział? Ewentualnie - używać teatru w swoich performance?

Przerwałyście performance, zeszyliście ze sceny - dlaczego i jak do tego doszło? Czy możecie opisać, pewnie każda z was ze swojej strony, ową końcową sytuację?

### **Interpretacja tej sytuacji przerwania, czy zakończenia performance.**

Czy aktorzy grali irytację waszą obecnością, czy byli zirytowani (to ważne dla oceny tego, jaką nową wiedzę o wzajemnych relacjach performance/teatr wnosi cały ten projekt)? Jeżeli nie grali, to znaczy, że teatr zmienił się w performance!?! Hurra, nasi górą? Ale może tamci się tak dobrze ukryli? Byłby to też ciekawy przyczynek do paradoksu aktora – po raz pierwszy, aktor na scenie grał i był sobą, jak grał (Piekarczyk musiałby to opisać w języku logiki). Jak byście opisały rodzaj emocji, napięcia, jakie wytworzyło się na scenie? Czy w waszym przekonaniu, z waszego punktu widzenia, był to spełniony performance, czy było to udane dzieło sztuki? Czy i w jaki sposób pierwsza część performance (w holu) łączy się, uzupełnia, z drugą (sceniczną)? Czy przygotowane wcześniej wizerunki oraz ich zawartość symboliczna, treści w nich zaprojektowane „zagrały” w spektaklu, na scenie? Czy okazały się przydatne? Czy spełniły swoją rolę? I czy było to zgodne z waszymi przewidywaniami bądź oczekiwaniami? Jeszcze takie pytanie ogólne, zmierzające do próby wyciągnięcia jakiegoś podsumowującego wniosku: czy uprzedmiotowienie służy stworzeniu i podkreśleniu własnej podmiotowości? Czy to, w waszej ocenie, strategia skuteczna i do polecenia kobietom i wszystkim zagubionym w świecie, w którym czują się wyalienowani, czują, że ktoś nimi gra, wślacza w ramy oczekiwanych zachowań, gustów dominujących w kulturze medialnej, komercji? Czy gra tymi konwencjami może przynieść wygraną, np. może być wyzwalająca, emancypująca w kulturze, którą rządzą stereotypy?

SEDZIA GŁÓWNY:

### **Przygotowania.**

Jak wiesz, często inspiracją naszych kolejnych akcji staje się przestrzeń w której zaplanowane jest wydarzenie. W sytuacji „czarnego pudełka”, jakim jest wnętrze sali teatralnej, z bardzo jasno ustalonym podziałem scena – widownia, posłużenie się tylko tym tropem okazałoby się błędem. Kiedy kuratorka określiła nazwę projektu – *Wirus*, przeszliśmy do innej logiki, na początku rozpatrując samą definicję słowa „wirus”. I tak w biologicznym, czy wirtualnym, ujęciu mamy definicję „wirusa” - „postaci” powoli asymilującej się z organizmem lub systemem. Pytanie zasadnicze: czy dojdzie do walki organizmu z wirusem, czy śmierci zaatakowanego, czy atakującego, czy stworzenia innej jakości – hybrydy?

W śmiałych planach liczyliśmy na tę ostatnią wersję, do której oczywiście doszło, jednakże tylko w nielicznych momentach interakcji z aktorami....ale o tym później...

### **Spektaki.**

Oglądałyśmy go w zapisie video, co jak przypuszczasz jest równie nudne, co przegryzanie się przez dokumentację performance, szczególnie, kiedy nie jest to dobra dokumentacja. Uczestniczyliśmy również w próbie – dzień przed akcją. Sporo pracy włożyliśmy w zaznajomienie się z samą postacią tak znanego reżysera – Grzegorza Jarzyny, technikami jego pracy z aktorami, a także z założeniami, jakie chciał spełnić wystawiając *Magnetyzm serc*.

Pomysłów na wejście w sytuację miałyśmy wiele, w trakcie przygotowań, kolejne projekty z różnych powodów wysypywały się. Dużą rolę odegrało spotkanie z Jarzyną, które odbyło się tydzień przed terminem „0”. Usłyszałyśmy wtedy „prawdę reżyserską” na temat pracy aktorów (wiesz, oni grają jak „nakręcone maszynki”, mierząc czas, co do sekundy – szwajcarski zegarek) oraz ich postawy wobec jakiegokolwiek ingerencji w kreowane przez nich postaci. Problemem okazała się również dynamika samego spektaklu, jego natężenie, rozbudowana akustyka. Zdecydowałyśmy, że scalona forma perfo, widoczna jedynie na tle spektaklu, nie przebiję się przez jego wydźwięk. Obawiałyśmy się, że ewentualna np. żywa rzeźba będzie tylko kolejnym elementem scenografii. W trakcie wspomnianej rozmowy z Jarzyną zaproponowałyśmy wdrożenie publiczności w akcję, co z reguły biernym obserwatorom – widzom teatralnym dawałoby szansę zaistnienia w procesie tworzenia. A jak wiemy jest to kuszące zadanie...

### **Aktorzy.**

Rzeczywiście byli przygotowani do tego przedsięwzięcia (nie wiemy, w jakim stopniu), aczkolwiek dopiero dzień przed akcją spotkaliśmy się. Wtedy też usłyszeli ogólny zarys performance, dotyczący działania na scenie. Konfrontacja była trudna. Przychylnie naszą propozycję odebrała jedynie część zespołu. Zasadniczym punktem tej rozmowy były rozbieżne zasady działania. Performance z otwartą strukturą, tworzoną impulsywnie i spektakl teatralny, obliczony w czasie, przestrzeni, dookreślony wystudiowanym gestem. W sumie obydwie te formy mają podobne oddziaływanie i jednocześnie dążą do klarownego, czystego przekazu. Przecież współczesny teatr nie opiera się jedynie na formalnym, dosłownym odegraniu sztuki. Stawia przed sobą zadania dotyczące również samej formy teatralnej, w tym czasu i miejsca, a co ważne, walczy, odpowiednimi dla siebie środkami, z własną, można powiedzieć „pompatyczną” historią. Jarzyna jest reżyserem przykładającym ogromną wagę do samego czasu i miejsca (tu teren Warszawy) tworzenia dzieła. Taki też zamiar spełnił w *Magnetyzmie*.... Sztuka zaczyna się w swoim naturalnym czasie, XIX wieku, następnie ewoluuje przez XX w., kończąc we współczesności pełnej chaosu. Jarzyna przedstawia współczesną wersję Fredry na sposób free-style’u, a co zauważył Dziamski, free-style, choć przypisany hip-hop’owi, jest cechą młodego performance, również w naszym wykonaniu.

Różnice zawierają się w samej pracy uczestników przedstawienia. Aktor wystudiowany „do bólu” i performer/ka z założeniem, które studiuje wcześniej i ma przekonanie o słuszności podjętej decyzji, natomiast gest, który jest środkiem przekazu, określa dopiero w chwili tworzenia.

Pytałeś o to, czym w tej sytuacji byliśmy dla aktorów, a czym oni byli dla nas. Sama forma pytania – czym? – daje praktyczną odpowiedź. Dla nich (według naszego odczucia) – byliśmy od początku niepotrzebnym, pałętającym się po scenie przedmiotem. Aktorzy, mamy wrażenie, wyszli z założenia, że ich sztuka zdecydowanie góruje nad naszym przekazem.

Dla nas - po pierwszych interakcjach z nimi na scenie - objawili się jako hermetyczna materia bez szans na obróbkę. Oczywiście zdarzyły się współpracujące z nami wyjątki...

### **Akcja.**

Nasze działanie rozpoczęłyśmy tuż przed dzwonkiem na spektakl, odkrywając przygotowania, jakim jest poddawany aktor wychodzący na scenę, ale także performer/ka. W naszym przypadku, gdzie samą akcją postrzegamy w plastycznym ujęciu – barwa, kompozycja obrazu, chyba ten punkt programu jest jasny. Pudle, które uczestniczyły w zabiegach kosmetycznych, pojawiły się również w późniejszym etapie - na scenie. Jaką rolę im przypisywałyśmy? Oczywiście z jednej strony były walorem czysto estetycznym samego obrazu, który tworzyłyśmy, uzupełniały naszą stylizację, wcześniej wystrzyżone głowy, blond peruki.

Pudle, co dla wielu widzów było tajemnicą, na co dzień są profesjonalnymi aktorami – grają w reklamówkach, filmach. Z drugiej, samoistnie nasuwa się ironia, jak i autoironia - modnej/wygodnej/wyrafinowanej/bywającej w dobrym towarzystwie pani – gwiazdy... jak i własnego zawirusowania, kolejne zdestruowanie wizerunku kobiety, ale i artystki...

Wirus spowodował również zmiany mało zauważalne, aczkolwiek istotne dla samego „rozluźnienia” atmosfery teatru. Drzwi pomiędzy foyer a salą zostały otwarte na cały czas trwania akcji (w normalnej sytuacji następuje wręcz nieprawdopodobna cisza w teatrze podczas

trwania spektakli), dzięki czemu widzowie mogli swobodnie się przemieszczać, zdjęto osłony zasłaniające kulisy sceny, widownia była oświetlona i regularnie zadymiana.

Zmieniono również ustawienia krzesel, tworząc pomiędzy rzędami „pomocniczą scenę”, na której zaprezentował swoje perfo Paweł Kwaśniewski. Perfo-opowieść o chorym aniele, który spadł na Marszałkowską – w zderzeniu z nabierającą tempa historią Fredry/Jarzyny. W trakcie perfo Pawła miałyśmy swój debiut na scenie, a dokładnie siedzieliśmy na niej, jeszcze bez pełnej charakteryzacji – z niedogolonymi głowami, pomiędzy dwoma stronami lustra (w foyer siedzieliśmy naprzeciw luster).

Po około godzinie trwania spektaklu weszliśmy na salę, w dość spektakularny sposób, niektórzy nazwali to nawet brutalnym wtargnięciem... Stopniowo następowało burzenie konwencji teatru, ale również performance. Nie zapominajmy, że tak jak aktorzy musieli ustosunkować się wobec nas oraz trzeciej siły, jaką w tym momencie była publika (zawsze przecież milcząca), również i my musiałyśmy stanąć wobec tych dwóch sił. Pytałeś, czy miało to charakter konfrontacji? Czasem tak, nawet brutalnej... Zaczęło się od próby porozmawiania z Ostaszewską w trakcie jej monologu – spelzło na niczym, tak samo, jak próba sprowadzenia jej ze sceny. Dokładne relacjonowanie nie ma chyba większego sensu, bo okaże się, że materia aktorstwa jest po prostu zbyt oporna na impulsy z zewnątrz? Samo przerwanie perfo, było konsekwencją narastającego obłędu wszystkich stron, z tą różnicą, że my jesteśmy, posługując się terminologią teatru, swoimi własnymi reżyserami/aktorami/scenarzystami/scenografami. W sytuacji w której uznamy za stosowne możemy przerwać akcję. Tak też się stało. Jeden z aktorów, wyprowadzony z równowagi wcześniejszymi zdarzeniami, w momencie nalewania przeze mnie (Karol) barszczu, zaczął być po prostu wulgarny, uznałam, że przepychanka słowna, lub tym bardziej fizyczna, nie ma najmniejszego sensu, że sytuacja w której dochodzi po prostu do zmęczenia materiału jest finiszem. To tak jakby leżeć w lodzie do momentu, kiedy wynoszą cię stamtąd sanitariusze. Nie miałam w zamyśle tworzenia performance na śmierć i życie. Zasugerowałam jednocześnie, aby publiczność pozwoliła spektaklowi toczyć się dalej. Z publiczności padło ostatecznie polecenie już do mnie (Ola) – „Proszę przeprosić pana Benoit”. „Przepraszam” – stwierdziłam ja (Ola). Jednocześnie dodałam, że w naszym zamierzeniu nie było przecież upokorzenie aktorów, ale ukazanie ich ludzkich odruchów... Prośba była dość przekorna, bo wypowiedziana przez Piotra Rypsona, który chciał, jak się później okazało, podbudować zachwiane, według niego, ego aktorów. Ale tu pojawia się dysonans, pytasz czy aktorzy grali irytację, czy byli zirytowani? Trudne pytanie, jeśli grali, to robili to w sposób doskonały i chylimy przed nimi czoła za umiejętności, jednak sądząc po dwukrotnym zejściu ze sceny gra irytacji jest wątpliwa. Zresztą nie jest ważne, czy dla publiczności było to widoczne, czy też nie, ważne jest, co my, jako wirus, odczuwałyśmy. A odczucia były różne w oględnym tego słowa znaczeniu: od napięcia i irytacji (patrz wyżej), przez radość i ekscytację (szczególnie w momencie interakcji, w jaką z nami weszli Redbad Klynstra i Mirosław Zbrojewicz), po poczucie beznadziei i bezsilności (dlatego w pewnym momencie wróciłyśmy na scenę bez peruk, po prostu jako łysa Karolina i łysa Ola). I może właśnie wobec takiego wachlarza odczuć można uznać ten performance za udany, w ogóle to przedsięwzięcie za udane. Nie chcemy rozpatrywać jego sensu jako walki i tym samym rozpatrywać aktorów, reżysera, nas oraz publiczność, jako przegranych i wygranych. Ważne jest dla nas to, że ten projekt w ogóle miał miejsce, szkoda tylko, że nie doszło do wymiany opinii między nami a np. Grzegorzem Jarzyną lub aktorkami i panem Benoit. Jedyna osoba, z którą np. ja (Karol) miałam przyjemność rozmawiać bezpośrednio to Redbad Klynstra, z opinią Cezarego Kosińskiego (nagraną wcześniej) miałam okazję skonfrontować się tylko na antenie radia Jazz. W kontekście niezrozumienia wątpliwe jest stwierdzenie, że uprzedmiotowienie służy stworzeniu własnej podmiotowości. W kontekście formy jest zupełnie odwrotnie.

Zastanawiamy się czy nie zaprosić do wspólnego projektu np. Mai Ostaszewskiej i Magdy Cieleckiej...

Karol'a i Ol'a

Wirus, Teatr Rozmaitości, Warszawa, 11 lutego 2006

## **Zwyczajny terror**

**CZY TERROR MOŻE BYĆ CZYMŚ ZWYCZAJNYM? NIE. REAKCJĘ NA NIEGO MOŻNA NAZWAĆ SZUKĄ KRYTYCZNĄ, ALBO ZWYCZAJNYM LUDZKIM ODRUCHEM.**

Powiedzenie z lat komunizmu mówiło, że „na bagnietach nie da się siedzieć”, co znaczyło, że władza siłą może zaprowadzić „swoją” prządek, ale już „zwyčajne” życie nie jest możliwe. Relacje między rządzącymi a społeczeństwem polegają wtedy na tym, że społeczeństwo tylko czeka na osłabienie władzy, a władza o tym wie i stara się zabezpieczyć ograniczając społeczeństwu możliwości, co przynosi skutek odwrotny, bo na bagnecie – wiadomo...

To prawo uniwersalne, dotyczące wszelkiej władzy, a także prawdopodobnie wyjaśniające mechanizm wielu zdarzeń historycznych.

**Agnieszka Rayzacher**, kuratorka, w tekście wprowadzającym przywołuje rozróżnienie między „terroryzmem” a „terrorem”. „Terroryzm” ma charakter „oddolny”, jest walką „zwykłych ludzi” o swoje prawa, choć jest przechwytywany przez polityków i ideologów, którzy nim „kierują”, np. kierują terrorystę do autobusu. „Terror” ma charakter „odgórny” i jest metodą władzy. Jest to rozróżnienie teoretyczne ważne dla zrozumienia przyczyn zjawiska terroru, ale dość obojętne dla tych, którzy mu podlegają.

Współczesny terror ma jeszcze jeden wymiar – medialny. Powielanie informacji i obrazów z jednej strony wielokrotnia moc oddziaływania faktów, a z drugiej odrealnia je, a nas uodparnia na ich działanie. Im bardziej spektakularny jest akt terroru, tym bardziej w obróbce poprzez media staje się wirtualny. Atak na WTC zbyt przypomina hollywoodzki film, by ktoś jego przesłanie potraktował poważnie. Z kolei nieznaną los porwanego mobilizuje wyobraźnię i refleksję bardziej, niż jego egzekucja oglądana w internecie. Obrazy medialne uległy zużyciu, a dokonało się to za sprawą przemysłu informacyjnego i rozrywkowego.

Jak przywrócić obrazom znaczenie, jak uczynić język wizualny na powrót nośnym, znaczącym? To właśnie zadanie dla sztuki. Z jednej strony jest ona zdolna poddać krytyce język wizualny mediów. Z drugiej dysponuje siłą tworzenia własnego języka. Możliwości artystyczne są daleko szersze, bogatsze niż media. Repertuar języka mediów jest powszechnie znany – dlatego przemawia do każdego. Język sztuki wymaga nieustannej inwencji, wynajdywania form, sposobów, środków, gdzie media to tylko jedna z opcji.

Prace prezentowane na wystawie są pokazem możliwości językowych sztuki. Różnorodność form doskonale współpracuje z tytułową „zwyčajnością” terroru. Owa „zwyčajność” informuje o tym, że terroryzm jest obecny we wszelkich sferach naszego życia

praktycznego, czyli, wracając do wyjściowej metafory – że siedzimy na bagnietach. Terroryzm „zwyuczajny” co prawda łączy się z owym wielkim, ideologicznym i religijnym, ale przecież nie każdy musi snuć refleksje o naturze władzy, funkcjonowaniu społeczeństwa i miejscu jednostki – może chcieć po prostu i zwyuczajnie żyć po swojemu. Wielość form, rozwiązań, pokazanych na wystawie pozwala połączyć terror z różnorodnością, jaka z natury rzeczy przynależy życiu indywidualnemu każdego z nas.

Na wystawie ramy „zwyuczajnego” terroryzmu są wyznaczone dwoma pracami **Zuzanny Janin**. To dwa bieguny „zwyuczajnego” terroru. Jeden dotyczy śmierci, która jest nieodłączna od terroryzmu – śmierci jak najbardziej biologicznej, ale też śmierci cywilnej, obywatelskiej, tej związanej z wykluczeniem, marginalizacją, odrzuceniem. Ten rodzaj śmierci zazwyczaj poprzedza śmierć ciała. Drugi to zapobieganie i bezpieczeństwo zapewniane przez władzę, zazwyczaj sprowadzone do izolowania śmierci w społeczeństwie i zacierania jej głębokich przyczyn. Foucault nazywał takie praktyki władzy „archeologią milczenia”: śmierć ukazana w pierwszej pracy ma zostać pokryta milczeniem – o to dba społeczeństwo i powołane w tym celu służby specjalne, na co wskazuje praca druga. Sztuka ma owo milczenie poddać zabiegom „archeologicznym” – odkryć, wydobyć, przywrócić po to, by opisać, przedstawić, zinterpretować – otworzyć dyskurs zamykany przez władzę.

Pierwsza z biegunowych prac – wideo *Siedem śmierci* – (wersja pochodząca z rozbudowanego projektu *Widziałam swoją śmierć*) to sekwencja obrazów śmierci w społeczeństwie, ciało w przestrzeni publicznej i prywatnej, co pozwala się domyślać, że te śmierci poprzedziła śmierć poprzez społeczne wykluczenie, któremu są poddane szaleństwa, nałogi, depresje, zabójcze namiętności. Obrazy śmierci przeplatają mgliste, jak ze snu, obrazy tańczących hurys, które dla wyznawców Proroka mają być dostępne po śmierci za wiarę. Rzeczywiście – dla młodych Arabów, którzy zazwyczaj oglądają kobiety szczelnie zapakowane wraz z twarzą, może to być atrakcyjna propozycja. To „freudowskie” wytłumaczenie desperacji, w jaką wpadają młodzi mężczyźni w kulturze, która relacje płci poddała tak niewyobrażalnej dla nas represji. Wynikałoby z tego, że kiczowata popkultura amerykańska może wydać się rajem i być skuteczną bronią w walce z religijnym terrorem. Tak oto, przy pomocy Freuda, udało się sprowadzić wojnę religijną do absurdu – terroryści giną za MTV, zabijając przy okazji amerykańskich chłopców, którzy MTV oglądają w chwilach wolnych od powstrzymywania terrorystów od zabijania za kołaczące się w ich wyobraźni obrazy hurys, jak z MTV. We freudowskiej interpretacji terror okazuje się aż nadto zwyuczajny...

Druga praca – *Security service* (także ona jest częścią serii prac), to obiekty – miękkie siedziska w pokrowcach zrobionych z ubrań służb porządkowych. Ich zadaniem jest posprzątać i usunąć z widoku śmierć. „Let’s Have a Rest” głosi podtytuł – odpocznij, to nie twój kłopot – my się tym zajmujemy – tak mogłoby brzmieć przesłanie wszelkich służb porządku i bezpieczeństwa. Bezpieczeństwo polega tu na spowodowaniu, wręcz wymuszeniu braku refleksji. Ale nie braku wiedzy. Wiedza jest dostarczana w nadmiarze. Jednak zastanowienie i wyciąganie wniosków jest dalece niewskazane. Dlaczego? Bo wtedy nieuchronnie pojawiają się wątpliwości, za nimi pytania, a wraz z nimi narasta krytycyzm. A przed tym władza musi być chroniona, po to ma swoje służby bezpieczeństwa.

Religia to jedno z narzędzi „zwyuczajnego” terroru. Jest używane na poziomie „oddolnym”, w życiu zwykłych ludzi i małych społeczności, ale także na poziomie „odgórnym” przez władzę. Najczęściej oba poziomy wiążą się i wspierają. Stosujący religijne narzędzie terroru czują się nie tylko przekonani (bo posiadają wiedzę), ale moralnie i duchowo uwzniośleni i ubogaceni. Praca **Leszka Lewandowskiego**, krzyż-box, przeźroczysty, a wewnątrz lustrzany, produkuje efekt otwierającej się do wewnątrz przestrzeni o nieskończonej głębi. Krzyż jest równoramienny, co sugeruje skojarzenie zarówno religijne, jak i znak pomocy. Tytuł: *Memento*, brzmi jak ostrzeżenie – „pamiętaj, nie daj się nabrać”.

**Grupa Sędzia Główny (Karolina Wiktor, Aleksandra Kubiak)**, jak zwykle, niezawodna w konstruowaniu prac krytycznych. Wpisała się też doskonale w temat „zwyuczajności terroru”. Artystki wzięły na warsztat terror obyczaju uwarunkowanego kulturowo, religijnie, ale też stylem, modą. Na wystawie w Katowicach została pokazana dokumentacja ich performance wykonanego w Galerii lokal\_30. Wystąpiły tam w stroju rokokowym, aczkolwiek niekompletnym. Na głowach miały wysokie peruki, na biodrach fiszby – stelaże do rozpinania na nich spódnic,

jednak bez spódnicy, a pod spódnicą – nic, czyli nagie ciało (że nic nie noszono pod, to „prawda historyczna” znana z *Niebezpiecznych związków* Choderlos de Laclos i filmu Milosa Formana). Te obiekty znalazły się na wystawie w Katowicach (+ wideo). O „czystości” rokokowych dam, także w rozumieniu higienicznym, wiemy także sporo z innych źródeł. W lokal\_30, tak ubrane/przebrane/rozebrane artystki – żywe rzeźby stały w osobnym pomieszczeniu do którego wchodziło się pojedynczo. Gdy widz/uczestnik zbliżał się do którejś z nich, szeptały mu na ucho polecenie/donos, by sprawdził, czy tamta druga jest „czysta” (po raz kolejny artystki wspaniale wykorzystały fakt pracy w duecie). W pomieszczeniu była odtwarzana ścieżka dźwiękowa z filmu dokumentalnego o obrzezaniu kobiet (małych dziewczynek) praktykowanego w rodzinach arabskich, co ma zapewnić „czystość”. „Czystość” Zachodu i Wschodu spotykają się. Na ścianie była wyświetlana animacja przedstawiająca głowy artystek powtarzających symboliczny gest „trzech małąp” - nie widzieć, nie słyszeć, nie mówić. Słowo „czystość” pojawia się w tej pracy w całej gamie swoich znaczeń. Obsesja „czystości” – to jeden z przejawów „zwyčajnego” terroru skierowany na to, co prywatne. Zwyczaj terroryzuje zwyczajnie, czyli oddolnie, wewnątrz grup społecznych. „Czystość” gdy staje się kulturowym nakazem uzasadnionej religijnie moralności, narzuca okrucieństwo. Ale społeczeństwo, także to światowe, globalne, przestrzega cnót „trzech małąp”. By było możliwe kultywowanie owych cnót potrzebne jest państwo i jego służby dysponujące wiedzą i siłą zmuszającymi do milczenia tych, którzy są przedmiotem wiedzy i opieki państwa i jego służb.

**Maciej Kurak** ironizuje z największej polskiej organizacji zwyčajnego terroru w granicach prawa – moherowych beretów. Kiedyś wypełnił galerię tłumem moherów przybyłych na jego zaproszenie, tak, że wyparły z niej „świat sztuki”. Przewrotnie – mohery spełniając swe posłannictwo likwidacji sztuki współczesnej w galeriach, mimowolnie wykonały jedno z jej dzieł. Praca na tej wystawie to znane ze szkolnych doświadczeń na fizyce urządzenie do indukowania iskry elektrycznej przeskakującej między biegunami, tu nad beretem na którym moher się jeżył od naelektryzowania. Moher, zwłaszcza najeżony, kojarzy się z chmurką, pierzastym obłoczkiem, które zamiast głowy noszą owe żołnierki Radyja, co też ilustruje seria fotografii, a wyjaśnia stosowny tekst. Praca z 2001 roku!

**Krzysztof Pruszkowski** zmaga się z ową medialnością. Poprzez kolejne nawarstwienia przetwarza obraz egzekucji zakładnika ściągnięty z internetu, używając bardziej tradycyjnej techniki reprodukcji - klasycznej fotografii. Zabieg „cofania się” technologicznego, powoduje, że ów medialny dokument aktu terroru zmienia swój sens, a właściwie dokonuje się jego uniwersalizacja. Teraz mógłby być dokumentem z czasów II Wojny Światowej. Tak, zwyčajny terror to nie wynalazek naszych medialnych czasów.

Inne przetworzenie obrazu medialnego zaproponowała **Anna Baumgart** – znaną fotografię prasową kobiety z chustą-bandażem na twarzy, ofiarę ataku na londyńskie metro, przetworzyła w rzeźbę *Weronika AP* – nawiązując tym tytułem do typu ikonograficznego Chusty św. Weroniki, gdzie zamiast odbicia twarzy męczonogo Chrystusa, na chustce odciska się poraniona twarz kobiety, również ofiary terroru o podłożu religijnym. Rzeźba jest wykonana realistycznie, z dbałością o szczegół, każdą kroplę krwi z jej ran – tyle, że do połowy, tylko z przodu, bo tyle informacji przekazuje zdjęcie. Media są dziś pełne zdjęć ofiar zamachów i zdjęcia te, są w jakichś sposób podobne, także wizualnie składają się na nie te same elementy. Są jak remake filmów. Nie rozróżniamy, z jakiego miejsca pochodzi dana scena (z wyj. obrazów z WTC). Media unifikują i rozmywiają zindywidualizowany sens przekazu tych obrazów. I tu okazuje się, jaka jest waga gestu artysty i siła sztuki przez niego tworzonej. W pracy Baumgart tłumaczenie jednego medium na inne powoduje przesunięcia istoty znaczenia. To, co w punkcie wyjścia było dokumentem, staje się monumentem; *Weronika AP* urasta do rangi symbolu ofiar terroru, nie tylko tych z Londynu, ale i tych z Bagdadu, Jerozolimy, Madrytu, innych miejsc. Zabieg monumentalizacji wyróżnia ofiarę, podczas gdy obraz medialny miesza wszystko w jedną papkę i hmm... pozbawia ofiary twarzy. Obraz medialny to wielkie liczby, to każdy, wszyscy, ale nikt zarazem. Rzeźba przesuwaa nasze zainteresowanie na pojedynczą ofiarę, podczas gdy media interesują nas sprawą. Mówią, że jest w świecie problem, ale to Weronika ma problem, bo nie ma twarzy.

*Odlot Janka Simona* mówi raczej o stanie, w jakim znajdowała się wyobraźnia autora, a czego skutkiem była wizja odlotu wież z panoramy starego Krakowa (co zapewne kuratorce skojarzyło się z obrazem ataku terrorystycznego na podobieństwo wież WTC). Artysta ujawnia tu emocjonalny związek z miastem, w którym żyje. Ale bez zbytniego naciągania nie potrafię włączyć tej pracy w narrację wystawy. Być może jest to wyraz owego chorobowego stanu, jakim reagują niektórzy na natłok sztuki w zabytkowych miastach (opisany po raz pierwszy przez Stendhala, gdy uległ mu we Florencji, obecnie częsty u japońskich turystów).

Odmianą zwyczajnego terroru jest terroryzowanie kulturą masową i popularną, co jest przypadkiem **Andrzeja Cisowskiego**, czemu dał upust w swoich obrazach, wyzywając się na popkulturze amerykańskiej i prezydencie USA. **Piotr Kopik**, w pracy określonej jako „instalacja malarska” odtworzył cykl powiastek edukacyjnych dla dzieci, charakteryzujących się szczególnym okrucieństwem, zalecanych przez dziewiętnastowiecznego pediatrę Heinricha Hoffmanna, do polecenia uwadze obecnym prawicowym wychowawcom.

*Zwyczajny terror* to wystawa *par excellence* polityczna. Jest krytyką, nie udaje, że artysta nie uczestniczy w polityce, nie próbuje pominąć politycznego aspektu sztuki. Zarazem, ukazanie całej komplikacji relacji, w jakich polityka występuje w kulturze i życiu codziennym, powoduje, że prezentacja jest trudna do instrumentalizacji w grach władzy. Wprowadza pewien nowy wymiar w styl debat na styku sztuka/polityka, polegający na powiązaniu tego, co uniwersalne, globalne, lokalne i personalne.

*Zwyczajny terror*, prezentacja Galerii lokal\_30, Galeria Sektor I, GCK, Katowice,  
23 czerwca - 30 lipca 2006

## Dwa baseny

**LATO W TYM ROKU JEST WYJĄTKOWO UPALNE. DLA ARTYSTY JEST TO JESZCZE JEDEN POWÓD, BY TWORZYĆ SZTUKĘ. ALICJA ŁUKASIAK ZREALIZOWAŁA TEGO LATA BARDZO SYTUACYJNE PRACE - DWA BASENY. OBA ZNALAZŁY SWOJE MIEJSCE W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ. OTOCZENIE SPOŁECZNE TYCH PRAC BYŁO RÓŻNE. JEDNAK HISTORIA OBU BASENÓW JEST PODOBNA. WYDAJE SIĘ ONA NIEZWYKLE POU CZAJĄCA.**

### **Basen pierwszy.**

Był częścią weekendowej imprezy *Praga w południe* i *Sąsiedzi sąsiadom* zorganizowanej przez artystów, którzy zasiedlili budynek d. fabryki Wars i Sawa słynnej w PRL z produkcji „polskich jeansów” przy ul. Lubelskiej na Pradze Południe w Warszawie.

Basen został zrealizowany w mocno zaniedbanym ogródku zabaw dla dzieci. Zniszczona piaskownica, ze śladowymi ilościami brudnego piasku, została wyłożona błękitną folią. Dzieci bawiły się świetnie, zwłaszcza, że okolica jest zdegradowana i patologiczna, a zwyczajowe miejsca zabaw to ulica, obskurne podwórka i tory kolejowe. Dorosłym też się podobało. Coś nie rutynowego działa się w miejscu, gdzie nic takiego nigdy się nie dzieje.

Jednak następnego dnia rano jedna z matek owych dzieci z furią podziurawiła folię i zniszczyła basen. Z tego co przy tym krzyczała można było zrozumieć, że dzieci jej się potopią. Dziwna troska, zwłaszcza, że te same dzieci można spotkać biegające na podwórku nawet o trzeciej w nocy. Basen wyzwolił najwyraźniej skomplikowaną mieszankę nerwowego przypiływu opiekuńczości pomieszaną z wyrzutami sumienia i lękami, niechęcią do siebie – emocje nie do opanowania intelektualnie, a zarazem nie do zniesienia psychicznie, tak, że ich rozładowanie nie było możliwe w inny sposób niż w niekontrolowanej agresji.

Ciekawostka: następnego dnia w piaskownicy pojawiły się służby miejskie, które dokonały jej renowacji...

### **Basen drugi.**

Był częścią imprezy *Dobre sobie* organizowanej co roku we wsi Dobre, koło Kazimierza nad Wisłą przez Rafała Szambelana, osiadłego tam Warszawiaka, który postanowił nadać wiosce rangę i rozruszać kulturalnie jej mieszkańców.

Basen powstał w niecce wybranej w białym wapiennym kamieniołomie i wyłożonej niebieską folią. Był błękitny, miał brodzik i głębię na jakieś 50 cm. Nad jego powstaniem pracowali artyści i miejscowi. Zgodnie z założeniem, stał się atrakcją dla miejscowych dzieci, małych



i dużych, które zazwyczaj kąpią się w Chodelce dopływie Wisły, co jest bardzo niebezpieczne i niekiedy kończy się tragicznie.

Gdy basen już funkcjonował, ale tuż przed oficjalnym otwarciem, ktoś wlał do niego stary olej silnikowy. Błękitna powierzchnia pokryła się brunatnymi plamami. Najpierw wspólnie artyści z mieszkańcami zbierali je papierowymi ręcznikami, potem strażacy wypompowali skażoną wodę i wpompowali świeżą (z odległości ca. 700 m). Basen istnieje nadal.

Bardziej niż „kto”, wszystkich nurtowało pytanie „dlaczego”?. Korzyść z basenu wydawała się ewidentna. Miejscowi początkowo byli nieufni wobec planów artystów. Jednak gdy zobaczyli efekty, zrozumieli sens tego, o czym oni mówią i basen zaakceptowali. Najwyraźniej nie wszyscy.

Dyskretne „śledztwo” prowadzone przez artystów pokazało, że za tym czynem stoi splot bardzo wielu bardzo różnych przyczyn. To, co dla artystów było w intencjach proste i oczywiste, wyzwoliło w miejscowej społeczności wiele wcale nie prostych i oczywistych emocji i myśli, uwolniło lęki i fobie, jakie w naturalnych warunkach życia tej społeczności nie dają o sobie znać. Ale gdy owe warunki zostały zakłócone przez projekt, sprawy od dawna – zdawałoby się – ułożone i rozstrzygnięte, nagle na nowo stanęły na porządku dziennym.

W rozmowach z artystami mieszkańcy nie wszystko byli w stanie wyartykułować. Stopniowo jednak udało się im wyodrębnić dwie przyczyny. Po pierwsze przybysze z miasta słabo integrują się w ich stylu, czyli przy alkoholu, co jest przez nich interpretowane, jako wyraz odrzucenia.

Druga przyczyna odkryta przez artystów jest jeszcze trudniejsza w artykulacji, stąd jest ona bardziej rekonstrukcją myślenia mieszkańców, niż czymś wypowiedzianym przez nich *experssis verbis*. Otóż wieś Dobre, jak i cała Polska, cierpi na „syndrom Jedwabnego”, który niezwykle łatwo wzbudzić zwłaszcza dziś, gdy antysemickie sygnały płynące z kościoła i rządzącej prawicy nie pomagają się od niego uwolnić, a wręcz przeciwnie – konserwują go. Kiedyś na tych terenach żyło wielu Żydów. Miejscowi skrycie cieszą się, że pozbyli się obcych. Skrycie też obawiają się ich powrotu. Pomysłodawca *Dobre sobie* rok temu zorganizował w wiosce koncert Klezmerów. Teraz sprowadził artystów. Koncert, basen i inne projekty wynikają z czystych intencji – ma być fajnie i jest. Zarazem, gdzieś podskórnie, budzą w wiosce obawy: co będzie dalej?

Przyczyny dewastacji basenów wynikają z problemu komunikacji między nieprzystawalnymi do siebie światami. Jediną radą i odpowiedzią artystów może być tylko więcej projektów służących budowaniu komunikacji. Artyści najwyraźniej nie docenili siły oddziaływania własnego gestu, ufając w widoczną czystość swojej propozycji. Ich kontakt z lokalsami był zbyt ograniczony, w stosunku do sporej rangi zdarzenia w małych społecznościach. Dla artystów sprawa była zbyt mała, dla społeczności – zbyt duża. Być może w przyszłości, wraz z realizacją projektu, powinno zostać uruchomione całe instrumentarium demokratycznego myślenia: np. zwołanie zebrania, debaty, głosowania, itp., co sprzyja tworzeniu demokratycznych zachowań, takich jak tolerancja i pierwszeństwo dyskusji przed rozwiązaniami siłowymi. Na razie został pokazany pewien mechanizm. Teraz należy pracować nad jego zmianą.

Baseny **Alicji Łukasiak** wydawały się projektem bardzo niewinnym w swojej prostocie, a jednak dotarły do najgłębiej skrytych zakamarków świadomości tych społeczności, pobudziły oddziaływanie nie załatwionych, nie-do-końca-przemyślanych i rozstrzygniętych, spraw, kompleksów, problemów.

Wydawały się zwykłym przedmiotem nie domagającym się refleksji - a jednak otworzyły wejście w sferę poza materialnych i poza praktycznych odczuć, która okazała się dominująca, przesłaniająca ich podstawową funkcję.

Wydawały się po prostu użyteczne - a okazało się, że to nie ich użyteczność była tym, co zdecydowało o miejscu, jakie zajęły w życiu lokalnej społeczności.

Wydawało się, że ich celem jest tylko nieskomplikowana, beztroska rozrywka – okazały się być częścią poważnych problemów społecznych, z jakimi lokalne społeczności nie mogą się uporać.

Wydawało się, że nie są trudne jak dzieła sztuki, ba nawet nie mają z nimi nic wspólnego – okazało się, że postawiły najtrudniejsze pytania godne najbardziej doniosłych dzieł sztuki.

Wydawało się, że są czystą przyjemnością – dla pewnych osób okazały się zejściem do piekiel, czymś nie do zniesienia, zatruciem spokoju ducha.

Wydawało się, że są ofertą dla każdego – są przyjazne i stanowią płaszczyznę porozumienia niemożliwą do zakwestionowania – ujawniły konflikt i alienację społeczną.

Wydawało się, że reprezentują „czyste dobro”, że emanują ewangeliczną nieomal dobrocią dla innych – wyzwoliły w owych innych skrajnie negatywne energie.

\*\*

Alicja Łukasiak wykonała baseny z intencją sztuki, jako dzieła sztuki, odrzucając zarazem status dzieł sztuki wynikający z obecności w tradycyjnych relacjach instytucjonalnych. Sztuka została przeniesiona poza sztukę, bezpośrednio w społeczeństwo, po to, by uczestniczyć w relacjach społecznych. Sama idea nie jest nowa. Postrzeganie „artystyczności” jako balastu, którego należy się pozbyć powraca nieustannie. Jednak zazwyczaj takie próby kończą się – tak lub inaczej – powrotem do świata sztuki i jego instytucji. Baseny Alicji Łukasiak też wracają, choćby tym tekstem, czyli konceptualnie. Wydaje się jednak, że nie wrócą jako materialny przedmiot – w galerii, choć możliwe, byłyby czymś bezsensownym, gdyż pozbawionym bezpośredniej łączności z kontekstem społecznym.

Czy jednak owi zwykli, nie-artystyczni odbiorcy, użytkownicy basenu, odebrali go jako dzieło sztuki? Czy mieli świadomość, że są częścią artystycznego projektu? Na pewno wszyscy wiedzieli, że projekt wykonują artyści. Mimo, że nie rozumieli basenu jako dzieła sztuki, to jednak jego istnienie zostało powiązane ze sztuką poprzez osobę artystki. Artysta w tych okolicznościach został zdefiniowany jako twórca wartości wniesionych w życie społeczności, a nie dzieł – przedmiotów materialnych. Artystka nadała swojej pracy skomplikowany i niejednoznaczny status. Sztuka wystąpiła bez swoich tradycyjnych pośredników – artyści i dzieła. Została dyskretnie podrzucona nieświadomym tego odbiorcom. Zamaskowane zostały (dla ich społecznych użytkowników) mitologie sztuki, artyści, dzieła, które zazwyczaj blokują porozumienie na linii sztuka – odbiór społeczny.

Baseny nie były odbierane jako dzieła sztuki, ale *tak jak* dzieła sztuki. Odbiorcy odczuli na sobie ich siłę oddziaływania i była ona rzeczywista, co pokazał przebieg zdarzeń. Zachowana, a nawet wzmocniona, została funkcja krytyczna dzieła, które zadziało jak „serum prawdy” w społecznościach, w których się pojawiło.

Okazało się, że baseny, starannie ulokowane poza sztuką, miały oddziaływanie takie, jak najlepsze, najmocniejsze dzieła sztuki. Zapewne każdy artysta chciałby, aby jego prace wyzwalały tak silne emocje, sięgały tak głęboko w ludzkie umysły, zwłaszcza tzw. „zwykłych odbiorców”.

Historia basenów Alicji Łukasiak, rozpatrywana w szerszej perspektywie, pozwala usytuować sztukę w sieci relacji społecznych rządzących dziś życiem w Polsce:

zrealizowała baseny w przestrzeni społecznej, gdzie spełniły one rolę swego „instrumentu pomiarowego”. Wyniki owego „eksperymentu” mówią o – nazwijmy to – „kondycji demokratycznej” naszego społeczeństwa.

Oba baseny były przyjęte pozytywnie przez większość społeczności w której powstały. Ale w każdej z nich znalazła się niewielka grupka bądź osoba, której nastawienie z jakichś powodów było negatywne. W obu przypadkach owa „negatywna” mniejszość bądź jednostka, podjęły działanie przeciw „pozytywnej” większości, zmierzające do odebrania jej pewnego ich dobra (basenu). Dlaczego ktoś, będąc członkiem tej samej społeczności, decyduje się jej coś odebrać? Dlaczego nie potrafi po prostu przejść obok, zachować obojętność, neutralność? Dlaczego swoje „odrębne zdanie” wyraża poprzez akt przemocy, agresji, wandalizmu – bez zadawania pytań i dyskusji? Można wskazać i zrozumieć względy emocjonalne (pozytywna emocja styka się z negatywną), znaleźć wytłumaczenie w naturze ludzkiej (zawiść o radość z powodu czegoś, co budzi moją niechęć). Jednak niszczenie basenów jest działaniem racjonalnie niepojętym, zwłaszcza dla demokratycznie nastawionego umysłu. Czy to brak kultury demokratycznej – zapewne tak. Jednak ów „brak” ma swoją przyczynę, nazwijmy ją „społeczną”, bo przecież nie jest tak, że są ludzie organicznie niezdolni do demokracji w myśleniu i zachowaniach.

Sposób i styl działania „negatywnej mniejszości” w społecznościach, w których pojawił się basen niepokojąco przypominają akcje wobec sztuki rządzących dziś prawicowców. Wszędzie realizowany jest ten sam scenariusz: negatywnie nastawiona mniejszość przemocą

przeprowadza swoją wolę wobec większości – tu „świata sztuki” i osób sztuce sprzyjających. W Gdańsku jest wielu artystów i osób życzliwie, a przynajmniej tolerancyjnie nastawionych do sztuki współczesnej. Jednak to kilkuosobowa grupka pravicowców zamyka dobrą i zasłużoną Galerię Wyspa, a Dorotę Nieznalską stawia przed sądem za sztukę, którą tworzy. W Bytomiu Galeria Kronika pod kuratorstwem dyrektora artystycznego Sebastiana Cichockiego podejmuje realizację wystaw dotyczących ważnych problemów zajmujących szerokie grono ludzi sztuki i kultury, na co odpowiedzią enigmatycznych organizacji pravicowych i jednego dziennikarza lokalnej gazety są żądania dymisji, kontroli władzy nad programem (zobacz relację z Kroniki w *ArtInfo* 74). W Warszawie też jest wielu artystów i osób co najmniej ciekawych sztuki współczesnej, ale to jeden poseł LPR niszczy w Zachęcie dzieło światowego artysty. Równie wiele osób nie miałoby nic przeciw obecnej wystawie w Zachęcie *Ciepło/zimno - Letnia miłość*. Na stronie <http://www.prawica.net/node/4121> pojawił się protest pewnej Agnieszki, w znanym stylu – odwołać dyrekcję, zamknąć wystawę. W postach ktoś wyraża żal, że PiS nie zdążył obsadzić dyrekcji Zachęty. Powód protestu: pornografia. Wśród pravicowców łatwo o osobę, której jakakolwiek aluzja do seksu bez związku z prokreacją nieuchronnie skojarzy się z pornografią, co równie łatwo dopasować do odpowiednich paragrafów i liczyć na zrozumienie odpowiednio upolitycznionych prokuratury i sądów. Rozumiem, że pravicowcy porno nie oglądają, ale może warto poświęcić chwilkę w celach czysto poznawczych, gdyż już krótki fragmencik pozwala uświadomić różnicę między scenami aranżowanego seksu w filmach porno, a sposobem w jaki seks jest obecny w sztuce. W pravicowych akcjach wobec sztuki niepojęte jest to, dlaczego po prostu nie przestaną oni interesować się sztuką w galeriach. Tak samo, jak niepojęte jest to, dlaczego ktoś niszczy basen, zamiast inaczej wyrazić swoje zdanie, czy go zignorować, przejść obok.

Przytoczone pravicowe reakcje na sztukę współczesną, zestawione z losami projektów basenów Alicji Łukasiak – dzieł sztuki ulokowanych świadomie poza sztuką, pozwalają na postawienie tezy o wytworzeniu pravicowego modelu relacji społecznych, który kreuje atmosferę w kraju. Model ów „promuje” oparcie relacji społecznych na nieufności, podejrzliwości prowadzących do agresji i nietolerancji, co daje znać o sobie na każdym poziomie funkcjonowania społecznego. W tym modelu pravicowa „kultura” postępowania uprawomocnia przeświadczenie, że można po prostu zniszczyć to, z czym się nie zgadza. Myślący inaczej, inny, obcy - to przeciwnik. A z przeciwnikami się nie dyskutuje – przeciwników się załatwia. Na naszych oczach, wokół nas powstaje jakaś Straszna Polska. Przypomina Polskę stanu wojennego – wtedy też ucięto dyskusje – zastępując je strachem i przemocą, upolitycznionym prawem na usługach władzy. Zniszczenia w kulturze okazały się straszne. Do dziś sztuka nie odrobiła w pełni strat spowodowanych przerwaniem ciągłości swojego rozwoju. Zerwanie dyskursów sztuki, ograniczenie kontaktów, upadek instytucji - to wszystko miało miejsce wtedy i do tego rządzący pravicowcy prowadzą dziś. Wtedy destrukcja kultury trwała od 1981 do 1989 roku – prawie 8 lat. Dziś to dwie kadencje Sejmu.

(Łukasz Guzek według relacji Alicji Łukasiak i Grzegorza Drozda)

# Warsztaty performance – sens czy nonsens?

## ROZWAŻANIE NA PODSTAWIE OBSERWACJI FINAŁOWEJ PREZENTACJI CUMA#1 WARSZTATÓW PORT PERFORMANCE PROWADZONYCH PRZEZ ANGELIKĘ FOJTUCH I BBB JOHANNESA DEIMLINGA.

Ortodoksyjny performer zapewne by powiedział, że uczenie sztuki, a w szczególności sztuki performance, całkowicie mija się z celem, bo jest to „coś”, co ma się w sobie, wewnątrz, w głębi. Stamtąd się czerpie owo „coś”, a nauczyć tego nie sposób.

Ta skrajna opinia jednakowoż ma coś w sobie, ale tylko coś. Trzeba mieć talent, żeby tworzyć - to prawda. Tyle, że sztuka współczesna umożliwia realizację talentu w różny sposób, lub, inaczej mówiąc – umożliwia realizację rozmaitych talentów. Każdy jest utalentowany i może dać temu wyraz w sztuce. Nie jest utalentowany jedynie ten, kto potrafi poprawnie rysować i malować. Wiele mediów i formuł artystycznych stoi otworem dla każdej psychiki, charakteru. Wyjątkowość performance polega na szczególnej otwartości tej formuły, w której jest miejsce na każdy talent. Trzeba tylko znaleźć drogę do jego wyrażenia.

Temu właśnie służy dydaktyka w sztuce performance – wskazywaniu sposobu uaktywnienia indywidualnego talentu. Dokonuje się to najpierw poprzez ogólne wyluzowanie, zrzućcie z siebie balastu przesądów wobec sztuki i wobec siebie, jako twórcy. Jest to o tyle łatwe, że na warsztaty przychodzą osoby pełne dobrej woli, gotowe poddać swoją wyobraźnię takim otwierającym i oczyszczającym zabiegom. Zanim więc adept performance sięgnie po formy artystyczne pozwalające mu się wypowiadać, przechodzi proces formowania stosunku do siebie, „budowania siebie”, „troski o siebie”, jak gdyby na podobieństwo i w nawiązaniu do antycznych zasad „techniki siebie”.

Następnie proces dydaktyczny polega na pokazaniu chwytów, sposobów, postaw i zachowań, a mówiąc językiem sztuki tradycyjnej – form performerskich. Wśród performerów toczy się stały spór co do natury owych form, a tym samym sposobu ich traktowania. Czy są formami sztuki (i wtedy są własnością autorską), czy są naturalne (i wtedy są własnością ludzkiej kondycji, czyli wszystkich). Najlepsi dydakci performance, których miałem okazję obserwować, potrafią udostępnić swoją sztukę (swoje formy) innym tak, że obie strony zachowują autonomię (być może wynika to z przewagi, jaką mistrz ma nad uczniem). Tak pracuje **Janusz Bałdyga**, a także **BBB Johannes Deimling**.

Można powiedzieć, że warsztaty umożliwiają znalezienie i wykonanie własnego, indywidualnego „dobrego gestu”.

„Dobry gest” – to określenie zaczerpnąłem od Briana O’Doherty z jego książki *Inside the White Cube*, gdzie odnosił je do wyborów Duchampa dokonanych przy aranżacji przestrzeni *Międzynarodowej Wystawy Surrealistycznej* w Galerie Beaux-Arts w Paryżu w 1938. Owe „dobre gesty” to były słynne 1200 worków węgla na suficie, podłoga wysypana liśćmi i mchem z beczką-piecem na środku, drzwi obrotowe, służące jako stelaż do ekspozycji grafik i rysunków; oraz *Mile of String* (wystawa *First Papers of Surrealism*, Nowy Jork, 1942), gdzie przestrzeń sali wystawowej została przepleciona sznurkiem. Jak mówi O’Doherty – Duchamp wziął to, czego nikt nie chciał – przestrzenie nie nadające się w powszechnym mniemaniu do eksponowania sztuki i poprzez ten gest wyeksponował prace innych, ale i generalną ideę, a zarazem swój indywidualny punkt widzenia. Biorąc to, czego nikt nie chciał – wziął wszystko – nie tylko przestrzeń, ale i zawartość artystyczną i przekaz ideowy tej sztuki. I na tym polega „dobry gest”. Można rzec, że cała jego sztuka polegała na wykonywaniu takich „dobrych gestów”; z nich się składała. Także to właśnie wykonywanie gestów było podstawą klasyki sztuki performance w czasie, gdy powstawała ona jako awangarda lat siedemdziesiątych.

W książce O’Dohertego znajduje się następujący fragment na temat tego, czym jest gest (str. 69 i następne, wyd. The Lapis Press, Santa Monica, San Francisco, 1976). Czytamy tam m.in.: „Tak jak każdy dobry gest *Worki węgla* Duchampa stały się zrozumiałe post facto. Gesty są formą wynalazku. [...] Jednak, w wynalazku, najbardziej wyróżniającą cechą jest zrozumiałość gestu – znacznie bardziej niż zawartość formalna, jeżeli takową posiada. Myślę, że formalna zawartość gestu leży w jego użyteczności, ekonomii i naturalnym pięknie. Jednym posunięciem

dostarcza nam historię nonsensowną. Ale też potrzebuje tego nonsensu, gdyż przez to zmienia on gwałtownie perspektywę widzenia na cały zespół przeświadczeń i idei. O tyle też jest dydaktyczny [...]” Można nazwać to „dydaktyką gestu”, znaczeniem dydaktycznym, jakie posiada „dobry gest”. Wykonywania takich gestów uczy się na warsztatach. Są one pouczające poprzez swoją naturę, często nonsensowną w danym momencie, ale z czasem stają się zrozumiałe – tak jak gesty Duchampa. Gesty Duchampa przeszły do historii. Gesty performerów dydaktyków również stały się ich znakiem rozpoznawczym i przeszły do historii sztuki, a na pewno do historii dyscypliny. I Bałdyga i Deimling operują właściwymi dla siebie zestawami gestów i to one są bazą dydaktyczną dla warsztatów. To na bazie tych gestów uczestnicy warsztatów, poprzez analogię, tworzą własne gesty.

Performance, jakie powstają na warsztatach – zazwyczaj – składają się z pojedynczych gestów. Tajemnica polega na tym, by każdy znalazł i wykonał ów „dobry gest” – swój własny, dopasowany do osoby, charakteru, trafiający w owe „coś”, by stał się sposobem dotarcia do indywidualnego talentu, i by dał mu wyraz. Jednakowoż gest, nawet dobry gest – to jeszcze nie performance. Performance składa się z takich gestów, jest ich zestawem, ciągiem, narracją. I na tym też polega różnica między performance jako dziełem sztuki a gestem – formą, z jakich jest ono budowane. Uczestnicy warsztatów wykonywali na razie gesty. Ale też to gesty, zwłaszcza te dobre, są podstawą tworzenia dzieł sztuki performance.

Warsztaty trwały przez tydzień. Na ich zakończenie odbył się pokaz – najpierw wspólny, potem indywidualny każdego z uczestników. Na zakończenie wspólny performance zaprezentowała para **Fojtuch/Deimling**.

Oto gesty wykonane na warsztatach (niektóre bardzo dobre):

**Anne Louise Hoffmann (D)** - jej gest polegał na nakładaniu na głowę plastikowych toreb – symboli konsumpcji i komercji, ale i śmietnika i anty-ekologii, tworząc czytelną aluzję do zaśmiecania umysłu.

**Ines Dunemann (D)** – na zewnątrz, na placu przed galerią – artystka stanęła na jednym końcu, publiczność na drugim. Idąc w stronę publiczności, bosą i zdecydowanie przechodziła przez kałuże, przystając i pijąc z nich wodę, która jak można łatwo się domyśleć nie była źródłana. Za to była z tego miejsca. Był to gest cielesnej empatii, poczucia fizycznego smaku – dosłownie i metaforycznie - tego miejsca, jego historii i teraźniejszej degradacji.

**Dionys Dammann (CH) i Agata Anna Nitecka (UK)** – ich gest był rozciągnięty w czasie i trwał przez cały czas pokazu. Polegał na wzajemnym myciu się w w mrocznym korytarzu Modelarni.

**Linda Franke (D)** – stworzyła rodzaj żywej rzeźby – instalacji. Przez pewien czas leżała nago na podłodze, a nad jej ciałem zawieszono było jabłko po którym spacerowały ślimaki. Całość wydobywało z mroku punktowe światło.

**Nina Hofmann (D)** – stanęła przed publicznością z owocem w ustach, wypowiadając w kółko zdanie „I want to talk to you”. Starając się jednocześnie mówić i utrzymać owoc w ustach, mimowolnie nadgryzała go coraz bardziej. Performance skończył się, gdy nadgryziony owoc spadł na podłogę.

**Dorothea Meyer (D)** – stała nago na daszku nad wejściem do budynku Modelarni krępowała, owijała swoje ciało. W finalnym geście zastygła w bezruchu, jak rzeźba, raczej dziwna w tym industrialnym otoczeniu.

**Christian Rall (D)** – poruszał się samochodem wokół budynku i przez głośnik – szczekaczkę, jak policja czy agitator, wzywał publiczność do powrotu do domu, zachowania bezpieczeństwa, umiaru w stosowaniu używek, a także, by nie marnowali tu czasu i raczej zrobili coś dla kraju i jego ekonomii (w domyśle, zamiast robić, czy oglądać, performance).

**Daniela Gugg (CH) i Silvia Lorenz (D)** – usiadły obok mężczyzny i z dwóch stron szeptały mu coś do ucha. Tylko jego miny zdradzały treść, która do końca pozostała tajemnicą. Drugi ich gest polegał na wyjściu przed publiczność i wymianie z nią oklasków – oklaski dla publiczności od artystek – oklaski dla artystek od publiczności.

**Fideelia – Signe Roots (EST)** – najpierw po sznurze zwieszającym się z sufitu zaczęła ściekać czerwona ciecz, rozlewając się w plamę na podłodze. Następnie z góry zeszła artystka, naga, w dziewczęcych podkolanówkach w czerwono-białe paseczki i położyła się w tej cieczy, rozmazując ją w kształt swojego ciała, tworząc obraz jakiegoś dramatu, katastrofy.

**Angelika Fojtuch i BBB Johannes Deimling** – ich performance był cielesny, a nawet zwierzęcy. Wykonywane przez nich gesty, w warstwie ilustracyjnej, nawiązywały do zachowań zwierzęcych, pierwotnych, czy atawistycznych. Sami nazwali stworzoną przez nich w tym działaniu formę „homoperformerus”. Człowieczeństwo i zwierzęcość mieszały się, tak jak mieszają się niektórym w życiu, w relacjach partnerskich, podszytych emocjami. Wkroczyli na scenę szczeni z sobą – on szedł na czworakach, ona uczepiona pod nim, obejmowała go kurczowo rękami i nogami. Jednak on strząsnął ją z siebie, uwolnił się. Dalej każdy działał na własną rękę. Napięcie akcji rosło i opadało, aż ciała performerów znieruchomiały obok siebie, podrzucane chwilę konwulsjami, jak ryby wyjęte z wody. Nie był to jednak teatrzyk, a performance z użyciem bezpośredniości ciała, kondycji somatycznej człowieka z jej możliwościami i ograniczeniami – bez teatralnego psychologizowania i udramatyzowania gestów.

Modelarnia, Gdańsk, 12 sierpnia 2006

## Robert Kuśmirowski w kanałach Łodzi

**W ARTINFO 74 ZOSTAŁ OPUBLIKOWANY TEKST ARTYSTY OPISUJĄCY PROJEKT. TERAZ OBSERWUJEMY POCZĄTKI REALIZACJI.**

Skoro w kanałach Warszawy artyści nie chciano (Kuśmirowski miał zamiar badać kanały warszawskie, nawiązując do powstańczej legendy, ale nie dostał na to zgody władz miasta), udał się do Łodzi, z którą łączą go miłe osobiste związki. Został przyjęty serdecznie. Przychylnie okazały się zarówno władze miasta (prezydent Kropiwnicki osobiście dokonał inicjacji projektu), ale także ZWiK (Zakład Wodociągów i Kanalizacji), który kanałami w Łodzi zarządza. Sprzyjający stosunek do sztuki i artysty warto odnotować, zwłaszcza w firmie, która z pracą w kulturze nie ma nic wspólnego, mimo to wykazuje zaufanie do artysty i jego pomysłów. ZWiK wykazał wielką pomoc i cierpliwość, bez której realizacja nie byłaby możliwa, za co artysta dziękował w swoim inauguracyjnym wystąpieniu.

Owo wystąpienie miało miejsce na Placu Wolności, znajdującym się na jednym z końców osi ulicy Piotrkowskiej. Zostało ono zaplanowane, jako zdarzenie dla mediów – konferencja prasowa, ale bardzo spektakularna. Wzięli w niej udział wszyscy zaangażowani, Krystyna Potocka z Galerii Manhattan, szefowie ZWiK oraz prezydent miasta, który jednak nie pamiętał nazwiska artysty. Jak każde zdarzenie dla mediów (i polityków) była to pompa i hucpa. Artyści najpierw zeszli do kanałów, a gdy prezydent postukał we właz – wyszli. Kamery pracowały, wywiadom nie było końca. Następnie każdy mógł zejść do kanału i przespacerować się pod Placem Wolności, w asyście pracownika ZWiK, który dostarczał chętnym odpowiedniego ubioru roboczego.

Kanał, tzw. „dętka”, obiega plac. Jest to rzeczywiście niezwykle dzieło i koncept inżynierii miejskiej, zbudowane w 1926 roku. Położenie wyżej powodowało, że gdy zgromadziła się w niej woda deszczowa (a nie nieczystości pofabryczne), po otwarciu przepustów do odchodzących na boki kanałów, spływająca woda splukiwała, przeczyszczała system kanalizacji. Plany, ujawnione przez prezydenta, obejmują wpisanie „dętka” na listę UNESCO oraz stworzenie

muzeum z pamiątek i dokumentacji pracy nad stworzeniem systemu łódzkiej kanalizacji, która jest w posiadaniu ZWiK. Ma ono powstać obok placu i w „dętce” udostępnionej dla zwiedzających, którzy będą się do niej dostawać specjalną windą.

W ten ciekawy i ambitny plan wpisuje się praca **Roberta Kuśmirowskiego**. Zgodnie z wypracowaną i stosowaną wcześniej strategią artystyczną, ma on zamiar uzupełnić zbiory przyszłego muzeum o przedmioty znalezione w trakcie wędrówek po kanałach (wspólnie z ekipą znajomych artystów i przyjaciół), oraz uzupełnić ten zbiór quasi-dokumentacją wykonaną przez siebie. Struktura jego projektów jest podobna: archiwalia autentyczne mieszają się z wykreowanymi. W ten sposób „weźmie w posiadanie” całość dokumentacji, pamięci i historii kanałów łódzkich. Prawda historyczna, stając się częścią dzieła sztuki, złączy z nim w sposób trudny do rozczytania, zwłaszcza dla nieprzygotowanego widza. Muzeum, może będzie mniej naukowo prawdziwe, ale za to bardziej atrakcyjne, co jest częstą strategią stosowaną przez placówki muzealne, starające się uatrakcyjnić, uprzystępnic swoją działalność. Natomiast artysta ma szansę zrealizować ciekawy projekt. Zysk dla obu stron jest oczywisty.

Dlatego szło, jaki odbył się na Placu Wolności, można zrozumieć jako część strategii, którą trzeba przyjąć, by realizacja rozbudowanego i trudnego logistycznie projektu była możliwa. Kuśmirowski słynie z realizacji gidgantomańskich przedsięwzięć, przy których pracuje naprawdę ciężko, niemal niewolniczo. Z tym aspektem poradzi sobie na pewno. Ale to przedsięwzięcie, oprócz wysiłku fizycznego, stawia spore wymagania konceptualne. Kontekstem działalności artysty jest ogromna machina biurokratyczna, angażująca miasto, firmy, służby, organizacje międzynarodowe, a także pracę muzealników zajmujących się historią Łodzi i historią zabytków inżynierii miejskiej. Artysta również musi wykonać quasi-naukową pracę research (kwerendę) w archiwach (Kuśmirowski przeglądał mnóstwo zdjęć w archiwum ZWiK), czy poszukiwania „archeologiczne” w kanałach. Efektem artystycznym – na razie – jest rodzaj performance – maskarada – przebieranka Kuśmirowskiego i ekipy za historycznych kanalarzy oraz seria ich fotografii quasi-dokumentalnych wykonanych w kanałach. Szkoda jednak, że na ów medialny start projektu nie wygospodarowano choćby małego pomieszczenia w Muzeum Archeologicznym i Etnograficznym znajdującym się przy placu (zapowiadał to prezydent). Nawet niewielka ekspozycja – instalacja złożona z dokumentów autentycznych i preparowanych przez artystę byłaby świetną zapowiedzią dalszego artystycznego rozwoju projektu, a samo otwarcie miałoby więcej artystycznego sensu.

Projekt stwarza b. ciekawe perspektywy także w warstwie możliwych interpretacji. Kuśmirowski zauważył, że praca ZWiK obejmuje dwa końce tego samego procesu – dostarcza czystą wodę i odprowadza ścieki. Łączy więc przeciwieństwa, to, co postrzegane jest rozdzielnie, biegunowo. Jednak symbolicznych konstrukcji można na bazie tego projektu stworzyć więcej. Kanały to świat podziemny, rozciąga się pod miastem, metropolią. Symbolizuje więc jej ukryte życie, a zatem podskórną, nieujawnioną problematykę społeczną, niejawne oddziaływania polityczne, ciemne interesy, podświadome manipulacje marketingowców władzy i biznesu. Jest także użyteczną metaforą dla skrytego wymiaru funkcjonowania (i nie-funkcjonowania) sztuki i kultury.

*Projekt Kanał Roberta Kuśmirowskiego jest częścią projektu *Miasto Binarne* o związkach Łodzi i Warszawy, realizowanego przez Galerię Manhattan.*

Początek: 13 sierpnia 2006

**DODANO: 2007-01-27**

## **Andrzej Karmasz – *Moving***

**TOŻSAMOŚĆ - TO JEDNA OWYCH STARYCH KATEGORII, KTÓRE NIE PASUJĄ DO WSPÓŁCZESNEGO ŚWIATA, A MIMO TO WCIAŻ SĄ OBECNE, CHOĆ TYLKO PRZESZKADZAJĄ W MYŚLENIU O NASZEJ RZECZYWISTOŚCI. SZTUKA JEST ŚWIETNYM NARZĘDZIEM USUWANIA TEJ PRZESZKODY.**

Dobrze zrobione wystawy bazują na myśleniu instalacyjnym – wchodząc do pomieszczenia, wchodzimy w nastrój wytwarzany przez całość ekspozycji, zanim zapoznamy się bliżej z poszczególnymi pracami.

W Galerii re:wizja w NCK Gdańsk ściany są pomalowane na żółto. Jest ciepło i słonecznie, mimo lekkiego półmroku koniecznego dla projekcji. I jest dość orientalnie. Etno nastrojowo.

Pierwsze, intuicyjne wrażenie oscyluje między spotkaniem ze znanym i nieznanym zarazem.

Na wprost wejścia stajemy przed wideo z lekcji tańców ludowych. Po lewej widzimy etnograficzną fotkę Afrykanki. Po prawej mówi coś do nas ciemnoskóry mężczyzna.

Na etapie pierwszego wrażenia, gdy korzystamy z przyzwyczajęń wyobraźni, jej schematów, wszystko wydaje się jasne i zrozumiałe.

Jednak już drugi rzut oka powoduje, że budzą się wątpliwości. To co było jasne, zaczyna być niepokojąco niezrozumiałe.

Tańczący w strojach ludowych mają wyraźne rysy orientalne. Są to osoby w różnym wieku, przeważnie kobiety. Wykonują pewne figury polskich tańców ludowych. Jednak widać, że słowiańska wybujała ekspresja jest im obca. Są radośni, widać, że tańczenie sprawia im przyjemność, niemniej starają się wykonywać wszystko poprawnie. To zabawa serio. Zabawa, która, jak dowodził Huizinga – wzbogaca nas o wiedzę. Czego jednak chcą dowiedzieć się Azjaci przebijając się w polskie stroje ludowe? Skąd tak ekscentryczny pomysł?

Kobieta z etnograficznej fotki okazuje się mieć na twarzy starannie ogolony, acz widoczny zarost. Zaczynamy podejrzewać, że ciemny kolor jej skóry jest makijażem.

Transwestytyzm jest często praktykowany w różnych plemionach, różnie też jest w nich traktowany – wielu opisów dostarcza literatura antropologiczna i religioznawcza. Odkrycie to budzi więc bardziej ciekawość niż zaskakuje. Ciemnoskóry mężczyzna mówi do nas po polsku, co w pierwszej chwili nie było jasne z powodu dziwnego czasami formułowania zdań, akcentu, a może jakości sprzętu audio.



Wideo z tańcem ma tytuł *Ninza Hotto Plaza*. To nazwa miejsca w Japonii w którym spotykają się regularnie od wielu lat miłośnicy polskich tańców ludowych. Przebierają się i tańczą. Mają bardzo bogatą kolekcję muzyki, wideo i strojów. Nie są one do końca skompletowane i używane z etnograficzną poprawnością. Niemniej o polskiej kulturze wiedzą dużo. Autorowi filmu, Andrzejowi Karmaszowi nie udało się dociec gdzie jest źródło tej ich fascynacji. Socjologiczne wytłumaczenie jest takie, że w Japonii jest wiele starszych osób, które mają czas i zajmują się hobbystycznie uprawianiem rozmaitych form kultury. Polskie tańce ludowe są atrakcyjną propozycją poświęcenia się zgłębianiu czegoś (bo Japończycy wykonują to z poświęceniem). Może widzieli kiedyś występy Mazowsza, Śląska i zafascynowała ich kultura tak inna od japońskiej? Taniec wygląda na chocholi (może znają film *Wajdy*, który jest w Japonii cenionym reżyserem). Jednak wesołością i przytupem daleko Japończykom do dziewczyn z Mazowsza czy Śląska. Pozwalają się filmować, bardzo cieszy ich wizyta kogoś z Polski. Nigdy nikt z polskiej ambasady czy „oficjalnych czynników” do nich się nie odezwał, a byłiby tym bardzo zaszczytzeni. Tymczasem to oni są autentycznymi ambasadorami kultury polskiej, a nie urzędnicy. Andrzej Karmasz trafił do nich przypadkiem, w czasie pobytu stypendialnego w Japonii na Uniwersytecie Joshibi, który jest prywatną uczelnią tylko dla kobiet („joshi” to kobieta, „bijutsu” to sztuka, a po angielsku szkoła nazywa się University of Art and Design, co jest lekkim kamuflażem).

Afrykanka, „jak z *National Geographic*” to Andrzej Karmasz po stylizacji „Prawdziwa Fulani!” – według anegdoty krążącej w galerii miał wykrzyknąć z zachwytem zmieszonym z podnieceniem znajomy dyrektora NCK, pochodzącego z Nigerii Larrego Okey Ugwu. Ziomale Larrego to spokojni rolnicy, niczym się nie wyróżniający. Mieszkający obok Fulani (tak, w Afryce takie kontrasty są możliwe) mają opinię szalonych, a ich kobiety to nieźle odjechane imprezowiczki. Noszą wiele dziwnych ozdób, kolorowe stroje, a przede wszystkim fantazyjne fryzury, przy których kreacje „mistrzów nożyczek” z Europy to zaledwie coś na szkolną akademię. Artysta sam zaplótł perukę według etnograficznego wzoru przed pozowaniem do zdjęcia. Kreacja nie jest może całkowicie poprawna etnograficznie, ale „na pierwszy rzut oka” złudzenie jest pełne.

W nagraniu wideo Larry Okey Ugwu opowiada o swoich wrażeniach z podróży do Polski, o pierwszych kontaktach krajem, do którego przyjechał studiować. Chciał studiować w Europie, ale w kraju „egzotycznym”, jak się wyraża. Wybrał Polskę. Przyjechał w grudniu 1982 roku, czyli w stanie wojennym. Było brudno, szaro i „żyć się nie chciało”. Fakt – nie był to najlepszy czas na pierwszy kontakt z Polską... Opowiada o swoich pierwszych spostrzeżeniach. Szokiem było np. to, jak zobaczył mężczyzn niosących wielkie torby, podczas gdy kobiety nosiły tylko małe torebki. W Nigerii tak nie ma – w tradycyjnych związkach to kobieta nosi ile może, a w nowoczesnych dzielą się po równo. Inny szok to święta Bożego Narodzenia – w Nigerii to wielki karnawał, tu ulice były puste, nic się nie działo. Nie rozumiał też, że drzewa nie są zielone – myślał, że nie żyją. Na początku miał także problem z odróżnianiem jednego białego od drugiego – wszyscy byli tacy sami. Spotkał też rasistów, musiał się bić. Czy czuję się Polakiem czy Nigeryjczykiem? Myślę po nigeryjsku odpowiada, przyjechałem tu już jako dorosły człowiek, ale większość mojego dorosłego życia toczy się w Polsce, 25 lat. I w tym sensie czuje się Polakiem.

„Moving”, a może „shifting” – poruszanie się, przesunięcia wywołane wprawieniem tego, co oczywiście, zastane, przyrodzone w ruch. Ruch pozbawia oczywistości, świat przestaje być czarno-biały – Japończycy tańczą Krakowiaka, Fulani jest polskim artystą, a Nigeryjczyk zajmuje się budowaniem polskiej kultury. Prace Andrzeja Karmasza częściowo są reportażowe, oparte na obserwacji rzeczywistości. Ale też dodają coś do niej, kreują. To rola i przywilej sztuki. Ruch jest pewną zasadą istnienia świata, a sztuka ją wyraża. Poprzez powiązanie rzeczywistości z fikcją tworzy nadrzeczywistość, coś co przekracza wyobrażenia, projektuje, modeluje sytuacje, buduje konstrukcje intelektualne. Jeżeli artysta (kurator) potrafi ową cechę, „zdolność” sztuki, dobrze wykorzystać, tak jak w tym wypadku, wtedy może ona spełnić ważną społeczną funkcję – umożliwić stawianie pytań, stałe kwestionowanie status quo. Nawet w obszarach zdawałoby się nienaruszalnych, takich jak tożsamość płciowa czy tożsamość kulturowa wynikająca z miejsca urodzenia.

Andrzej Karmasz, *Moving*, Galeria re:wizja, NCK, Gdańsk, 12 stycznia - 11 lutego 2007

**DODANO: 2007-03-06**

## **Polskie perfo w Sztokholmie**

**SZTUKĄ PERFORMANCE POLSKA MOŻE POCHWALIĆ SIĘ ZA GRANICĄ – Z TEGO ZAŁOŻENIA WYSZŁA NOWA DYREKCJA INSTYTUTU POLSKIEGO W SZTOKHOLMIE I ZAPROSIŁA GRUPĘ PERFORMERÓW. SŁUSZNIE, MOŻNA SIĘ POCHWALIĆ, ALE DOBRY PERFORMANCE TO SZTUKA RADYKALNA I KRYTYCZNA, TYLKO Z TRUDEM MIESZCZAĆ SIĘ W WYOBRAŻENIACH O SZTUCE SALONOWEJ.**

W dniach 6 – 12 lutego byliśmy w Sztokholmie. Pojechaliśmy grupką zajmujących się w Polsce sztuką performance: **Jan Świdziński, Artur Tajber, Arti Grabowski, Grupa Sędzia Główny** (Karolina Wiktor, Ola Kubiak), i autor tego tekstu. Zaprosił nas Instytut Polski (Polska Institutet), który ma nową dyrektorkę, Katarzynę Tubylewicz, oraz bardzo ambitny plan promowania Polski poprzez sztukę współczesną i to, co w niej jest oryginalne i radykalne, słusznie uważając, że tak właśnie można się wyróżnić w światowym tyglu kultury, a nie poprzez pokazywanie polskich odmian znanych postaw artystycznych, czyli granie standardów (nawet w ciekawych aranżacjach). Na pewno performance polski jest taką sztuką.

Prezentacje w Sztokholmie zaczęliśmy od towarzyszenia nowej dyrektor Instytutu w oficjalnej inauguracji. **Grupa Sędzia Główny** towarzyszyła jej dosłownie: super blond (tym razem) hostessy stały przy dyrektorce i jej małżonku, gdy ci witali przybywających gości, chodząc za nią jak cień, cały czas notując w laptopie jej słowa i kręcąc kamerą jej zachowania (z tego materiału powstanie film). **Arti Grabowski** przyjął strategię przeciwną – manifestacyjnie nie uczestniczył w zdarzeniach. Ubrany w czarny prochowiec (ostatnio jego performerski uniform) i czapkę z daszkiem, wyglądał jak tajniak – detektyw z taniego kryminału. Siedział pogrążony w lekturze znalezionej w bibliotece Instytutu starego „podręcznika dla dyplomatów” ze szczegółowym opisem wzorowych zachowań na każdą okazję. Przez cały wieczór nie zwracał uwagi na to, co działo się wokół. Był żywą rzeźbą dekorującą salon.

Następne występy performerskie odbyły się na targach w Sollentunie pod Sztokholmem. Są to (ponoć) największe targi w regionie, ale artystycznie dość prowincjonalne. I ten ich konserwatyzm postanowił przełamać kurator, Jonas Stampe, zapraszając performerów w roli lodołamaczy. Stampe jest kuratorem festiwalu performance w Set w poł. Francji, gdzie za pomocą performance w przestrzeni publicznej przełamuje senny tradycjonalizm małego miasteczka (z naszej grupki był tam Artur Tajber).

Zachowawczy charakter oferty targowej powoduje, że performance w jej kontekście jest łatwy i trudny zarazem. Łatwy – bo stanowi czytelną alternatywę. Trudny, bo nikt jej tam nie oczekuje, nie jest nastawiony na odbiór jej komunikatów. Na targi kurator zaprosił także innych performerów, z którymi współpracuje, ale okazja targowa spowodowała, że ich akcje były połączone z ofertą prac na sprzedaż.

Artur Tajber i Arti Grabowski nie mieli nic do sprzedania. A także nic do stracenia. Pokazali więc performance, który dotarł do granic tego, co akceptowalne w sytuacji targowej (ku przerażeniu organizatorów).

**Artur Tajber**, ubrany w czarną marynarkę i białe rękawiczki, zaczął od spaceru po terenach targowych ze sporym stołem na barkach. Między boksami targowymi wyglądał mocno ambiwalentnie – ani na artystę, ani na członka obsługi technicznej. Nie pasował do otoczenia i sztuki tam pokazywanej. Był nie na miejscu, tak jak ostry przeszywający dźwięk wydawany przez przesuwany po podłodze stół. W tym czasie po targach szalał Arti Grabowski – wpadał do boksów i obsesyjnie dokładnie wszystko filmował, a upominany, że „nie wolno” odpowiadał wprost i beczelnie, że „wolno”. Rezultatem jest film *Expo*.

Kolejne działanie **Arti Grabowskiego** toczyło się w jednym z targowych boksów, przeznaczonym dla performerów. Polegało ono również na zakłócaniu – tym razem spokoju publiczności targowej. Kwestionowanie bezpieczeństwa jest chyba najmocniejszym atakiem na pryncypia społeczne, jakiej można się dopuścić w Szwecji. Rekwizytem Grabowskiego były wielkie, dość przerażające z wyglądu, noże. Wybrane z publiczności osoby ustawiał pod ścianą i ostrożnie, ale bardzo blisko ich ciała, przystawiał do ściany nóż. Chwilę delikatnie, jak perwersyjny morderca, bawił się trzonkiem, po czym zdecydowanym uderzeniem wbijał nóż w ścianę. Rytuał powtarzał kilka razy, aż osoba była otoczona wbitymi nożami. Efekt przypominał ten z pokazów cyrkowych.

Kontynuacją tego performance było wspólne działanie **Arti Grabowskiego i Artura Tajbera**. Podczas gdy Tajber toczył wizualną i dźwiękową grę ze stołem, Grabowski chwycił inny równie domowy przedmiot – drzwi (pożyczone z prywatnego domu dyrektora Instytutu) – i zaczął obnosić je po pomieszczeniu, stawiając zdecydowanie przed wybranymi osobami. Ruch Tajbera był płynny i majestatyczny – ruch Grabowskiego gwałtowny i ekspresyjny, tak bardzo, że drzwi się rozpadły (rozpadł się także stół, który stracił nogę). Resztki drzwi posłużyły do wybicia dziury w ścianie boks ekspozycyjnego. Przez dziurę delikatnie przesunął się Tajber ze stołem, kończąc tym gestem swój udział w akcji. Grabowski w ostatnim geście stanął przed publicznością z fragmentem framugi drzwi i kilkakrotnie zapukał. I ten fragment rozpadł się od pukania, w ręce pozostała mu klamka. Przytwierdził resztki zamka drzwi nożem obok wybitej w ścianie dziury. Następnie wziął pędzel i przekreślił ściankę wystawienniczą z dziurą w środku znakiem X oraz dopisał wielkimi cyframi cenę z dużą ilością zer. Powstał obiekt, który jednak kurator targów szybko schował na zapleczu. Nie wiadomo czy zrobił tak dlatego, że zrozumiał krytyczną wobec sztuki w sytuacji targowej wymowę tego performance i powstałego obiektu, czy też przeciwnie – nie rozumiał. Sam chciał performerów na targach po to, by stworzyć przeciwwagę dla dominującej tam sztuki. Ale chyba polscy performerzy zrobili to, jak dla niego, zbyt radykalnie. Pogląd na sztukę, wyrażony w ich działaniach, okazał się zbyt daleko odbiegający do jego wyobrażeń na temat tego, jak artysta może ustosunkować się do targowej komercji.

Polskie performance były zdarzeniem gwałtownym, wytrącającym z rutyny targowej konsumpcji sztuki. A gwałtowne zdarzenia mają to co siebie, że ich znaczenie dociera do świadomości po pewnym czasie. Tak może być z obrazami człowieka z nożem, rozwalonego boks wystawowego. Jak powiedział Arti Grabowski – „spadajmy stąd zanim się zorientują, że daliśmy im w mordę”.

Tego samego dnia wieczorem w teatrze Weld odbył się performance **Grupy Sędzia Główny** z towarzyszeniem wykładu o Tadeuszu Kantorze. Właściwie miało być odwrotnie – publiczność przybyła, by dowiedzieć się czegoś o teatrze Kantora. Na sali spotykała zamknięte w pleksiglasowych tubusach nagie, owinięte szczelnie przezroczystą folią artystki, które, połączone rurką prowadzącą z ust do ust, oddychały swoim własnym powietrzem, jak w akcji pomocy, ratowania życia, bądź namiętnego pocałunku miłości. Wykład trwał, one oddychały. W pewnym momencie zaczęły mdleć. Zostały z pomocą publiczności wyjęte z tubusów, chwilę wracały do przytomności leżąc na podłodze, ale wyszły z sali o własnych siłach. Wykładowca spokojnie dokończył wykład. W tubusach wyglądały jak lalki, manekiny stojące niemal bez ruchu, figury, jakie występują w sztukach Kantora. Pokazały jednak siłę performance, jego bezpośredni związek z kondycją fizyczną i psychiczną człowieka, coś, o czym teatr kantorowski tylko mówi. Zestawienie performance Grupy Sędzia Główny z Kantorem jest jak rozmowa o życiu kogoś, kto coś przeżył, z kimś, kto tylko teoretyzuje bez doświadczenia. Teatralny egzystencjalizm

Kantora, na tle działania Grupy Sędzia Główny, wywołuje raczej ironiczny uśmiech, niż refleksję. Tak Kantora skomentowały performerki.

\*\*

Następne odsłony festiwaliku performance odbyły się w Galerii Niklas Belenius (Niklas to niezwykle przystojny i sympatyczny chłopak, syn znanego w Sztokholmie marchanda, jego galeria ma pewne ambicje, handluje m.in. pracami **Jonasa Stampe**, który również występuje jako performer).

Wchodzących do Galerii Niklasa witała **Grupa Sędzia Główny**. Artystki tym razem siedziały na półeczkach podwieszonych przy ścianie na wysokości około 1,5 metra. Było to na tyle wysoko, że nie dotykały stopami ziemi. Ubiór, a raczej przebranie, są zawsze istotnym elementem ich performance. Tu ubrane były w czarne spodnie, jednak zsunięte do połowy ud, tak, że odsłaniały sexy bieliznę, a zarazem nogawki zwisały swobodnie, zakłócając proporcje ciała, tworząc z ich postaci żywe rzeźby. Górne partie ciała osłaniało też coś czarnego, rozpiętego, odsłaniając sexy bieliznę. Całości dopełniały czarne – tym razem – peruki. Dłonie spoczywały swobodnie na udach, odwrócone wewnętrzną stroną do góry, co jest gestem otwarcia. Dodatkowo jedna z Sędzin miała położone na dłoniach monety. Siedziały nieruchomo, możliwość ruchu – tym razem – ograniczała przestrzeń półeczki. Obie coś cicho szeptały. Ale tego można było raczej domyślić się z ruchu warg, niż usłyszeć. By usłyszeć, trzeba było zbliżyć ucho do ich ust. Artystki szeptały, po polsku, pewne prywatne, a nawet osobiste historie, opowiadały o emocjach. Emocje były jednak zawarte w całym performance: w cierpieniu ciał unieruchomionych na ścianie, w postaciach performerek. I były one tak wymowne, że ich przekaz dokonywał się niezależnie od rozumienia słów. Posłużenie się polskim w tej sytuacji było zamierzone, i jak się okazało, rachuby artystek okazały się trafne – mimo nieznamomości słów, odbiorcy rozumieli o czym mówią.

Na motywie komunikacji międzyludzkiej oparł swój performance także **Arti Grabowski**. Zastosował wobec zebranych podobną strategię postępowania jak w Sollentunie, użył także noży. Zaczynając, aby zwrócić na siebie uwagę (nie było zapowiedzi przed akcjami), zaczął szybko, nerwowo chodzić po galerii, rzucił kieliszkiem o podłogę. Gdy wszyscy skupili się na nim, nalał do kieliszka wódkę, trochę wypił, po czym postawił nogę na kieliszku, chwilę budował napięcie, po czym go zgniół. Następnie akcja toczyła się według scenariusza z Sollentuny. Była jednak ostrzejsza, a stosunek do wybranych osób zmieniał się gwałtownie, przechodząc od delikatności i empatii, do agresji i wrogich gestów. Dodatkowo w galerii było prawie ciemno. Wybrane osoby były przenoszone do małego pomieszczenia. Słychać było głucho uderzenia. Artysta grał rolę szaleńca z nożem (nożami) w zębach. Nastrój grozy i utraty poczucia pewności osiągnięty w tym performance był znacznie większy niż na targach. Gdy skończył, opadające napięcie było niemal materialnie odczuwalne.

**Artur Tajber**, podobnie jak na targach, posłużył się w swoim perfo stołem. Zastosowana forma artystyczna łączyła wideo i akcję na żywo. Wideo będące rejestracją działań ze stołem zostało nagrane dzień wcześniej w galerii, w miejscu akcji. W perfo ze stołem artysta powtarzał zasadniczo, w ogólnym scenariuszu, działania ze stołem z obrazu wideo (w akcji było także krzesło). Działanie na żywo było grą z obrazem, wobec i według obrazu medialnego. Obraz był tu tłem. Zarazem opisywał sytuację nierozstrzygalnego zapętlenia realności i wirtualności, pierwszeństwa i następstwa czasowego i przestrzennego. Przekaz pracy można porównać do buddyjskiego koanu, czyli zagadki intelektualnej nie do rozwiązania (chyba, że osiągnie się oświecenie). By wyjść w pełni władz umysłowych z istic gordyjskiego splotu intelektualnego, należałoby chyba zastosować sposób radykalny a prosty – wyłączyć prąd w galerii.

\*\*\*

Ostatni dzień festiwaliku odbył się w Instytucie Polskim. Wystąpił ponownie **Artur Tajber**. Pokazał inną wypracowaną przez siebie formę performerską – działanie z włączonym monitorem dzwiganym na ramieniu (bądź trzymanym inaczej). Do swojego zwyczajowego stroju, czarnej marynarki i białych rękawiczek, dodał czapkę kominiarkę – wyposażenie terrorystów i antyterrorystów. Materiał pokazywany na monitorze składał się ze zmontowanych

ujęć znaków zakazu i wszelkiego typu ostrzeżeń, zanotowanych w różnych krajach świata (projekcji towarzyszył mix dźwiękowy dzwoniących telefonów i syren policyjnych). Artysta stał z monitorem na postumencie i obracał się powoli w miejscu. Wyglądał jak rzeźba, bądź kolejny znak ostrzegawczy – ostrzegający przed ostrzeżeniami, zakazami jakie ograniczają nasze życie, wolność bycia w przestrzeni publicznej. Z zakazami żyjemy na co dzień. Są one „naturalnie” wkomponowane w naszą rzeczywistość. Dopiero ich nagromadzenie, zwielokrotnienie uświadamia nam ich opresyjność i nienaturalność.

Jako ostatni pokazał swój performance **Jan Świdziński**, który jednak towarzyszył naszej grupce cały czas. Wszyscy dziwili się i zazdrościli nam tego, że trzy generacje artystów trzymają się razem. Świdziński był tu otaczany wielkim szacunkiem (Instytut zorganizował z nim specjalne spotkanie z przedstawicielami mediów i świata sztuki, oraz wykład na Konstfak). Słusznie, gdyż jest to osoba, której należy się szacunek jako jednemu artyście polskiemu, który wniósł coś nowego w rozwój światowej sztuki współczesnej, i to w bardzo przełomowym dla niej momencie przejścia modernizm/postmodernizm. Szwecja jest tym bardziej dobrym miejscem do przypomnienia roli Świdzińskiego, gdyż manifest jego „sztuki kontekstualnej” został wydany właśnie w Szwecji w Lund (1976). W czasie wieczorka performance w Instytucie miało miejsce historyczne spotkanie Świdzińskiego i **Kjartana Slettemarka** artysty o podobnym znaczeniu dla sztuki szwedzkiej, nestora tamtejszej awangardy. Performance Świdzińskiego był wersją prezentowanej już wcześniej formy zwanej przez niego *Puste gesty*. Tu była ona powiązana z projekcją wideo (zabieg stosowany wcześniej przez tego artystę). Obraz był rejestracją gestów wykonywanych następnie w czasie akcji (dokonaną w miejscu akcji - czyli tautologią). Podobnie jak w performance Tajbera, film stanowił tło dla działania, które było rodzajem gry z obrazem. Jednak tu, inaczej niż u Tajbera, relacja akcji na filmie i akcji na żywo polegała na zwiększeniu siły perswazji performance – bardziej dobitnym ukazaniu sensu i natury owych „pustych gestów”. Były to gesty służące w codziennym życiu do komunikacji, ale zarazem wykonywane bezwiednie, intuicyjnie. Świdziński opisując taką sytuację komunikacji międzyludzkiej, mówi, że jesteśmy we współczesnym świecie jak turyści – spotykamy się na chwilę, porozmawiamy, i rozjeżdżamy każdy w swoją stronę. Wobec chwilowości, przelotności spotkań, nie mamy potrzeby przekonywania, mocnej prezentacji swoich poglądów, a już na pewno nie wzajemnej walki i agresji – każdy żyje po swojemu. To proste i elementarne. Zarazem jest to mocny manifest polityczny wymierzony we władzę, każdą władzę, zwłaszcza ideologicznie, czy religijnie zabarwioną. Taka władza jest nieszczęściem świata współczesnego. Katastrofą dla demokracji i wolności człowieka. To nieco hippisowskie przesłanie (pozbawione jednak metafizyki i anarchii) czyni Świdzińskiego artystą bardzo współczesnym, kimś, kto słusznie jest uważany za punkt odniesienia pozwalający odnaleźć drogę w świecie, także świecie sztuki, znaleźć odpowiedź na pytanie co to znaczy dziś być artystą, jak być ...

W imprezach festiwalowych wzięli udział także artyści ze Szwecji, Finlandii, Norwegii, Francji i Holandii.

**DODANO: 2007-03-13**

## **Kobiety i Łódź. Sędzia Główny w Galerii Manhattan**

**SZTUKA MUSI BYĆ RADYKALNA - WTEDY ZNACZY COŚ W ŚWIECIE SZTUKI.  
ALE MUSI TEŻ BYĆ ŚWIADOMA POLITYCZNIE - WTEDY ZNACZY COŚ W ŚWIECIE.**

Performance **Grupy Sędzia Główny** (Karolina Wiktor, Ola Kubiak) to obecnie najbardziej radykalna propozycja artystyczna w sztuce polskiej. Artystki od lat utrzymują się na fali. Unosi je sztuka, którą tworzą. Kolejne performance wynikają z siebie. *Rozdział po Rozdziale* (tak artystki tytułują swoje performance) kształtuje się całościowe dzieło sztuki. Pewne jego aspekty artystyczne już zostały dopracowane do perfekcji. Pozostając przy porównaniach „literackich” – język, jakim operują artystki, należy do klasyki dyscypliny performance. Jego gramatykę stanowi całość kondycji fizycznej i psychicznej człowieka. Podstawą jego składni jest ciało. To podstawa warsztatu performerera, którą opanowały do perfekcji. Performance to nie teatr, performer to nie aktor – akcja nie może być grą, udawaniem. W kontakcie z performance przekonuje prawda, dosłowność doświadczenia, jakiemu poddaje się artysta. Zarazem, w działaniach artystek nie ma nic z rutyny. Widać, że cieszy je tworzenie sztuki.

Klasyczna forma jest powiązana ze świadomością gender – płci kulturowej. Cieleśność i seksualność, używane jako materiał dla sztuki, to idiomy aktualnego dyskursu kulturowego. Jest on *par excellence* polityczny. Sztuka Grupy Sędzia Główny jest radykalna i krytyczna, zarazem. Artystki kształtują swoje wizerunki zgodnie ze stereotypami „męskimi”. To na nich bazuje dominująca dziś kultura popularna. Prezentują siebie jako typy – „mała czarna”, „blond sex bomba”, itp. Artystki współpracują z kreatywną krawcową szyjącą dla nich unikatowe ciuchy. Ciało i ciuch spełniają rolę wabika. „Uwodzenie” jednak nie prowadzi finalnie do przyjemności. Przeciwnie. W pewnym momencie robi się nieprzyjemnie, a nawet niedobrze (dotyczy to obu stron – artystek i odbiorców). To moment, gdy zmysłowy odbiór może zmienić się w intelektualny (krytyczny, polityczny).

Wszystkie wymienione cechy sztuki Grupy Sędzia Główny występowały także w performance w Galerii Manhattan.

Sala galerii jest otoczona z trzech stron antresolą. Tę właściwość przestrzeni wykorzystały artystki. Zaplanowały performance na kondygnacji dolnej; publiczność mogła obserwować ich działanie tylko z antresoli. Tam też zostały ustawione po dwóch stronach monitory, co było uzasadnione kompozycją działania. Artystki zaczęły performance na

przeciwległych krańcach galerii, stopniowo przesuując się ku środkowi sali. Działaniu każdej z performerek towarzyszył kamerzysta. Każda miała też odpowiednio „swój” monitor na antresoli. Ujęcia zależały jednak od fantazji kamerzystów. Publiczność była zmuszona dzielić uwagę pomiędzy obserwację całości działania obu artystek „na żywo”, a szczegółem działania jednej z nich widocznym w zbliżeniach na monitorze. Element medialny (wideo performance, czy wideo instalacja) jest często używany przez artystki, stanowiąc doskonale uzupełnienie elementu klasycznego performance opartego na bezpośredniości doświadczenia psycho-cielesnego. Powstająca w ten sposób forma zyskuje niezwykłą dynamikę poprzez użycie kilku środków artystycznych, składających się na całość intermedialnego dzieła sztuki.

Działanie polegało na pokonywaniu dystansu do środka galerii pełzając na czworakach, pociągając przy tym co chwilę z butelki łyk wódki i wypluwając, ale tak, by spryskać jak największy obszar podłogi, który następnie był wylizywany niezwykle ekspresyjnymi ruchami. W tych czynnościach uwidaczniała się różnica temperamentów między artystkami. Karolina lizała z wielkim zapamiętaniem i pasją, na granicy agresji; Ola refleksyjnie, wręcz majestatycznie. Seksualność tej czynności podkreślało wykonywanie jej w obcisłych mini. Wódka i lizanie były naprawdę, w co nie mogła uwierzyć część widzów.

Tłem ich działania, które publiczność miała cały czas przed oczami, była animacja złożona ze zmieniających się obrazów przedstawiających nagiego mężczyznę z nagimi artystkami po bokach, w półleżących pozach, ujętych w trójkątną, piramidalną kompozycję. Układ kompozycyjny zapewniał obrazowi autorytet klasycznej sztuki, autorytet nie-do-zakwestionowania. Postaci tworzące grupę były podpisane imionami męskimi, czyli wbrew heteroseksualnym skojarzeniom, jakie nasuwał obraz.

Lizanie podłogi Galerii Manhattan zakończyło się gdy skończyła się flaszka. W finale artystki usiadły obok siebie na tle obrazu – animacji, frontem do publiczności. Max seksualnym gestem podciągnęły sukienki, rozsuwając szeroko uda. To, że nie miały majtek można było zaobserwować już wcześniej, gdyż czynność lizania podłogi na czworakach zmusza do przyjmowania pozycji jednoznacznie seksualnych. Siedziały tak przez chwilę, na tyle długą, by widzowie mogli przejść od zaskoczenia do refleksji. W sposobie performowania tej finalnej sceny również ujawniły się różnice temperamentu artystek, które poza tym starają się prezentować wizualnie identycznie (peruki, sukienki, buty). Gest Karoliny był zaborczy, Oli raczej od niechcenia.

Seksualność w trakcie performance była eksponowana i następnie natychmiast zaprzeczana w naprzemiennym rytmie; nasz obraz owej seksualności był budowany i niszczony niemal w tym samym momencie. Finalnie jednak seksualność została wyeksponowana; przesadnie, w pornograficznym stylu; stała się manifestacyjnie jawna – wbrew tłumiącej seksualność kulturze. Wyeksponowane zostało tym samym stłumienie seksualności (sexu) w dyskursie społecznym, publicznym. Rozłożenie nóg, ekspozycja sexu, okazała się finalnie gestem politycznym. Artystki przeprowadziły to tak skutecznie, że interpretacja polityczna nasuwała się jako konieczna.

Nowością w tym performance była próba rozbudowania warstwy znaczeniowej o nowe wątki, bardziej ściśle powiązanie sztuki z dyskursami kultury, a także uczynienie jej bardziej specyficznie i precyzyjnie adresowaną. Performance odbył się w okolicy Święta Kobiet, w Łodzi, tradycyjnie uważanej za „miasto kobiet”, a także miasto prawdziwej, robotniczej pracy (a raczej teraz braku pracy), wykonywanej przez kobiety. Ciężka i niewdzięczna praca została wykonana przez artystki w galerii, wbrew kobiecości manifestowanej atrakcyjnym wyglądem. Ów wątek społeczno – polityczny Grupa Sędzia Główny chce rozwijać i rozbudowywać. W tym celu prowadzą research, czytają odpowiednią literaturę, gromadzą dokumentację. Dalsze studia pozwolą określić precyzyjniej w języku form sztuki performance ową „łódzką kobiecość”, która słusznie może służyć za model seksualności polskiej kobiety – uczczonej kwiatkiem 8 marca, zaopatrzonej w modne sklepy, a zarazem zdestruowanej społecznie i zawodowo, zdyskredytowanej politycznie.

*Rozdział CX. Święto Kobiet w Łodzi, Galeria Manhattan, Łódź, 9 marca 2007*

## **Jaka krytyka?**

**O KRYTYCE SZTUKI U NAS - UWAGI DO DYSKUSJI. JĘZYK KRYTYKI ZACZYNA PRZYSWAJAĆ SOBIE STYL TELEWIZJI I PRAWICOWEJ POLITYKI. POSZUKIWANIE INNYCH METOD I WZORCÓW STAJE SIĘ WOBEC TEGO PILNĄ POTRZEBĄ.**

Do napisania tych kilku uwag skłoniło mnie zadomowienie się w dyskursie modelu uprawiania krytyki wzorowanego na publicystyce telewizyjnej. W telewizji obowiązkowo występują reprezentanci przeciwstawnych opinii, im bardziej skontrastowanych tym lepiej, z punktu widzenia telewizji. To samo dotyczy radia i gazet, ale wzorzec jest telewizyjny, bo to medium dominujące. Wywodzi się to z polityki w układzie rząd/opozycja. I tu obecność obu stron jest miarą rzetelności. Obie strony dbają także o kontrastową wyrazistość poglądów.

W przypadku polityki w telewizji ma to swoje uzasadnienie. W sztuce tak nie jest. Twierdzenia o dziełach nie występują jako propozycje równosilne i równowartościowe. Trzymanie się zasady parytetu kontrastowych opinii nie ma uzasadnienia. Kontrastowe opinie dobrze wypadają w telewizji, ale w rzeczywistości nie mają nic wspólnego z rozumieniem i interpretacją sztuki.

Jeżeli chcemy mówić o sztuce, uprawiać krytykę, powinniśmy trzymać się dzieła. Dzieło jest całością, złożoną z kilku elementów. Muszą one być tak zorganizowane, aby uchwycić wiele różnorodnych, czasem sprzecznych treści. O wartości decydują środki artystyczne uzgadniające całość z wielością. Wobec komplikacji takich uzgodnień trudno o jednoznaczną wypowiedź o dziele. Chyba, że przejdziemy do politycznych interpretacji sztuki, a tego właśnie w telewizji unika się jak zarazy, starając się schować przed społeczeństwem krytyczną wymowę dzieł sztuki – przecież domena publiczna należy do polityków!

Ale pal 6 telewizję, można jej nie oglądać. Gorzej, że ten model przenosi się poza telewizję. Mają być ci dobrzy i ci źli. Jeżeli ktoś napisze źle, to oczekuje się polemiki z nim i udowadniania w kontrastowym stylu, że jest inaczej. Pisanie źle w telewizyjnym stylu ma charakter cham-krytyki. Polega raczej na używaniu pewnego repertuaru zwrotów retorycznych, niż argumentów. To też wpływ stylu PiSowskiej polityki – my mówimy, ty się tłumacz; my rzucamy słowa, ty pokazuj argumenty.

Taki styl w krytyce z sukcesem wprowadził kiedyś Raster, ale czynił to z poczuciem humoru, którego raczej brak dzisiejszym naśladowcom. A właśnie ironia rastrowej krytyki była tak ożywcza. Była ona reakcją na dominujący styl pisania tzw. krytyków towarzyszących. Trzymanie się blisko artystów przynosi wiedzę, ale jest zajęciem dla silnych charakterów.



Bo jak recenzować, wartościować pracę kogoś, z kim się jest blisko? W rezultacie powstawały laudacje nic nie wnoszące, czysto słowne, z dodatkiem żargonu pseudo naukowego, który sam w sobie miał służyć za dowód głębi sztuki. I te patologie wykipił język Rastra. Należy pisać o tym w czasie przeszłym, gdyż Łukasz Gorczyca zarzucił rastrową krytykę, jakby wstydząc się jej, jak przypadłości młodzieńczej, w sytuacji, gdy przeszedł do artbiznesu. Niesłusznie, bo było to niewątpliwie ważne zdarzenie w krytyce polskiej.

Jednym ze skutków było odrzucenie autorytetów, niespodziewane dla samych autorytetów. Było to słuszne połowicznie, gdyż rewolucyjnie odrzucono wszystko (wszystkich), czyszcząc pole dla swoich, dla młodych. Skutkiem było zerwanie ciągłości refleksji krytycznej. W powstałą lukę wdziera się teraz model telewizyjnej publicystyki politycznej. Tymczasem nie wszystko należało odrzucić. Szkoda, że nie wskazano jakiegoś punktu odniesienia w historii, tak jak w malarstwie wskazano Dwurnika + model kariery malarsko-biznesowej. Jednak nikt inny nie próbował nic w modelu krytyki zmienić.

Tymczasem krytyka sztuki w Polsce ma swoje osiągnięcia, które powinny być kontynuowane i na których można się oprzeć. Mam tu zwłaszcza na myśli Mieczysława Porębskiego, który nie dość, że historycznie usytuował swoją myśl krytyczną w ciągu tradycji krytyki, to jeszcze stworzył metakrytykę, czyli język i metody krytyki do użytku wewnętrznego krytyków.

Jedno z powtarzanych dziś natrętnie twierdzeń mówi, że krytyka zastąpił kurator. Także na tzw. „studiach kuratorskich” przy IHS UJ, gdzie metakrytykę budował Porębski. Porębski jest w krakowskich instytucjach sztuki deklaratywnie szanowany, ale nie czytany. Brak śladów wykorzystania jego myśli. Zamiast krytyki mamy kuratorskie widzimisie. Krytyka za pomocą metajęzyka tworzy mity, dowodzi Porębski. A ja dodam – bez metajęzyka można tworzyć najwyżej plotki. A właśnie kuratorom brak metajęzyka, i metarefleksji, w przeciwieństwie do krytyki. Niedawno pokazała to Agnieszka Okrzeja poprzez wystawę i sympozjum w Galerii ON w Poznaniu, podejmując zresztą jedyną w Polsce próbę stworzenia kuratorskiej myśli i metody.

Porębski określił zadania i metody dla krytyka eksperta. Stawiał wymagania intelektualne. Jednak jest jeszcze inny typ krytyki, bardziej zmysłowy. Jest on związany z feminizmem w krytyce. Anka Leśniak, krytyczka prowadząca portal Łódź-art ([www.lodz-art.eu](http://www.lodz-art.eu)) zajmujący się sztuką w Łodzi mówi, że krytyka powinna być sexy. Jest to współczesne wcielenie campowej myśli Susan Sontag i jej słynnego zdania z „Against interpretation”: „in place of a hermeneutics we need an erotics of art”. Erotyzm był tu synonimem energii twórczej, jaką należy czerpać ze sztuki, a nie racjonalizować jej w interpretacjach wyjaśniających. Sexy krytyka jeszcze bardziej stawia na zmysłowość. Nie chodzi jednak o zastąpienie dyskursu intuicją. Sexy krytyka wywodzi się z internetu, jest blisko cyberfeminizmu, a internet jest indywidualistyczny; technologia sieciowa przywraca związek myśli z osobistym charakterem, temperamentem.

Pozostajmy jeszcze przy seksualnych porównaniach. Prawicowcy, jak wiadomo, nie uprawiają seksu, tylko prokreację. Krytyka (cyber)feministyczna uruchamia żywioł właściwy internetowi, przeciw ograniczeniom narzucanym sobie i innym. Przykładem ograniczenia jest żądanie od krytyki telewizyjnego kontrastowania. Myślę, że Porębski uznałby wyróżnienie sex krytyki. W jednej z recenzji z Biennale pisał o sexy-biennale, zwracając w ten sposób uwagę na medialną powierzchowność imprezy. Uznałby też zapewne wpływ internetu na obraz krytyki. Porębski zachęcał nas do poszukiwania „zjawisk inicjujących”, jak się wyrażał. Takie zadanie stawiał przed krytykami.

## Sex w sztuce

**WŁAŚCIWIE – SEX W MALARSTWIE. MALARSTWO MOŻE BYĆ SEXY, DLATEGO WARTO TRUDZIĆ SIĘ JEGO UPRAWIANIEM. JEDNAK KONSEKWENCJE ARTYSTYCZNE SĄ ROZLEGŁE. PROJEKT BODY PRINTING ANKI LEŚNIAK NALEŻY DO TENDENCJI ROZSZERZONEGO MALARSTWA, WSKAZYWANĄ JUŻ WCZEŚNIEJ, TYLE ŻE W TYM PRZYPADKU POTRAKTOWANEGO WYJĄTKOWO SZEROKO.**

W sztuce polskiej sex występuje niezwykle rzadko. Pojawia się najczęściej pod postacią erotyki. Dla kuratorów, hasło „erotyka” służy do wymijania tematu sexu; utrzymaniu bezpiecznego dystansu pod postacią „uniwersalistycznego” dyskursu lub aintelektualnej i niepoważnej emocjonalności. Podobnie postępują artyści – w pracach sex jest zdystansowany poprzez humor albo dramat. Tak bądź inaczej – sexu samego w sobie i samego dla siebie – nie ma.

„Zagadywanie” sexu w kulturze, tak, aby był wszystkim poza samym sexem, opisał Foucault w *Historii Seksualności*.

W Polsce na co dzień mamy tylko do czynienia ze zwulgaryzowaną propagandą pravicowo – kościelną. Sex w niej jest przedstawiany albo jako homoseksualna perwersja, dewiacja, albo – przeciwnie - jako rodzinna sielanka. Z jednej strony są zwierzęta pozbawione zdolności do uczuć, z drugiej abstrakty oderwane od rzeczywistości, nie uprawiające seksu tylko prokreację (w rodzinach). Najbardziej naturalne i ludzkie emocje seksualne są nieobecne. Sex w sztuce to coś, przed czym należy chronić dzieci i katolików. I ta ideologiczna umowa jest akceptowana w instytucjach sztuki.

Sytuację dodatkowo komplikuje fakt, że sex jest zadomowiony w kulturze masowej. A skoro tak, to łatwo wykazać iż jest czymś niepoważnym, że brak mu wartości i nie jest godny „salonów”, z czym jakoś dziwnie zgadzają się artyści. Nawet najbardziej krytyczni unikają tematu sexu.

Sex, aby był sexem, a nie erotyką, musi być obecny w sztuce realnie, faktycznie, w wiązku z konkretem ciała, płci.

Rzadkim przykładem obecności sexu w sztuce jest projekt **Anki Leśniak** *Cyber Sex Lab*. Całość jest mocno rozbudowana, wieloelementowa i wielomedialna. Jego częścią były akcje zrealizowane ostatnio w Łodzi w Galerii Patio Centrum Sztuki przy uczelni WSHE i w Gabiniecie Grohmana w Muzeum Książki pod wspólną nazwą *Body Printing*.

Obie akcje polegały na wykonywaniu przez publiczność odcisków na papierze dużego formatu z ciała artystki, które stawało się matrycą, bądź narzędziem malarskim. Zasadą w pierwszej akcji było odciskanie ciała malowanego przez artystkę. W drugiej każdy samodzielnie mógł malować

jej ciało. Odciski były pieczętowane i podpisywane przez uczestników i artystkę, po czym stawały się częścią ekspozycji.

Akcje wiązały się z prowadzeniem gry psychologicznej z uczestnikiem. Zanim mógł on przystąpić do odciskania czy malowania, musiał wziąć udział w pewnej procedurze. Jej sens polegał na tworzeniu swoistej „strefy buforowej” pozwalającej możliwie płynnie przejść od funkcjonowania w rzeczywistości do sytuacji akcji. Stłumienie sexu w naszej pravicowo-katolickiej kulturze mogło powodować szereg zahamowań, bądź przesadnych reakcji wobec tak bezpośrednio opartej na seksualności sztuki. Konieczność pokonywania bariery, nawet mocno umownej, powodowała, że w samej akcji odciskania brały udział osoby na nią psychicznie przygotowane.

W tym celu w Patio, część pomieszczenia galerii w której odbywała się akcja malowania i odciskania ciała, była oddzielona zasłonką (również malowaną odciskami), za którą wchodziło się pojedynczo. To, co działo się za zasłonką nie było tajemnicą – o akcji i jej procedurach poinformowały na wstępie kuratorki, rozmawiali o tym uczestnicy wernisażu. Niemniej – pozostawało tajemnicze. I dopiero przekroczenie bariery fizycznego kontaktu pozwalało zrozumieć seksualny sens akcji i całego projektu. Wymagało to jednak podjęcia wstępnego wysiłku natury psychologicznej, a także intelektualnej.

Do Gabinetu Grohmana wchodziło się pojedynczo (drzwi pilnował ochroniarz wyposażony w różowe kajdanki). Przed drzwiami ustawiała się kolejka dyskutująca to, co działo się w środku (niektórzy uczestniczyli we wcześniejszej akcji w Patio). Także i tu kuratorki wyjaśniały po co wchodzi się do gabinetu. Układ pomieszczeń jest taki, że wchodziło się z innej strony, a wychodziło z innej. Wewnątrz Gabinet był przedzielony na dwie części czerwoną kurtyną. Za drzwiami trafiało się wprost w przestrzeń akcji. Po wykonaniu odcisku przechodziło się za kurtynę. Ściany gabinetu stopniowo pokryły się arkuszami papieru z odciskami (ekspozycja trwała do końca wieczoru, nie było wystawy).

Stanowiły one sceneryj *Sweet party* Ady Braun, na które trafiali widzowie po przejściu za kurtynę. Ada Braun pozostaje tajemniczą artystką, bądź artystą (niektórzy twierdzą, że to znany transwestyta – tak słyszałem). Przyjęcie było bardzo dosłownie *sweet*. Składało się z tortu i słodkości rozmaitych rodzajów + słodkie pseudo szampany, wina, sangrie, nektary, etc. których bezrefleksyjna konsumpcja groziła wymiotami. Przesada w słodkościach, ich nagromadzenie i tandetny charakter musiały uważnemu obserwatorowi wydać się znaczące. Rozgryzając łąkocie, bądź biorąc je z talerzyka, można było trafić na karteczkę, jak w chińskich ciasteczkach z wróżbą. Wróżby jednak były złowróżebne – teksty były cytatami z publicznych wypowiedzi naszych polityków i duchownych, od lektury których można było tym bardziej zwymiotować, także intelektualnie. Niewinne *Sweet party* okazało się poważnie krytyczne. Akcja Anki Leśniak i przyjęcie Ady Braun doskonale się uzupełniały w swoim krytycznym charakterze, ale i odwołaniu do cielesności.

W Galerii Patio akcja była związana z wystawą. Składały się na nią powstałe w ten sposób obrazy mniejszego formatu. Były one eksponowane przytwierdzone bezpośrednio do ściany, tworząc na niej sięgającą sufitu piramidę. Te odciski, na pierwszy rzut oka przypominające formę „motyle” i tak też nazywane, myląco prowadzą wyobraźnię w kierunku niewinnych skojarzeń. Tylko dla uważnego obserwatora odsłania się w nich to, czym są naprawdę – odciskami waginy, łona i warg sromowych. Obrazy w swojej bezpośredniości są „bezczelne” (tak mówi o nich sama artystka) i dlatego nie od razu rozpoznawalne. Niektórzy mieli spore trudności z zobaczeniem – oczywiście – zdawałoby się obrazu. Nie spodziewamy się tak bezpośrednio manifestowanej seksualności (choć znów chwila uwagi poświęcona całości wystawy powinna naprowadzić na taką myśl).

To jak bardzo nie jesteśmy przygotowani na spotkanie bezpośredniej, „bezczelnej” seksualności w sztuce pokazuje, w jak wysokim stopniu została ona w nas stłumiona; jak zrepresjonowana w kulturze i takich jej przejawach, jak sztuka; wreszcie, jak nie do pomyślenia jest w sferze publicznej, całkowicie podporządkowanej pravicowo-katolickiej ideologii. Przy okazji akcja ujawniła także to, jak mało uważni jesteśmy w kontakcie ze sztuką, jak gdyby nie wierząc w sztukę, nie licząc na nią, na to, że coś możemy od niej otrzymać.

Akcja miała miejsce w dniu otwarcia. W czasie trwania wystawy, w miejscu akcji za zasłonką, teraz częściowo rozsuniętą, został ustawiony monitor tv z filmem dvd z dokumentacją akcji.

Częścią wystawy w Patio był film *Krytyk sztuki jako jej tworzywo*. Jak wskazały kuratorki w notce do wystawy, nawiązywał on do filmu Andy Warhola *Blow Job* z 1963 roku. Nawiązanie polegało na kompozycji kadru, który ukazuje górną połowę postaci, podczas gdy dolna jest poza kadrem, choć to właśnie od tego, co dzieje się w części dolnej, zależą emocje, jakie wyraża twarz i cała widoczna część ciała. Artystka pokazuje się w kadrze naga i pomalowana jak w trakcie akcji. Jaka akcja dzieje się poza kadrem? I czy w ogóle? Czy jest to tylko gra? To jest kino i tu prawdy nie będziemy pewni nigdy. Odczytanie relacji między widoczną a niewidoczną częścią filmu jest zależne od naszej wyobraźni. Wyobraźnia widza, odbiorcy, uczestnika, została wciągnięta w projekt i odgrywa w nim ważną rolę. Przypada jej nie tylko bierna funkcja odbiorcza, ale i twórcza - od niej zależy powstawanie prac. Artystka zmusza wyobraźnię przybyłych do wysiłku, a motywuje ją odwołując się do emocji seksualnych. Dopuszczenie ich do głosu, tak bądź inaczej, jest zyskiem widza i sukcesem sztuki.

Artystka na filmie, przeżywając sex, opowiada o własnej sztuce i wyjaśnia relacje łączące jej sztukę z historią sztuki (Anka Leśniak skończyła łódzką ASP i historię sztuki w Uniwersytecie Łódzkim). Mówi o osobistych motywacjach artystycznych (łączenia malarstwa z sexem), o dobieraniu technik do rodzaju emocji (papier, akryl, a nie olej, płótno) i sposobów malowania (intuicyjnie niemal poza kontrolą, a nie studialnie, analitycznie), poddaje krytyce tradycję łódzkiej awangardy i systemu edukacji artystycznej, sytuuje swoje prace w kontekście historii sztuki, opisując inspiracje, ale i podkreślając różnice z malarstwem Jacksona Pollocka, Yves Kleina, Shigeko Kuboty. Kończy rodzajem manifestu swojej sztuki – powiązanie sztuki z sexem ma spowodować, że stanie się ona zrozumiała dla wszystkich, bo sex rozumieją wszyscy (tu przywołuje utopijne – zdawałoby się – pragnienie wyrażone przez Beuysa w słynnym stwierdzeniu, że każdy jest artystą).

Film *Krytyk sztuki jako jej tworzywo* jest kluczem do zrozumienia akcji i cyklu malarskiego *Body Printing*. Jednakże ten film oraz akcje i wystawa odcisków ciała, są – jak wspominałem – częścią szerokiego projektu. Składa się na niego także strona internetowa, która miała swoją premierę wraz z wystawą w Patio. Nie jest to strona informacyjna o projekcie, a projekt sam w sobie (bądź element projektu artystycznego). Stąd niestandardowe menu strony głównej – kolaż, tapeta, bądź dywan odcisków, pod którymi znajdujemy podstrony, czyli kolejne elementy składające się na projekt. Klikając w obrazki, docieramy do zawartości poszczególnych stron-projektów składowych w przypadkowej kolejności. Nawigacja na stronie głównej nie jest narzucona, narracja nie jest dana, co sugeruje równoznaczność elementów dla całości projektu.

W centrum, pod obrazkiem odcisku „motyla” znajdziemy galerię rozmaitych rodzajów odcisków ciała składające się na całość projektu *Body Painting*. Wokół niego rozlokowane są obrazki-odciski biustów pod którymi dostępna jest m.in. dokumentacja wystaw i akcji, dokumentacja mówiąca o metodzie artystycznej i technice wykonywania. Temat Baroku (tekst o *Baroku* Orlan) naprowadza na sposób rozumienia emocjonalnego odnoszenia się do sztuki (malarstwa) i manifestacyjnie jawną obecność emocji (seksualnej). Znajdujemy tu także zapowiedzi kolejnych projektów i zajawki tematów, które będą rozwijane. Mają one charakter research project, czyli polegają na gromadzeniu danych, które następnie będą przetwarzane i wykorzystywane przy tworzeniu kolejnych prac. Są tu także teksty artystki, mówiące o jej zainteresowaniach, których wynikiem jest projekt *Body Printing*. Część podstron odnosi się wprost do feminizmu, sztuki i krytyki feministycznej. Są tu projekty dotyczące swoistej „antropologii feministycznej”, czyli research na temat bóstw kobiecych i ich mitów, co pokazuje, że *Body Printing* ma także antropologiczny i feministyczny wymiar i także takim kluczem można go „czytać”. Niektóre obrazki są „puste”, nie prowadzą do podstron, co świadczy o tym, że repertuar tematów włączanych w projekt będzie się rozszerzał. Zawartość stron informuje także o otwartości projektu – są tam teksty innych autorek oraz zaproszenia do współpracy. Także współpraca kuratorska przy organizacji tych dwóch akcji i wystawy dowodzi, iż projekt to swoisty team work.

Strona www wprowadza inny wymiar. Tytuł *Cyber Sex Lab* (CSL) wskazuje jeszcze inną ścieżkę interpretacyjną (oprócz historii malarstwa, akcji). To wymiar wirtualny. W tekstach na stronie czytamy o ruchu cyberfeministek („cyber cunt” – jak niektóre z nich mawiają o sobie) i o tworzonej przez nie cybersztuce. Ich hasło – wezwanie, by zainfekować sieć slime, tak, by

stała się kobieca, można by odnieść do sztuki Anki Leśniak. Jako historyczka sztuki, artystka i osoba pracująca w necie (redaguje stronę [lodz-art.eu](http://lodz-art.eu) poświęconą sztuce w Łodzi) jest świadoma procesów zachodzących w sztuce współczesnej. Świadomie też „infekuje ją swoim slime” czyli nadaje swojej działalności artystycznej i krytycznej specyficznemu kobiecy i seksualny charakter, sytuując ją zarazem w ciągłości procesów historycznych i dyskursach kultury. Pozwala to uchwycić specyfikę tej sztuki, a zarazem nadaje jej wymiar krytyczny. Dla cyberfeministek sieć to obiecujące terytorium, gdyż jest nowe i tym samym nie zdeterminowane, nie zawłaszczone, a zarazem z natury otwarte i poprzez to mogące stać się miejscem dla kobiecej niekontrolowanej seksualności, sprzyjające wyzwaniu tłumionych gdzie indziej kobiecych instynktów. Projekt *Body Printing* rozszerza „infekcję slime” na pole malarstwa. „Lab” - obecne w nazwie projektu - wskazuje na jego warsztatowy charakter, permanentnie nie-skończony, „nienasycony”, mówiąc językiem Witkacego.

*Body Printing* odnosi się wprost do malarstwa. Jest malarstwem i o malarstwie. Poszczególne składowe i podprojekty znajdujące się na stronie [www](http://www) pokazują, że obszar malarstwa w tym projekcie uległ niezwykłemu rozszerzeniu. Celem malarstwa nie jest tu artefakt – obraz, czy inna struktura malarska, jak np. wystawa – instalacja. Tak samo nie jest celem film, czy akcja. Ani też sfera wirtualna. Powstaje hybrydalna i dynamiczna struktura. Uznając taki jej status, można mówić o projekcie jako całości, całościowym dziele sztuki. Ale zarazem też należy zauważyć, że jego realizacja dokonuje się na kilku platformach sztuki – malarstwa, akcji, filmu, internetu. Jest tu w grze tradycyjnie uprawiane malarstwo, ale też zakres malarstwa zostaje znacznie rozszerzony. Jeżeli przyjmiemy, że projekt przynależy do malarstwa, a zarazem jest strukturą złożoną (hybrydalną) oraz otwartą i zmienną (dynamiczną) i że jego realizacja odbywa się na kilku platformach sztuki, a zarazem, że jest całością artystyczną, to musimy uznać, iż mamy tu do czynienia z bardzo rozszerzonym pojęciem malarstwa. I jeżeli uprzemy się patrzeć na takie dzieło sztuki, jak na malarstwo, to oznacza, że malarstwo zyskało w sztuce współczesnej jakąś nową formułę. Sygnalizowałem takie zjawisko kilkakrotnie, obserwując projekty **Olgi Lewickiej** (jej *tableau vivant*, czy wielkoformatową abstrakcję...), szereg realizacji **Marzeny Turek-Gaś** (z cyklu MMS), prace **Marka Sułka**, ostatnio **Izy Chamczyk**, czy wcześniej działalność Dziewcząt Przeszanownych. Projekt Anki Leśniak jest z nich może najbardziej rozbudowany, wieloelementowy, a tym samym pojęcie „malarstwa” podlega w nim największemu rozszerzeniu.

Arthur Danto, opisując sposób funkcjonowania teorii sztuki na przykładzie rozszerzania pojęcia sztuki obejmującego coraz większy obszar kultury (antropologii), jaki sztuka zagarnia pod nazwą sztuk pięknych, mówi bardzo obrazowo, że do muzeum sztuki wiele wnoszono, ale zarazem nic z tego muzeum nie musiano wynosić. Wydaje się, że podobny proces spotyka dziś malarstwo. Rozszerza ono swoje pole znaczeniowe (swoją teorię). Zarazem pozostawia w nim tradycyjne sposoby rozumienia i uprawiania malarstwa. Jak już zaznaczyłem powyżej, nie chodzi o rozmaite sposoby malowania, rozszerzanie repertuaru środków, metod, sposobów, technik. Taki proces miał miejsce w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych – wtedy celem było samo malarstwo, obraz jakkolwiek szeroko pojmowany, a dzieło sztuki było definiowane poprzez ten obraz. Dziś, „nowa teoria” obejmowałaby ów rozszerzony sposób pojmowania obrazu malarskiego, ale i znacznie więcej (zgodnie z zasadą przyjętą przez Danto, iż nowa teoria powinna wyjaśniać także to, co wyjaśniała stara). Pojęcie „malarstwo” – oprócz tradycyjnej – objęłoby także realizacje na innych platformach medialnych, nie tyle kiedyś niestosowanych w sztuce, co nie łączonych w jeden projekt (nie obejmowanych wspólną teorią, czy pojęciem „malarstwa”).

Czytelnicy *Świata sztuki* znają także inne wprowadzone przez Danto w dyskurs teorii sztuki pojęcie – „posthistoryzmu”, sztuki „posthistorycznej”. Nie ma tu miejsca by referować szczegółowo ten pogląd Danto. Jest on związany z teorią „końca sztuki” sformułowaną w nawiązaniu do Hegla. Koniec, to koniec sztuki sformułowanej historycznie, jako następstwo form. Stąd potrzeba innego opisu sposobu istnienia dzieł sztuki niż ciąg form, np. jako platform medialnych, na których rozgrywa się sztuka – projekt („projekt” to dziś synonim „dzieła sztuki”). Trzymajmy się jednak blisko dzieła sztuki, jakie tu omawiam, po to, by teoria wynikała z obserwacji faktów, z doświadczenia sztuki, a nie spekulacji. W ujęciu posthistorycznym, łatwo zrozumiemy owo rozszerzone malarstwo, i rozszerzające się dowolnie dalej, gdyż eksperymenty laboratoryjne są w toku. Przykład *Body Printing*, a także projekty innych artystów, o których tu wspominałem

(omówione szerzej w innych tekstach w *ArtInfo*) ukazują swoją posthistoryczność w tym, że pozostają koherentne, mimo złożenia z elementów, które jednak zachowują autonomiczność artystyczną, medialną, techniczno-technologiczną; nie są nową całością - mixem (połączeniem); ani intermedium (zakreślając obszary łączne, wspólne). Nie wystarczy też powiedzieć po prostu „postmodernizm”, bo nie chodzi o to ile wolno. Chodzi o uchwycenie nici powiązań między „starą” a „nową” teorią, tym co w „muzeum” już jest, a tym, co się do niego „wnosi”. I uczynienie tego ahistorycznie, bez konstruowania ciągu następstw; cały czas pozostając wewnątrz dzieła – projektu malarskiego.

*Printemps, czyli Wiosna w Domku Ogrodnika, Patio Centrum Sztuki, 18 kwietnia 2007*

*Primavera, czyli Wiosna w Gabinecie Grohmana, Muzeum Książki Artystycznej, 21 kwietnia 2007 + Ada Braun Sweet Party*

**DODANO: 2007-05-28**

## ***Ciasteczko z pieprzem***

**MAŁY FESTIWAL SZTUKI PERFORMANCE W GALERII MANHATTAN.  
UCZESTNICZYLI: KAROLINA STĘPNIOWSKA, KUBA BIELAWSKI, PRZEMEK  
SANECKI, ANNA SYCZEWSKA. ARTYŚCI POTRAFIĄCY TWORZYĆ  
„PERFORMANCE MOCNYCH WRAŻEŃ” I TYM RAZEM NIE ZAWIEDLI.**

Galeria Manhattan regularnie w swoim programie uwzględnia sztukę performance. I jest jednym z niewielu takich miejsc w Polsce. Brak sztuki performance w jakiejś instytucji oznacza, że jej dyrekcja nie rozumie głębokich źródeł sztuki współczesnej, czyli tego czym ma się zajmować. Performance jest barometrem jej profesjonalizmu. Polskie instytucje sztuki są w większości na niskim poziomie.

W mini festiwaliku sztuki performance w Galerii Manhattan uczestniczyli: **Karolina Stępniewska, Kuba Bielawski, Przemek Sanecki, Anna Syczewska** – artyści młodzi, choć nie debiutujący w tej dyscyplinie sztuki. Formy performance odgrywają w ich sztuce ważną, jeżeli nie wiodącą rolę. W ten sposób ich sztuka kontynuuje dziś to, co stanowiło o sile i radykalizmie sztuki okresu klasycznej awangardy konceptualno-akcjonistycznej: bezpośredniość związku sztuki i kondycji człowieka. Dlatego ich sztuka zasługuje na szczególną uwagę.

Ponadto, są to artyści, których działalność nie ogranicza się do sztuki własnej, ale ma szerszy zakres. Oczywiście na miarę możliwości, w swoich środowiskach. Niemniej jest to działalność ważna, zapewniająca kontynuowanie w sztuce polskiej akcjonistycznego wątku sztuki światowej. A właśnie suma takich niewielkich zdarzeń buduje postać sztuki. Odbywa się to bez udziału nachalnej propagandy instytucjonalnej, często zastępowanej hałasem medialnym tworzenie wartości artystycznych.

Artyści występujący w tym pokazie łączą interesujące formy swoich performance z aktywnością na scenie performance. W ten sposób pracuje więcej osób, jednak budżet tego festiwaliku pozwalał na zaprezentowanie czterech przykładów.

**Karolina Stępniewska** współtworzy grupę Dziewczęta Przeszanowne z Torunia. Grupa niedawno przerwała działalność, ale wkrótce się reaktywuje w nowym projekcie i to jest dobra wiadomość, gdyż artystki prowadziły niezwykle radykalną i trafną krytykę środowisk akademickich, co wciąż jest bardzo potrzebne, gdyż w zbiurokratyzowanych instytucjach, np. przyznających pieniądze na sztukę, zamiast profesjonalistów liczą się tzw. autorytety profesorów, o sztuce których nic nie wiadomo.

**Kuba Bielawski** prowadzi Galerię Klosz.art w tzw. Kolonii Artystów, czyli budynku na terenie d.Stoczni Gdańskiej, w którym są pracownie, gdzie działa także PGR\_ART. Galerię można nazwać projektem, gdyż zdarzenia wynikają z przyjacielskich relacji łączących uczestników.

**Przemek Sanecki** kuratoruje w Galerii Entropia we Wrocławiu program *Performizm* będący wynikiem jego spojrzenia na sztukę performance, które on w ten sposób propaguje i poddaje dyskusji.

**Anna Syczewska** robi doktorat na ASP w Krakowie. Tematem jej pracy jest sztuka performance.

*Ciasteczko z pieprzem*, jako tytuł zbiorowy, pod którym są pokazywane performance, mówi o subwersywnym charakterze tej sztuki. Ciasteczko powinno być słodkie. Pieprzny smak ciasteczka byłby zaskakujący. Świat, tu świat smaku, doznałby wstrząsu, przewrotu, szoku. Tak działa performance, takie są jego strategie formalno-artystyczne. Performer pracując w konwencji realistycznej, dosłownej, zarazem wykonuje coś przeciw rutynie, czasem logice. W ten sposób nasza rutyna i logika myślenia, postępowania, odczuwania, doznaje gwałtu. I być może w umyśle i psychice odbiorcy pozostanie ślad w postaci refleksji; być może rzeczy nie będą już postrzegane tak samo.

Wieczór w Galerii Manhattan zaczęła **Karolina Stępniewska**. Pojawiła się na scenie z wielkim naręczem czerwonych goździków. Powoli oderwała ich płatki i uformowała z nich na podłodze serce. Następnie zaczęła je zjadać. Konsumpcja nie trwała długo i zakończyła się torsjami. Artystka przygotowała swoje ciało na takie rozwiązanie. Dwa dni przed akcją prowadziła głodówkę. W ten sposób umożliwiła efekt porównawczy: płatków tworzących serce i płatków, które były treścią żołądka. W kolejnych performance tego cyklu podobnie będą traktowane inne symbole kulturowe. Zostaną one przetrawione – nie tylko w metaforycznym sensie.

**Kuba Bielawski** używa performance dla dania wyrazu swoim wewnętrznym emocjom. Przy czym, to dość zwyczajowe stwierdzenie ma tu znaczenie dosłowne, bezpośrednio. Performance był rodzajem koncertu i recytacji, w rozumieniu najlepszych tradycji Fluxusu. Artysta oznaczył swoje miejsce siadając na przywiezionym przez siebie krześle z flagą. Grał na gitarze, co znaczy tu, że ekspresyjnie wydobywał z niej dźwięki szarpiąc struny i recytował swoje teksty, czasami zmieniając mowę artykułowaną w abstrakt, aż po rozdzierający krzyk. Posługiwał się niekiedy megafonem-szczekaczką. Służyła ona do produkowania efektów dźwiękowych. Krzesło na którym siedział również okazało się instrumentem, gdyż pozwalało na skrzywienie podszewkami na jego metalowej poprzeczce do której był dostawiony mikrofon. Performance trwał do momentu wyrzucenia z siebie emocji, aż po całkowite zmęczenie fizyczne. W tle mogliśmy zobaczyć, a czasem nawet usłyszeć, film będący zapisem dokumentacyjnym zdarzeń w Galerii Klosz.art, rozmów ze znajomymi. Performance opisywał świat wewnętrzny i miejsca życiowe Kuby Bielawskiego – jego prywatny „odjazd”.

**Przemek Sanecki** nie potrzebował żadnych rekwizytów. Wyszedł na scenę ubrany jak zwykle. Chwilę przechadzał się, po czym zbliżył się do widowni i bezwładnie opadł na najbliższe osoby. Podniósł się i powtórzył podobną akcję kilka razy. Publiczność szybko zorientowała się w zamierzeniu artysty. Wszyscy rozbiegli się po sali, ale nie uciekli z niej, raczej dyskretnie usuwali się z drogi, krążącemu jak cyborg po galerii performerowi, zaliczającemu kolejne upadki z kolejnymi osobami. Jednak w końcu trafił na opór, a raczej na oparcie, bo sens tej akcji polegał na szukaniu tego, kto go podtrzyma, udzieli pomocy upadającemu. Został podtrzymany przez młodego człowieka w spodniach od dresu, który wykazał dość siły fizycznej. I tu zaczęła się inter-akcja, niespodziewana, ale wszak performance to forma otwarta i wszelki przypadek jest brany pod uwagę. Podtrzymywanie zmieniło się w siłowanie. Na pomoc przybyli inni, którzy razem postanowili wynieść performerę z galerii. Po drodze jednak wpadli na pomysł, by zdjąć mu buty. Zaczęła się szarpanina, kopanie, które przerodziło się w lekkie mordobicie, rzecz raczej w galeriach sztuki niespotykana. Po chwili jednak agresja opadła. Zadziałała konwencja odbioru sztuki w galerii, choć zarazem została ona dość poważnie naruszona, bądź zostały naciągnięte jej granice. Artysta mówi, że sygnałem by wyluzować i skończyć akcję był moment w trakcie bójki, gdy ów widz, zadając ciosy i dusząc artystę wykrzyknął: „kopiesz tego, który chciał ci pomóc?!” Znaczyło to, że perfekcyjnie odebrał on przesłanie performance.

Gdy została zapowiedziana **Anna Syczewska**, zamiast artystki w galerii pojawił się wielki wieniec. Byłby typowym wieńcem pogrzebowym, gdyby nie to, że z chryzantem była



ułożona w nim uśmiechnięta buźka-emotikon. Napis na szarfię głosił: „pięć minut aby was przekonać”. Wieniec został zawieszony na ścianie. Dzwoneczek zaznaczył chwilę pauzy, po czym w galerii pojawiła się młoda osóbką, która wygłosiła śpiewający telegram. Był to telegram od artystki, która przepraszała, że nie może tu być. Następnie widzowie zostali poproszeni, by udać się poza galerię za przewodnikiem. Na czele pochodu był niesiony wieniec. Celem okazała się trasa wylotowa z Łodzi, gdzie przewodnik z wieńcem i osóbką-telegram zaczęli łapać stopa machając tabliczką „Kraków”. Było to dość trudne zadanie, gdyż spory tłumek i reporterzy robiący zdjęcia sugerowali kierowcom, że raczej kręcą tu film, niż że ktoś chce ruszyć w podróż. Cel został ostatecznie zdradzony: wieniec miał dojechać do Krakowa i zostać złożony pod Smokiem Wawelskim. Został złożony przy skrzyżowaniu koło dworca Łódź Kaliska, pod wielkim kamieniem przygotowanym na jakiś pomnik.

Na zakończenie wieczoru widzowie zostali wyprowadzeni z galerii w miasto, a nawet w Polskę, bo mogli przecież jechać z wieńcem do Krakowa. Wcześniej, w galerii, obserwując performerów używających swojej kondycji fizycznej i psychicznej jako materiału do tworzenia sztuki, mogli uświadomić sobie kondycję własną.

*Ciasteczko z pieprzem*, kurator Łukasz Guzek, Galeria Manhattan, Łódź, 25 maja 2007

**DODANO: 2007-06-25]**

## **Cezary Bodzianowski powitał lato**

**CYKL ASTRONOMICZNY „MISTRZA MAŁYCH FORM PERFORMERSKICH”:  
MINIMALNE, NIEAGRESYWNE, ALE WIELOZNACZNIIE –  
TAKĄ FORMĄ PERFORMERSKĄ OPERUJE ARTYSTA OD LAT.**

W czwartek, 21 czerwca o godzinie 20:06, czyli w godzinie przybycia astronomicznego lata, **Cezary Bodzianowski** powitał je na dworcu Łódź Kaliska. Artysta stał na peronie przez minutę w pozie wojskowego salutującego, czyli oddającego honory.

Performance należy do cyklu astronomicznego polegającego na wykonywaniu w 2007 roku performance związanych z nastaniem kolejnych pór roku.

Lato przybyło tego roku w wyjątkowo nie-letnim momencie. W Łodzi padał deszcz i wiał zimny wiatr. Niestety w naszym klimacie to normalne. Performance przypominał, by jak najszybciej udać się do biur podróży z ofertami wakacji w ciepłych krajach, a piękne plaże bałtyckie, potraktować jak ciekawostkę krajoznawczą.

Ale nie o promocję letnich wyjazdów tu chodziło, choć taka nieco żartobliwa interpretacja się nasuwa.

Bodzianowskiego można nazwać „wielkim mistrzem małych form performanskich”. Ograniczona co do repertuaru użytych rekwizytów i elementów akcyjnych forma jest zawsze ryzykowna, gdyż artysta oprócz własnej obecności ma niewiele innych materiałów, które mogłyby posłużyć do skonstruowania wystąpienia. Mała forma jest oparta na jednym pomysle, jednym geście, czynności. W przypadku Bodzianowskiego minimalizm środków jest dodatkowo związany z krótkim czasem trwania akcji. Dlatego mała forma wymaga sporego „zaplecza konceptualnego” w postaci idei i treści, a także doświadczenia performanskiego i siły osobowości artystycznej. Dlatego z sukcesem jest zazwyczaj stosowana raczej przez doświadczonych artystów i mających specyficzny talent do sztuki performance. Natomiast oparcie na jednym geście potrafi odsłonić także to, że jest to pierwszy pomysł, którego urokowi uległ artysta i występuje on w jego performance bez ugruntowania w konstrukcji całości pracy, a także bez wycucia kontekstów, relacji z otoczeniem i specyfiką jego sztuki.

Performance Bodzianowskiego są „małe” jeszcze w tym znaczeniu, że „zmniejsza” je sam artysta czyniąc z nich prace niemal wyłącznie prywatne. O performance (tym, ale i innych wykonywanych od czasu do czasu w Łodzi) trudno się dowiedzieć, nie towarzyszą im kampanie informacyjne, nie stoi za nimi instytucja, nikt z wyjątkiem samego artysty, jego najbliższych, rodziny, znajomych. Performance Bodzianowskiego są kontekstowe, co znaczy, że konteksty, w jakich osadzony jest performance mają znaczenie dla jego formy i interpretacji treści. Tu kontekstem była najstarsza tradycja kultury tworzonej przez człowieka, związana z prowadzeniem obserwacji astronomicznych. Celebracje zmian pór roku wiązały się z rytmem życia i możliwościami przeżycia. Z nimi też jest związana historia religii. Cywilizacja uniezależniła przetrwanie od pogody. Zmiany pór roku nie mają już tak życiowego znaczenia. Ale może warto taką antropologiczną świadomość w sobie pielęgnować? Konstrukcja performance (często stosowana przez artystę) była rodzajem rebusu. Wybór miejsca, peron dworca, sugeruje odczytanie: przybywanie (np. lata) i odjeżdżanie (np. nasze na urlopy). To warstwa społeczna możliwych odczytań tego performance. Artysta temu rytuałowi kulturowemu towarzyszy. Oddaje mu honory, ale przesada zawarta w jego geście sugeruje krytyczną wymowę. Wiadomo, artysta od sztuki nie ma wolnego.

Tytuł performance – *Cześć* – wykorzystuje całą gamę wieloznaczności tego słowa: oddaje cześć, wita, ale i żegna – wszystko na raz, skupione w jednej małej formie performanskiej.

**DODANO: 2007-08-05**

## **Robert Kuśmirowski w *Mechanicznej Pomarańczy***

**MECHANICZNA POMARAŃCZA TO PIONIERSKI PROJEKT MARTY RACZEK ZAKŁADAJĄCY TWORZENIE SPRZYJAJĄCYCH RELACJI MIĘDZY SZTUKĄ A ODBIORCĄ. W JEGO RAMACH ROBERT KUŚMIROWSKI ZAPROPONOWAŁ NIEZWYKLE INTERESUJĄCĄ FORMUŁĘ ARTYSTYCZNĄ.**

**Marta Raczek**, gdy tylko przestała pracować w krakowskiej Galerii Bunkier Sztuki, zaczęła realizować spektakularne i ciekawe artystycznie projekty. *Mechaniczna Pomarańcza* w Galerii Sektor I w Katowicach (Górnośląskie Centrum Kultury) to nowoczesnie pomyślany projekt, w którym galeria staje się przestrzenią dla sztuki, a zarazem przestrzenią otwartą, przyjazną dla widza. By tak się działo artyści nie muszą odchodzić od swojej praktyki, ani też robić czegoś okazjonalnego. Rola kuratorki bardziej przypomina rolę moderatora dyskusji. „Moderuje” zarówno zmieniającymi się rodzajami i kompozycjami przestrzeni artystycznych (dzieł sztuki), jak związanymi z nimi dyskursami kilku racjonalności.

Jak to się odbywa? Projekt ma strukturę warstwową, a może lepiej szkatułkową. Niezależnie od tego, jak opiszemy jego strukturę, zasadniczą jej cechą jest powiązanie poszczególnych elementów tak, by łączyły się z sobą w całość dyskursywną, czyli, aby mogły być dla siebie punktami odniesienia, wspierając wzajemnie „odczytywanie” swoich „tekstów”.

Projekt trwa od lipca do września. W tym czasie trzy razy będzie zmieniana aranżacja przestrzeni galerii, zmieniając się w wystawę-instalację. Wykonują ją: **Marcin Berdyszak**, **Piotr Kurka**, **Leszek Lewandowski** (lipiec), **Ela Jabłońska** (sierpień) i **Jiri Suruvka** ze znajomymi (wrzesień). To pierwsza warstwa projektu. Kompozycja przestrzeni galeryjnej musi brać pod uwagę prace innych artystów zapraszanych w czasie trwania projektu do galerii z własnymi realizacjami, głównie o charakterze czasowym, akcyjnym i performerskim, oraz screeningów, a także spotkań dyskusyjnych. To druga warstwa projektu. Trzecią stanowi publiczność.

Projekt zakłada włączenie widzów w sztukę, tak, by stali się jej uczestnikami, czyli uczynić dla nich coś więcej, niż tylko otworzyć drzwi i pilnować, by „nie dotykać eksponatów”, a tak postępują galerie narzekające na brak frekwencji (większość dużych galerii to placówki socjalne, gdzie chodzi o bycie zatrudnionym, a nie o pracę ze sztuką). Widz nie ma być tu jednak edukowany. Projekt zwraca się do emocji, widz wchodzi w sztukę, integruje z nią na zasadzie komfortu samopoczucia w jej otoczeniu. Wnętrze galerii jest także barem, pubem, kafejką. Jednak nie jest tak, że galeria zmieniła swoją funkcję. Zmianie natomiast uległ sposób odbioru sztuki w galerii, a także, co według mnie jest najważniejsze, nastawienie do sztuki budowane w relacjach pomiędzy dziełem, instytucją a odbiorcą. Stworzenie sytuacji owej innej relacji z przestrzenią sztuki świadczy o zrozumieniu istoty formy nowoczesnych dzieł sztuki operujących przestrzenią otwartą na bezpośrednią obecność oraz kontekst.

Projekt jest oparty na powiązaniu tych trzech elementów: aranżacji całości przestrzeni galerii, poszczególnych zdarzeń realizowanych w tej przestrzeni oraz przestrzeni kawiarni wprowadzającej obecność publiczności.

Ten ostatni element, kawiarnia-instalacja, to motyw łączący projekt z filmem *Mechaniczna Pomarańcza*, gdzie scenerią zdarzeń jest również aranżacja wnętrza znacznie przekraczająca funkcjonalne potrzeby, czyli przyjmująca cechy dzieła sztuki typu environment. Akcja (narracja) filmu jest powiązana z tym wnętrzem, a dotyczy problemów, jakie w aranżacji wnętrza galerii są również stawiane przez zaproszonych artystów: „mechanizacji” relacji społecznych i międzyludzkich prowadzących do rozmaitych rodzajów przemocy.



\*\*

27 lipca w galerii wykonał realizację **Robert Kuśmirowski**. Dość dawno (jak na intensywną aktywność tego artysty) nie można było zobaczyć jego prac w Polsce. Najnowsza praca była zbudowana przy zastosowaniu typowych dla niego środków – odtwarzania zestarzałych, zdegradowanych materialnie przedmiotów (całych przestrzeni) oraz włączania w prace własnej osoby, opierania realizacji na możliwościach kondycji fizycznej i psychicznej.

Nawiązując do założeń projektu, odtworzył wnętrza technologiczne, jakby sterowni, jednak reprezentujące technikę bliżej nieokreślonych z „dawnych lat”. Urządzenia zostały częściowo znalezione, a częściowo wykonane. Za pulpitem sterowniczym (konsolą) stanął sam artysta, ubrany w rodzaj sutanny w której przypominał osobę duchowną, kapłana fantazji technologicznych (pamiętamy ubiory-mundury z *Mechanicznej Pomarańczy*). W stworzonym tak obrazie uderzająca jest sprzeczność, oboczność; są w nim reprezentowane dwa światy: urządzeń mechanicznych oraz człowieka i cechującego go życia wewnętrznego duchowego i umysłowego.

Również pod względem artystycznym praca nawiązuje do form lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, environments i powiązanych z nimi happeningów. Całość aranżacji jest rodzajem obrazu, tyle, że trójwymiarowego; zbudowanego w pudełku sceny; składającego się z przedmiotów i stojącego w niezmiennym pozie artysty. Publiczność mogła kontemplanować obraz siedząc na krzesłach ustawionych przed sceną – krawędzią obrazu. Kompozycja była rodzajem zdjęcia, stop klatki (freeze frame); statycznego kadru zatrzymanego w ruchu. Jednak nie do końca.

Ważnym składnikiem pracy był dźwięk, mechaniczny, technologiczny (ale nie techno, z bitem). Cierpliwym obserwatorem mógł dostrzec nieznaczny, tak że wydawał się złudzeniem, ruch dłoni spoczywających na suwakach. Jednak, gdy dłużej wsłuchiwał się w dźwięk, mógł usłyszeć jego modulację. Dźwięk, jego trwanie i zmiana w jego strukturze dokonywane na żywo, wyznaczały też czas trwania działania. Kuśmirowski stworzył żywy obraz (bądź rzeźbę), który był jednocześnie rodzajem koncertu na żywo. Było to kolejne, bardzo interesujące, hybrydalne rozwiązanie formalne stworzone przez tego artystę. Po zakończeniu działania na żywo dostępny do oglądania był sam obraz wnętrza sterowni z odtwarzanym dźwiękiem.

Robert Kuśmirowski, akcja, instalacja, pokaz audio-wideo, 27 lipca 2007  
*Mechaniczna Pomarańcza*, Galeria Sektor I, GCK Katowice, lipiec – wrzesień 2007

## **„Polska” i „Poland”**

**GLOBALIZM ZMIENIA RELACJE Z MIEJSCEM W KTÓRYM ŻYJEMY.  
TA NOWA RELACJA DOMAGA SIĘ NOWEGO OBRAZOWANIA.  
I OKAZUJE SIĘ, ŻE TAKA SZTUKA W POLSCE JEST!**

### ***Polska – Poland***

Tytuł to nie tylko proste tłumaczenie nazwy – to dwa przedmioty naszej wyobraźni. Polska jest rzeczywista, ale niefajna. Poland jest fajniejsza, ale wirtualna. Żyjemy w czasach, gdy przynależność narodowa coraz mniej wiąże się z miejscem, a mity narodowe odrywają od rzeczywistości. Polska to nacjonalistyczna zmora, którą próbowały ożywić PiS z Radiem Maryja. Tzw. IV RP była prawdopodobnie ostatnią taką próbą. Okazało się, że idea narodowa nie pozwala dziś na utrzymanie władzy. To dowód, że świat zmierza w kierunku innego sposobu organizowania społeczności, a ludzie inaczej budują swoją tożsamość.

Polska przedstawiona na wystawie to nic stałego: nie jest np. związana z trwałymi ideami, wartościami, symbolami, miejscami. Przeciwnie. Polska jest w ruchu, w procesie zmiany, w drodze. To chyba najważniejsze odczucie zbiorowe współczesnej Polski, zastępująca odczucia związane z okresem transformacji i jej skutkami. W sztuce, po okresie w którym przepracowane zostało doświadczenie rodzącego się kapitalizmu, dziś czas na podróż. Tamta sztuka wyrażała się głównie w formach czerpiących z kultury masowej. Podróż nie korzysta z optymizmu popu. Dzisiejszej podróży nie reprezentują wielkie figury argonauty, krzyżowca, odkrywcy, konkwistadora, emigranta. To podróż turysty dla którego podróżowanie nie jest koniecznością, a cel jest chwilowy. Figura turysty doskonale opisuje nasze relacje ze światem. Figurą turysty operuje **Jan Świdziński** w przybliżeniach teoretycznych sztuki kontekstualnej.

Pamiętajmy jednak, że jeżeli jesteśmy turystami, to bardzo jeszcze niedoświadczonymi, dopiero na początku podróży.

Prace prezentują Polskę na dwa sposoby, rozbijając jej wizerunek na dwie części: „Polskę” i „Poland”. „Polska” jest prezentowana krytycznie, czyli w kontekście społecznym; „Poland” – raczej od strony doświadczenia własnego, dla którego Polska jest odległym tłem. Jednak „Polska” i „Poland” to sytuacje biegunowe, czyli statyczne i uchwytnie. Natomiast na wystawie są prace wyraźnie ukazujące, iż znajdujemy się w sytuacji przejściowej pomiędzy „Polska” a „Poland”, pozwalające uchwycić naszą aktualność w momencie zmiany.

Na wejściu wita nas godło – orzeł namalowany przez **Tomasza Musiała** w stylu ekspresjonistycznym, gestualnie, tracąc na realizmie, ale zyskując na wyrazie.

Tak nieortodoksyjne potraktowanie tradycyjnego tematu nakazuje by spojrzeć z dystansem na tradycję narodową. W perspektywie przez otwarte drzwi widnieje wydatna pupa namalowana przez **Bartłomieja Jarmolińskiego**, trochę secesyjna w stylu, o liniach ciała zmanierowanych, jak u Eгона Schiele. Jest ona opatrzona znaczkiem „Teraz polska”, służącym do kampanii reklamujących Polskę – nie wiadomo komu i po co – ideologicznie motywowana hucpa bez praktycznego sensu. Oba obrazy świetnie by wyglądały w Pałacu prezydenckim, tam gdzie kiedyś wisiał obraz Dwurnika, pod którym prezydent Kwaśniewski ścisnął innych prezydentów.

Plakat i komiks to częsta forma na tej wystawie, ale też stosowna do dyskusyjnego charakteru wystawy.

Plakat, jaki zaprojektował **Piotr Hołub**, dotyczy ekologii. Wzywa do segregowania śmieci, a tę pożyteczną ideę wyraża poprzez infografikę pokazującą podział mandatów w sejmie (poprzednim). Wybory to segregowanie śmieci. Znaczek recyklingu, może tu oznaczać także krążenie w układzie zamkniętym tych samych polityków w różnych konfiguracjach, czyli rzeczywisty brak wyboru.

Skoro gest wrzucania kartki do urny ma sens segregowania śmieci politycznych, to dalszy ciąg tej historii dopowiadają plakaty **Krzysztofa Fabiniaka**. Wprost polityczne, krytyczne wobec PiS, ale i LiD, rozliczają PiS z obietnic i przypominają mafijne układy czasu SLD.

**Marcin Wilkoszewski** również pokazuje plakaty, formalnie bliższe street art, mniej wprost zaangażowane politycznie, ale ich krytyczny sens jest ukazany poprzez poszukiwanie osobistej przestrzeni wolności. Jednak to właśnie dlatego te prace wskazują na społeczny brak wolności.

Bezkompromisowe w krytyce owej zmory nacjonalistycznej polskości są prace wideo **Pawła Hajncła**. To krótkie historyjki, notatki obrazów myśli, rodzące się spontanicznie pod naporem świata, niemal odruchowe reakcje każące sięgnąć po kamerę. Film *Poznaj swój kraj* pokazuje, jak artysta wymawia tytułowe zdanie jednocześnie przygryzając sobie język. W *Holy Water* beznadziejnie walczy, by odwrócić skutki ochrzczenia, próbuje brutalnie zetrzeć narysowany na głowie krzyż. *Historia jednego narodu* to historia Polski opowiedziana przez artystę. Najpierw pojawia się plansza z datą wydarzenia, po czym wykonuje on balet na tle flagi, ubrany w czerwone rajtuzy i białą koszulę. *Dziedzictwo* to historyjka „zwykłego” poranka naszego bohatera – czyli samego artysty: co rano budzi go bicie dzwonów z pobliskiego kościoła, po porannych czynnościach wychodzi z domu zabierając z sobą wielki drewniany miecz, po drodze całuje figurę stojącą w kościelnym ogrodzie naprzeciw. Wszystkie wideo są nagrywane w domu, który jest scenografią mówiącą o skromnych warunkach życia, co jawnie kontrastuje z nadętą ideologią polityczną, czy religijną. Mimo podobieństw do stylu grupy Azorro, Hajncel wyraża się bardziej wyraziście, by nie powiedzieć odważniej, bez oportunisty.

Film **Grupy Teżewe** to opowiedziana w formie listu do prezydenta (nie jest powiedziane jakiego – reprezentanta władzy) historia dziewczyny, która zamiast realizować marzenia o byciu artystką musi pracować w warzywniaku. Nieważne czy historia jest prawdziwa czy nie, wystarczy, że wszyscy znający polskie realia uznają ją za prawdopodobną. To współczesna historia o Janku Muzykancie, oskarżenie systemu, który tak marnotrawi możliwości rozwoju kultury.

Mit PRL, dość często eksponowany w sztuce polskiej, w tej wystawie pojawia się marginalnie, a jeżeli już, to nie widać zafascynowania nim. Artyści tu reprezentowani tylko marginalnie sięgają po PRLowskie formy kultury popularnej.

**Kamil Macejko** odwołuje się do PRLowskiej przeszłości pokazując *Elementarz* Falskiego, wydawałoby się niezmienny, ale uważna lektura pozwala wskazać znaczące zmiany – nad miastem powiewa Union Jack, a wszyscy pracują w ... British Petroleum.

Dostosowanie elementarza do naszych czasów wprowadza tematykę „Poland”. Nie jest to tylko krytyka nowego świata w którym znalazła się Polska. Jeżeli tak, to pośrednia. To raczej obserwacja i dokumentacja, a także poradnik survivalu, przetrwania w świecie „Poland” w którym się znaleźliśmy.

Jednak już druga praca artysty na tej wystawie powraca do „Polski” – eksponuje zaświadczenie lekarskie stwierdzające jego przydatność fizyczną do zawodu nauczyciela. To dokument tyleż absurdalny, co upokarzający. Wynalazek komunistycznej biurokracji, jeżeli jeszcze obowiązuje (został wydany w 1995 roku), to jest żywą skamienieliną PRLu, i dziś może być sztuką sam w sobie.

Obraz **Macieja Bohdanowicza** również ilustruje relacje polsko-brytyjskie. Przedstawia on ścianę – kawałek prymitywnej architektury supermarketowej, na której widnieje napis „Polska”, jednak graficznie wykonany identycznie, jak „Tesco”.

**Norbert Trzeciak** pokazał dwa cykle fotosów. W jednym rozprawia się z mitami opozycji demokratycznej czasu komunizmu. W drugim z mirażami kapitalizmu widzianego z polskiej perspektywy. Metoda artystyczna jest w obu cyklach taka sama – zestawia fotografie z podpisem. I to zestawienie obrazu i tekstu buduje narrację prac, wspierając się nawzajem. Pierwszy cykl to dwie cz-b fotki. Na jednej pokazuje siebie z prowokacyjnym podpisem *Zawsze chciałem zostać agentem UB*. Druga to mężczyzna z podpisem *Żałuję, że nie donosiłem na kolegów z Solidarności*. Wiele wyjaśnia podany wiek postaci – autor l.26, mężczyzna l.62. Drugi cykl to kolorowe fotografie produktów i przedmiotów – symboli konsumpcji, z podpisem streszczającym w jednym zdaniu jakąś smutną historię związaną z poszukiwaniem szczęścia za granicą. W ten sposób demaskują mit zachodu, jako krainy szczęścia.

**Zbyszek Nowicki** pokazał cykl rysunków (z natury jak zapewnia w podpisie) zatytułowanych *Sylwester z Benedyktem XVI*. To „dokumenty” imprezy młodzieżowej, w której uczestniczy Papież, wykonujący w tym otoczeniu swoje gesty. Styl dowcipny, bliższy raczej czasom Grupy Ładnie.

**Damian Chrobak** pokazał rodzaj blogu i fotoblogu – prywatne zdjęcia i opisy życia w Londynie. Nie są one spektakularne, ale mówią o chwilowości życia i więzach w grupie znajomych.

**Centrala Rybna** pokazała filmy z akcji jakie przeprowadziła w Berlinie – aukcji sprzedaży polskiej ziemi na kilogramy, otwarcia urzędu pośrednictwa pracy angażującego Niemców do pracy w Polsce, oraz zawieszenia flagi z logo grupy na kolumnie zwycięstwa w parku Tiergarten, gdzie ponoć w maju 1945 roku żołnierze zawiesili polską flagę.

\*\*

Tak się złożyło, że wystawa miała miejsce w czasie, gdy pojawiła się książka Jana Grossa *Strach* i wybuchła debata wokół tematu antysemityzmu polskiego. Szerzej wywołana została dyskusja o tym, czym dziś jest Polska, co to znaczy bycie Polakiem. Książka powinna być lekturą szkolną, tak wiele mówi o polskiej tożsamości. Pokazuje polski antysemityzm (a szerzej rasizm i nietolerancję) splecione z kościołem katolickim w Polsce. Polski antysemityzm ma charakter ludowy, występuje na poziomie parafialnym. I tam też powinien być przewyżczany, a tam właśnie jest broniony. Dyskusja (i nie tylko ona) pokazuje, że polski kościół to intelektualne dno.

Dyskusja nad polskim antysemityzmem stworzyła kontekst wystawy, choć sam temat nie był poruszany w wystawie. Najwyraźniej kościół nie jest najważniejszym tematem dla młodych artystów. Sztuka pokazana na wystawie *Polska – Poland* bierze na cel prymitywną i anachroniczną ideologię nacjonalistyczną, narodowościową, która też za antysemityzm odpowiada. Więc, choć nie sam antysemityzm był tu krytykowany, to skrytykowane zostały jego źródła. Chętniej podejmowano temat bieżącej polityki. Słusznie, gdyż to politycy decydują o naszym życiu praktycznym. Ta świadomość ujawniła się w wyborach 2007, gdy to głównie młodzi ludzie odsunęli od władzy wiochę polityczną, także tę związaną z kościołem. Dzięki mobilizacji wyborców przegrali cenzorzy sztuki. Nieznalska w sztuce jest, a jej prześladowców w polityce nie ma.

Wystawa, odważna i najbardziej aktualna z dziś możliwych, pojawia się w małej galeryjce, w domu kultury, dysponującej minimalnym budżetem. Gdzie są wielkie instytucje, galerie, muzea? Czym się zajmują – chyba sobą! Gdzie są pracujący w nich kuratorzy – nadśłuchują kogo warto promować? Nie poszukują tylko kombinują. Tymczasem w Polsce dzieje się sztuka reagująca na rzeczywistość, opisująca świat w którym żyjemy.

**DODANO: 2008-05-08**

## **Light & Hard**

**EWA ŚWIDZIŃSKA - ARTYSTKA KTÓREJ BOJĄ SIĘ KURATORKI TZW. GENDEROWE, A KTÓRA NIE BOI SIĘ WYKONAĆ ARTYSTYCZNEGO COMING OUT. DRUGA NAJCIEKAWSZA, PO EWIE PARTUM, SZTUKA CIAŁA W POLSKIEJ AWANGARDZIE FEMINISTYCZNEJ (WEDŁUG KRZYSZTOFA JURECKIEGO).**

„Coming out – ujawnienie się – określenie stosowane zazwyczaj przez homoseksualistów, gdy zaczynają mówić otwarcie o swoim seksie. Seks jest w oficjalnej kulturze polskiej, także sztuce, tak stłumiony, że każdy, kto mówi otwarcie o seksie dokonuje równie heroicznego aktu. Czasami z podobnymi konsekwencjami – wykluczenie, a przynajmniej opatrzenie etykietką. Seks to gorący temat. Zwłaszcza społecznie. Także artystycznie. Nie ma zbyt wielu spraw w których sztuka i społeczeństwo byłyby tak sobie bliskie – jak w tym, że są równie daleko od seksu. Zarazem sztuka to jeden z najlepszych sposobów dokonywania zbliżeń. Seks to mogłaby być dobra płaszczyzna nawiązywania społecznego kontaktu; coming out to także dobry początek dialogu, co w demokratycznych społeczeństwach jest sposobem na katharsis (w innych może być nim orgia).

Aby seks mógł oddziaływać w sztuce i sferze publicznej, nie może być plastikowy, popowy. Musi mieć mocną dawkę realizmu. Obraz powinien być dosłowny. Nawet brutalny. Wtedy bowiem jest wiarygodny. Ale właśnie wtedy budzi opór. Seks z obrazów medialnych, erotycznych i pornograficznych, jest niewiarygodny, nieprawdziwy, wirtualny. To bajki o seksie. A od bajki łatwo się zdystansować traktując ją niepoważnie. Jeżeli jednak pojawia się choćby nutka realizmu nie do zakwestionowania – pojawia się problem. Takiego seksu, mówiąc freudowskim językiem – nie można stłumić, odsunąć od siebie. Wtedy trzeba się zmierzyć z obecnością seksu.

Obrazy seksu tworzone przez **Ewę Świdzińską** zawierają zawsze element realizmu, który mówi nam, że mamy tu do czynienia z sytuacją na serio; że seks jest tu pokazany naprawdę, że jest realny. Jest – można powiedzieć – w tych fotkach „performowany”, nawiązując do innej praktyki artystycznej Ewy Świdzińskiej. Tak jak performance jest sztuką opartą na czasie teraźniejszym, dzieje się tu i teraz, tak też tworzone przez nią obrazy fotograficzne seksu są performatywami. Nie dlatego, że są rejestracją jakiegoś „teraz”, a dlatego, że oddziaływają seksem na „teraz”, na czas teraźniejszy patrzącego, w jego czasie teraźniejszym, spełniają się w momencie oglądania, w owym po lacanowsku rozumianym spojrzeniu (to patrzący jest niejako zwrotnie widziany przez to, na co patrzy).



Poszukując, za Barthsem, punktu w tych obrazach, odnajdujemy je właśnie w tych realistycznych szczegółach. To one decydują o wyrazie tych obrazów. To także one zadrażniają, irytują wyobraźnię, gdyż dowodzą realizmu seksu „uprawianego” w tych obrazach. Punktem, poprzez które zwrotnie obraz dociera do naszej (patrzącego) wyobraźni, są realistyczne, a nawet brutalistyczne szczegóły ciała – jego niedoskonałości, zazwyczaj dokładnie usuwane, wygładzane w obrazach popowych. Nieogolone włosy, zmarszczki, przebarwienia, zadrapania, rozstępy, skóra, która nie jest gładka i aksamitna, etc. To wszystko zostaje świadomą decyzją włączone w obraz seksu.

W planie ogólnym, bohaterem (bohaterką) jest łono, jej własne. Jest to więc spojrzenie na siebie w lustrze, znów, odwołując się do Freuda-Lacana – ów moment nabywania tożsamości. A utożsamienie powoduje, że obraz seksu tym bardziej narzuca się jako jej własny, a tym samym niezakłamy, prawdziwy. Nikt nie ma wątpliwości, że to seks autorki, seks autorski. To autoerotyka. A jej siła bierze się z tożsamości - pełnej, bezczelnej akceptacji pokazanej sytuacji. Na obrazach nie pojawia się twarz, nie widzimy w związku z tym emocji – widzimy tylko łono, czasem płatki wagi, i dłonie – emocje są już nasze własne, wyzwolone, uwolnione przez obraz jej seksu, co do którego autentyczności nie mamy złudzeń. Nie ma tu żadnej bariery, szyby, zasłony, która mogłaby posłużyć, jak koło ratunkowe, do zbudowania wewnętrznego dystansu wobec tych obrazów. Jesteśmy w nich, a wciąga nas w nie samo nasze spojrzenie. Gdy patrzymy na jej seks – patrzymy w głąb siebie, na własny seks. A takiej penetracji umysłów nie lubimy, zwłaszcza gdy wchodzi się w nasze umysły bez zabezpieczenia, bez ostrzeżenia. To gwałt. I o tyle też opór przed tymi obrazami jest zrozumiały. Ale nie może być usprawiedliwiony – wszak oprócz tego, że artystka kładzie nas widzów na psychoanalitycznej kozetce. Dokonuje także otwarcia dyskursu. Dlaczego nikt nie korzysta z okazji, by go podjąć? Pracami Ewy Świdzińskiej nie zainteresowały się galerie, nawet te prowadzone przez rzekomo sprzyjające sztuce kobiet kuratorki; nie próbowały się nią zajmować rzesze krytyczek od gender, feminizmu, etc. Pomijam „naturalny” oportunizm instytucji, który też tu gra rolę. Wejście w świat jej obrazów wymusza – koniec końców – podobny coming out, jakiego dokonuje artystka. W końcu wstępna dyskusja o Freudzie, Lacanie, Žiżku nie może być zbyt długa.

Ewa Świdzińska wykonuje fotografie seriami (seansami). Na prezentacji w Galerii Kont zostanie pokazany wybór kilkudziesięciu (około 100) fotografii. Wyobraźnię widzów zaatakuje spora dawka seksu, jeżeli będą tak odważni, by stawić czoło własnej seksualności do której przecież natychmiast dotrą parząc na te prace.

Artystka poddaje swoje łono pewnym zabiegom estetycznym, biutyfikacyjnym. Jest ozdabiane ornamentacją zewnętrzną, jak w tych fotkach, gdzie pojawia się sztuczna biżuteria, dodatki galanteryjne, brokat, czy inne glamour świecidełka, czasami kupione, czasami tanie i kiczowate, a czasami domowe, jak ozdoby choinkowe, zmieniając swoje łono w rodzaj kapliczki do uprawiania prywatnej dewocji seksualnej, której faktycznie służy. I gdyby nie realistyczne punktu uleglibyśmy złudzeniu, że chodzi tu o grę w pop. Wagina to klejnot drogocenny. Inna seria fotografii – z użyciem czerwonego buta szpileczki w różny sposób ułożonej na łonie, bądź wciśniętej między zaciśnięte uda – odwołuje się do znanej bajki, czyniąc z niej zarazem bajkę dla dorosłych.

W innej serii obrazów łono zostaje „ucieleśnione” za pomocą kosmetyków służących do makijażu twarzy – szminka, maskara, puder, kremy, flidy, etc., nałożone na łono, wargi wagi, przeniesione tam z innego pola zabiegów upiększających, gdzie wszak też służą seksualności, tym bardziej podkreślają i otwierają seksualność. Jednak tu aplikacja kosmetyków odbywa się tak, że efekt jest brutalizujący, a nie harmonizujący piękno. Seks staje się fizyczny, fizjologiczny – to kolejny moment punktu w tych fotach. Podczas gdy właściwa aplikacja kosmetyków (we właściwe miejsca) powoduje, że erotyka staje się medialna tzn. łatwo przyswajalna i powierzchowna.

Gdzieś pomiędzy tymi seriami fotografii sytuują się te bazujące na kokieterii. Tu przykładem niech będą obrazy z użyciem sztucznego futra, kolorowego bądź czarnego, ułożonego na łonie i podbrzuszu, pokazanego wraz ze ścinkami i pracą nożyczek. Tu seks jest eksponowany tak jak w erotyce lekkiej - przez grę zakrycia/odkrycia. Z kolei przesada, nadmiarowość futra pokazuje, że wśród tych czasem brutalnych obrazów, może też pojawić się humor, ironia (autoironia), dystans do siebie i swojej sztuki. Podobnie są budowane fotki



z ubraniem, sukienki czarne, czerwone siatkowe, przezroczyste prowadzą grę wyobraźni – zakrywają/odkrywają, są prześwietlone światłem, bądź powiązane z autoerotyczną grą dłoni, palców. Jest także fotka z łonem posypanym pieprzem, co jest swoistym kalamburem, rebusem obrazowo-lingwistycznym, szyfrującym erotomańską zachętę.

Osobną serię, bardzo rozbudowaną tworzą obrazy z wykorzystaniem środków higieny. Tu należą obrazy tytułowane *Czarna biżuteria* z użyciem czarnych podpasek. Czarna podpaska służy rafinacji estetyki, a jednocześnie wskazuje na kobiecą biologię. Nazwanie jej „biżuterią” mówi o chęci eksponowania jako estetyczne tego, co jest ukrywane jako nieestetyczne – czyli miesiączi i krwi. Nie chodzi tu o abject. Okres mnie ozdabia – zdaje się mówić artystka, wykorzystując często obraz krwawiącego, ciekącego łona, waginy. Jednak zawsze jest to obraz seksualny i jako taki prezentowany. Tytuł sugeruje także krytyczną treść – to obraz walczący, w nawiązaniu do czarnej biżuterii noszonej w czasie powstania styczniewego i po jego upadku. Seria higieniczna jest istotna także dlatego, że również w swoich performance artystka posługuje się spływającą po ciele kleistą, żelową substancją, technicznie będącą jakimś rodzajem chemii kosmetycznej. Jednak ów obraz, zwłaszcza dla wyobraźni męskiej kojarzy się jednoznacznie z oblewaniem ciała spermą, seksem orgietkowym, zbiorowym, bukkake. W płaszczyźnie interpretacji krytycznej, można je odczytać jako nadmiarowość pielęgnacji ciała, wymuszaną społecznie na kobietach. Ewa Świdzińska nie zapomina o innym krytycznym wątku łączącym się, zwłaszcza w prawicowej Polsce, z seksem. Świadczą o tym fotografie pseudo-patriotyczne, bądź, ukazujące inny, własny, patriotyzm: biało czerwona opaska powstańcza pojawia się tu jako podwiązka, opasująca eksponowane w sekсы pozie udo odsłaniające się spod sukienki. Świętokradztwo! – zakrzykną po męsku prawicowi patrioci. Mój kraj, moja tradycja i moje ciało – zapewne odpowie Ewa Świdzińska z d. Umiastowska, której historia rodowa daje prawo do stworzenia własnego obrazu „Polonii”.

Fotografie Ewy Świdzińskiej poruszają liczne wątki. Ten skrótowy ich przegląd, zaprezentowany powyżej, pokazuje, że z jej obrazów można wyinterpretować wiele treści, o różnorodnym charakterze, egzemplifikować jej sztuką wiele dyskursów. Jednak zawsze, tym co spaja jej artystyczne poszukiwania jest seks, jej seks – własny, prywatny, domowy. Jednak, gdy pojawia się w domenie publicznej (np. w galerii), staje się seksem patrzącego. Można powiedzieć, że są to prace Ewy Świdzińskiej o waszym, widzów (także moim) seksie. Ale nie lękajcie się – seks zbawi wasze dusze.

PS.

Tekst został napisany przed wystąpieniem Ewy Świdzińskiej w Galerii Kont, ale z okazji tego wystąpienia – miał ułatwić widzom kontakt z jej sztuką.

Jednak tytuł został nadany po wystąpieniu i jest pomysłem samej artystki, która tak pisała w prywatnej korespondencji o tym performance:

„Mogę napisać też swoje dwa słowa.

Miałam rzeczywiście fluidować się 10 litrami pudru w kremie, miałam tyle nawet tego, ale ostatecznie wybrałam małą tubkę i smarowałam tylko strefy erogenne, ręce kojarzące się z dotykiem, łono i ze dwa razy maznęłam cycki. No i jeszcze obcas. Psikanie spreym wydało mi się i niebezpieczne i erotyczne i uduchowione ze względu na kolor.”

„Chciałam zasugerować w perfo miejsce, jakim się będę się zajmować w fotkach, że jest to ręka a właściwie palce, łono i wagina, już nie chcę pisać oczywistości, o długości dłoni, że wtedy naturalnie, najbliższe jest im do waginy, zwłaszcza, gdy jesteśmy nago, a jeszcze bardziej gdy stoimy nago.”

„Jeszcze jedno, po Twoim tekście wpadłam na stopniowanie, najpierw kosmetyczny light a później hard, gdy pojawia się wytrysk farby, [...]. I jeszcze różnica zapachów, też light i hard.”

**DODANO: 2008-08-10**

## **Franko B – formy graniczne, doznania ekstremalne**

**ZETKNIĘCIE Z FRANKO B – PERFORMEREM UŻYWAJĄCYM FORM RYTUAŁU – WYPROWADZA NAS NA MOMENT Z OTACZAJĄCEJ RZECZYWISTOŚCI, DOWODZĄC TYM MOŻLIWOŚCI TKWIĄCYCH W SZTUCE, ALE I W NAS SAMYCH.**

Forma „klasycznego” performance przyznaje widzowi rolę bierną, by tym bardziej wyeksponować indywidualność artysty. Co prawda, od czasu do czasu ktoś wpada na pomysł wciągnięcia widzów w akcję, ale zasadą jest ścisły podział ról. Widz tylko patrzy – jak na obraz/ obiekt.

Performance **Franko B** odwraca tę relację. To widzowi są dostarczane bodźce, tak, że jest on zmuszony do doznawania – bezpośrednio. W tym celu ma zostać uruchomiona sfera zmysłowości, a wyłączona racjonalność. Performer natomiast zachowuje się biernie. Nie zajmuje widza swoją osobą, prezentacją swojego ego w formach akcyjnych. On zjawia się – dosłownie. Jest zjawą, do tego stopnia, że nie jesteśmy pewni, czy widzieliśmy go naprawdę, czy ulegliśmy złudzeniu. Jego obecność zdaje się rodzajem wizji, wynikiem halucynacji.

Jednak, aby percepcję widza doprowadzić do tego stanu, nie były potrzebne żadne używki. Wystarczyło kilka klasycznych zabiegów, którymi teatr od zawsze oddziałuje na nasze zmysły. W tym sensie, performance był bardzo teatralny, wypełniał misję teatru – zmierzał do tworzenia iluzji, oderwania od rzeczywistości racjonalnie postrzeganej. Jego misją jest przeniesienie w inny świat, pozaracjonalny. Ma wyłączyć myślenie, świadomość. Intuicyjnie pasuje tu słowo spektakl – było to spektakularne. To był teatr w sensie źródłowym – święta, karnawału, którego celem jest, chwilowa choćby, przemiana – katharsis. Czas spektaklu ma być (i jest) czasem innym niż codzienność.

Jednak nie pada tu żadne słowo. Komunikacja z widzem jest pozajęzykowa. Tekstową wskazówkę interpretacyjną znajdziemy w tytułach, jakie swoim pracom nadaje Franko B: *I miss you, Oh lover boy* (tytuły performance), *Full of love, The Artist's Body. Then and Now* (tytuły wystaw), *Blinded By Love* (tytuł wykładu). Tytuł performance tu omawianego brzmiał *Don't Leave Me This Way*. Wszystkie one mówią wprost o sferze emocji. Znakiem – logo artysty, wyrazem jego credo, jest czerwony krzyż, który, podobnie jak u Beuysa, wskazuje na współczucie w obrębie wspólnoty wartości humanistycznych. Ale także kieruje naszą uwagę na ciało własne artysty, które jest „voluptuous” – lubieżne, zmysłowe, rozpustne – według określenia na jego stronie domowej.

Performance *Don't Leave Me This Way* został skomponowany z następujących środków: najpierw zapada nieprzenikniona ciemność. Punktowe światło wydobywa jedyny element scenografii – krzesło ustawione na scenie. Następnie, w ciemności widz zostaje zaatakowany dobiegającymi ze wszystkich stron dźwiękami. Dźwięki są głośne i nieprzyjemne, ale nie kojarzące się z niczym konkretnym (bądź ze wszystkim po trochu), czyli abstrakcyjne. Następnie w oczy widowni zostają zapalone silne reflektory. Ta sekwencja zdarzeń powtarza się rytmicznie.

Ogłuszeni i oślepieni, próbujemy coś dostrzec, zorientować się w sytuacji na scenie. Ta walka między oślepieniem a próbą widzenia jest niesamowita. Silne, skrajne bodźce pozbawiają umysł możliwości „normalnej” pracy. Percepcja jest zaburzona, widzimy poprzez powidoki. Przy pewnym wysiłku, przez moment, jesteśmy w stanie dostrzec, że na krześle ktoś siedzi. Ale może tylko nam się wydaje. Postać pojawia się i niknie. Trwa łudzenie naszych zmysłów.

Możemy tylko się domyślać, że widzieliśmy artystę. Siedział bez ruchu na krześle i ukazywał się nam, a raczej majaczył, jak zjawa. Był obrazem. Jego akcja był statyczna. Po prostu był – był obecny. Resztę „pracy” przy tworzeniu tego spektaklu wykonywał widz, a raczej jego zmysły – wzrok słuch, mózg zdezorientowany bombardowaniem krańcowo przeciwstawnymi bodźcami.

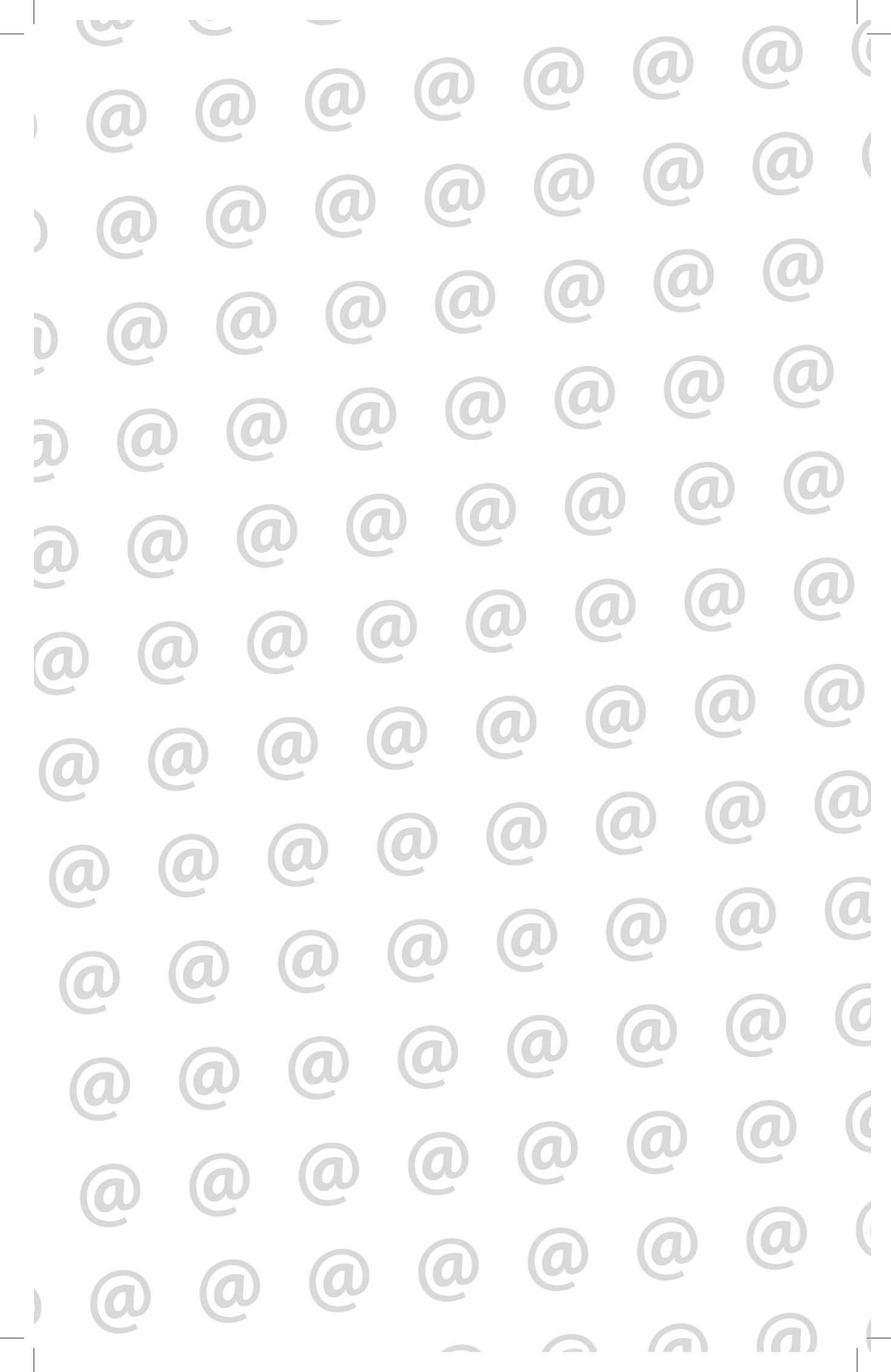
Ciało Franko B całkowicie pokrywają tatuaże. Przypominają malarstwo prekolumbijskie, może aborygeńskie, bądź jeszcze inne motywy zaczerpnięte z etno sztuki, a także komiks. Artysta wyglądał jak totem indiański pokryty wzorem ornamentacyjnym, abstrakcyjnym; na poły antropomorficznym, na poły zoomorficznym. Tego dokładnie nie mogliśmy dojrzeć. Widzieliśmy zjawisko. Wielkiego Ducha.

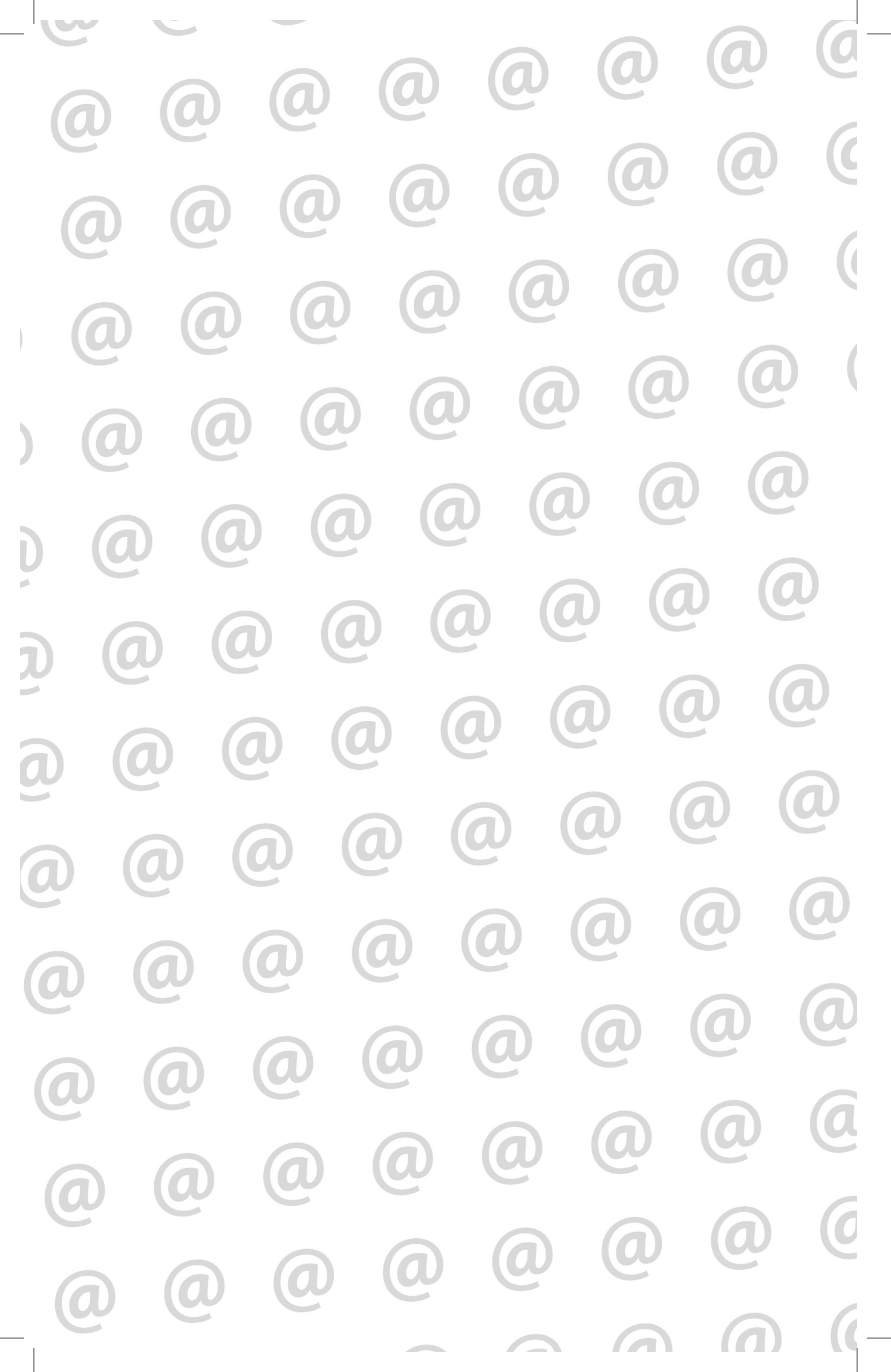
W Teatrze Dramatycznym byliśmy uczestnikami szamańskiego rytuału (co dotarło do mnie po spektaklu, dodajmy jeszcze, że inna wersja tego performance przewiduje spotkanie 1:1). Przypomnijmy, że w innych performance Franko B używa krwi, która jest silnie nasycona znaczeniami i pełni rolę czynnika służącego transformacji. Rolą szamana jest dokonanie połączenia między sferą Ziemią, codzienności, a sferą zaświatów; prowadzenie duszy, tam gdzie nie mogą udać się ciała. Tyle, że tu środkiem zmiany świadomości (anestezji, wyłączenia świadomości racjonalnej, myślenia dyskursywnego) była technika. Seans szamański wypełnia jednak swój sens. Być może tylko względy odpowiedzialności za bezpieczeństwo widza powodowały, że spektakl nie trwał dłużej, co na pewno posunęłoby depryzację do skrajności, a czego skutki mogłyby być nieprzewidywalne. Przecież w naszym cywilizowanym społeczeństwie odwykliśmy od szamańskich rytuałów. Zetknęliśmy się tylko z próbką takiego spektaklu zmiany świadomości.

Jednakowoż, dowiedzieliśmy się, że wciąż jest to możliwe, że tkwią w nas, naszym organizmie możliwości przemiany świadomości. Można podjąć próbę przejścia – przynajmniej na chwilę – na drugą stronę własnej racjonalności.

Ale kto dziś ma na to czas.

Franko B, *Don't Leave Me This Way*, Teatr Dramatyczny, Warszawa,  
w ramach festiwalu *Warszawa Centralna*, 29 czerwca 2008





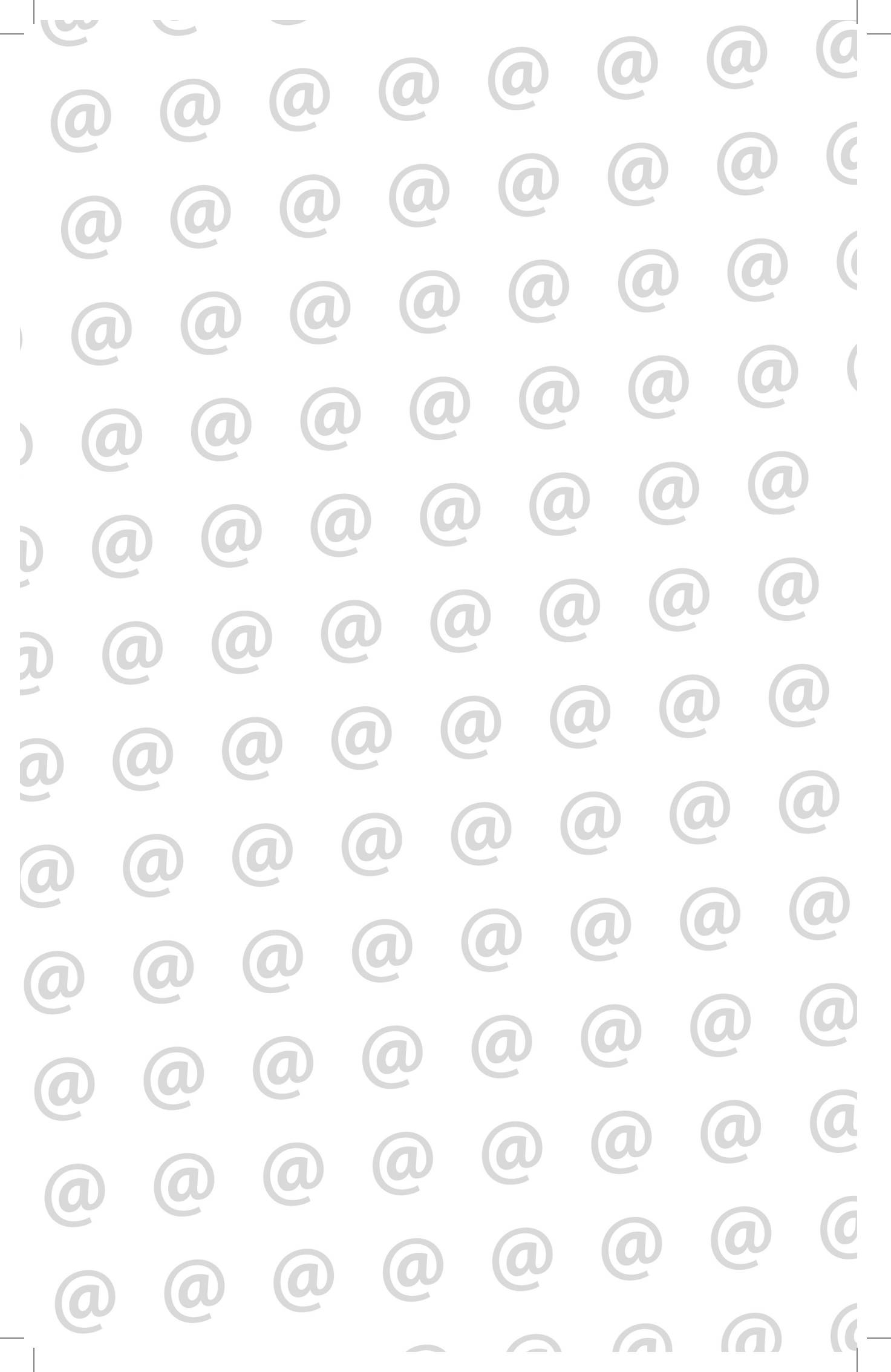
# INDEKS NAZWISK

- Abakanowicz Magdalena 125  
Abramović Marina 13  
Abriszewski Krzysztof 16, 19-20  
Acconci Vito 14  
Adorno Theodor 76  
Anderson Laurie 14  
Anti-Cool 47, 50  
Apisuk Champun 50  
Arsem Marilyn 40, 59  
Austin John 15, 16, 19-20  
Aygun Deniz 102  
Babiak Kinga 24  
Bałdyga Janusz 23, 48, 69, 71, 101, 148-149  
Bar-On Adina 49  
Barthes Roland 18, 19-20, 96, 177  
Bataille George 33, 35, 36-38  
Baumgart Anna 73, 142,  
Bąkowski Kuba 23-24  
Belenius Niklas 156  
Benjamin Walter 80  
Benoit Mariusz 139  
Bereś Jerzy 63, 115  
Berdyszak Marcin 171  
Beuys Joseph 62, 75, 84-85, 164, 179  
Bielawski Kuba 39, 119, 167-168  
Bogutyn Daniel 25  
Bohdanowicz Maciej 175  
Braun Ada 163, 166  
Brillowska Mariola 65-67  
Bujnicki Michał 23-24  
Burden Chris 14  
Butler Judith 15, 19-20  
Bodzianowski Cezary 30, 170  
Boehme John 59  
Bourriaud Nicolas 15, 19-20  
Bull Hank 99  
Butcher Peter 100  
Carlson Marvin 14, 19-20  
Chamczyk Iza 165  
Chrobak Damian 175  
Chwędzuc Krzysztof Kiwi 87  
Cichocki Sebastian 111, 147  
Cieleckia Magda 139  
Cisowski Andrzej 143  
Cochrane Shannon 119  
Connolly Brian 41  
Constant 33  
Copeland Mathieu 19-20  
Couillard Paul 104  
Cox Alice 40  
Coyle Brandon 104  
Cross David 46  
Czechow Antoni 46  
Dammann Dionys 149  
Danto Arthur 16, 165  
Darboven Hanna 33  
David Yaron 117  
Dawicki Oskar 85-86, 91, 107  
Dieckmann Wolf 69  
Deimling Johannes BBB 68-70, 107, 158, 149, 150  
Derra Aleksandra 19-20  
Derrida Jacques 37  
Deskur Marta 74  
Dewey John 15, 19-20, 24-25  
Drozd Grzegorz 147  
Duchamp Marcel 16, 88, 148-149  
Duda Wojciech 76  
Dudka Piotra 26  
Dunemann Ines 149  
Dwurnik Edward 85-86, 110, 161, 174  
Efka\_S (Efka Szczyrek, Efka Potocka) 5, 42, 43, 75, 94  
Fabiniak Krzysztof 174  
Falski 174  
Filipek Włodek 125  
Firek Marek 76  
Fodczuk Darek 29-30, 39, 52, 55, 107, 114, 117  
Fojtuch Angelika 15, 73-74, 131-132, 148-150  
Fontana Giovanni 120  
Forman Milos 142  
Foucault Michel 26, 37, 103, 141, 162  
Fragione Nicola 59  
Franczak Ludomir 26, 41  
Franke Linda 149  
Franko B 179-180  
Freud Sigmund 37, 141, 176-177  
Fritz Jurgen 100  
Front Mariusz 76  
Fukuhare Ryo 48  
Gajda Piotr 28, 47, 50, 97  
German Patrycja 104, 119,  
Gębczak-Janina Barbara 25  
Ghayat Omar 117  
Gilbert Vanessa 59  
Gneissl Alexandra 120  
Gorczyca Łukasz 161  
Górecki Paweł 104  
Grabowski Arti 40, 45, 59-60, 75-76, 100, 104-105,  
107-108, 110, 113-115, 154-156  
Grabowski Rafał 110  
Gross Jan 175  
Grupa Sędzia Główny (Karolina Wiktor, Aleksandra Kubiak)  
55, 74, 76-77, 101-102, 106, 131-132, 136-137, 141, 154-156,  
158-159  
Grünewald 128-130  
Gryczka Anna 132  
Gugg Daniela 150  
Gunia Marcelina 93, 131  
Gunter Monika 99  
Haba Kaori 48  
Hajncel Paweł 174  
Hegel Fryderyk 165  
Henderson Kevin 100  
Hettenschweiller Salome 46  
Hill Rose 118  
Hinterecker Rolf 70  
Hirschhorn Thomas 33, 35-37  
Hock Bea 50  
Hofmann Nina 149  
Hoffmann Anne Louise 149  
Hoffmann Heinrich 143  
Hołda Katarzyna 74  
Hołub Piotr 174  
Hueckelserafin (Magda Hueckel, Agata Serafin) 83  
Huizinga Johan 67, 152  
Hunter Roddy 49  
Jabłońska Ela 74, 94, 171  
Jabłoński Marek 110  
Jambon Patric 118  
Janczyszyn-Jaros Anna 73  
Janin Zuzanna (Janina Zuzanna) 72, 141  
Jankowska Małgorzata 131, 133  
Jakubowicz Rafał 76  
Jarmoliński Bartłomiej 174  
Jaruzelski Wojciech 132  
Jarzyna Grzegorz 137-139  
Jaworska Małgorzata 19-20  
Jaworski Paweł 41  
Juhasz Joseph 48, 50  
Jung Carl Gustav 37  
Jurecki Krzysztof 176  
Jurkowska Marta 60  
Jurkowski Mikołaj Robert 110  
Jasiński Bogusław 19-20  
Kaczyński Lech 85, 110, 112, 134  
Kajzar Helmut 50  
Kallnbach Siglinde 71  
Kantor Istvan 47, 50  
Kantor Tadeusz 10, 53, 155, 156  
Karmasz Andrzej 25, 152-153  
Karwowski Antoni 68

Karwowski Lech 69, 71  
Kaszczyński Paweł 76  
Kaźmierczak Władysław 23, 28, 31-34, 38, 40, 46, 57-58, 60, 71, 87, 104, 107, 116-117  
Kela Leena 119  
Kitliński Tomek 59  
Klaman Grzegorz 90, 110  
Klein Yves 164  
Kleszcz Dorota 52, 106-107  
Klimczak Anna 26  
Kluszczyński Ryszard W. 17, 19-20  
Klynstra Redbad 139  
Kociński Darek 29  
Kohout Milan 58  
Konopka Barbara 74  
Kopik Piotr 143  
Korol Darek 79-81  
Kosewicz Hanna 25  
Kosiński Cezary 139  
Kostołowski Andrzej 16  
Kosuth Joseph 10, 12-13, 16-17, 19-20  
Kowalczyk Wojtek 39, 56, 120  
Kowalska karolina 75  
Kozakiewicz Jarosław 90  
Kozłowski Jarosław 16  
Kozyra Katarzyna 129  
Krauss Rosalind 12-13, 19-20  
Kruk Maciej 76  
Krzysztofik Mariusz 5  
Kubiak Aleksandra (Ola) 24, 28, 39, 55, 59, 61, 74, 76-77, 101, 106, 131, 136, 141, 154, 158  
Kubiak Malga (Małgorzata) 39-40  
Kubikowska Edyta 19-20  
Kubikowski Tomasz 19-20  
Kubota Shigeko 164  
Kurak Maciej 142  
Kurka Piotr 171  
Kuroda Osamu 62  
Kurosawa 76  
Kuskowski Kamil 126, 127-128, 130  
Kuśmirowski Robert 80, 150-151, 171-172  
Kwaśniewski Aleksander 110, 174  
Kwaśniewski Paweł 38, 41, 52, 55, 74, 104, 114, 139  
Kwiek Przemysław 49, 97-98, 101  
Lacan Jacques 176-177  
Laclos Choderlos de 142  
Laplante Myriam 100  
Latour Bruno 10, 16-17, 19-20  
Layzell Richard 100  
Legault Maria 120  
Leszkowicz Paweł 59  
Leśniak Anka 162, 163-165  
Lewandowski Leszek 141, 171  
Lewicka Olga 75, 165  
Levi-Strauss Claude 96  
Libera Zbigniew 76  
Lipka Tomek 76  
Lorenz Silvia 150  
Lutyński Piotr 64, 79, 81  
Ładnowska Janina 109, 111  
Łukasiak Alicja 144-147  
Łukasiewicz Bartosz 19-20  
Macejko Kamil 174  
Majdan Iwona 42  
Malewski Artur 128  
Malinowski Bronisław 13  
Małtańska Joanna 25  
Mandziuk Aurelia 123  
Markiewicz Małgosia 74-75, 81-82  
Martel Richard 97  
Maruta Kyoko 62  
Matusewicz Waldemar 45, 47, 50  
Matyasik Mia i Mirosław 52  
Mazur Krzysztof 76  
Meyer Dorothea 149  
MacLennan Alastair 97, 100-101  
McBride Kenny 41  
McKenzie Jon 12, 14-20  
McMurry Jamie 40, 46  
Michorzewski Waldemar 31  
Mitoraj Igor 110  
Musiał Tomasz 173  
Nawrocka Danuta 120  
Niedochodowicz Leszek 69  
Niegoda Jacek 90, 109, 110-112  
Nieslony Boris 49, 99,  
Nieżnalska Dorota 15, 60, 129, 147, 175  
Nitecka Agata Anna 149  
Novotny-Jones Mari 58-59  
Nowak Marcin 128  
Nowicki Zbigniew 175  
O'Doherty Brian 148  
Okrzeja Agnieszka 161  
On Kawara 33  
Ono Nonko 49-50  
Optimist Irma 47  
Orlan 164  
Orlikowska Ania 128  
Ostaszewska Maja 139  
Parda Piotr 25  
Pasikowska Anita 25  
Pastor Angel 41, 59  
Patterson Brian 101  
Pawela Laura 26, 73, 76, 134-135  
Pawelczyk Andrzej 71  
Peet Yin 61  
Petrov Wiktor 48, 102  
Piec Gordian 28, 50, 97  
Piegza Ryszard 97-98, 102  
Piekarczyk Jan 30, 137  
Pęk Mateusz 91  
Piotrowski Zygmunt (PioTroski) 49, 69, 99  
Pleasance Simon 19-20  
Płotnicka Anka 29  
Poe Edgar Allan 127  
Polisiewicz Ola 73-74  
Pollock Jackson 85, 164  
Popek Adam (Virus) 110  
Porebski Mieczysław 18, 19-20, 161  
Potocka Efka (Efka\_S, Efka Szczyrek) 5, 42-43, 75, 94  
Potocka Masza 85  
Potocka Krystyna 150  
Potocki Andrzej 19-20  
Pregowski Jan 93  
Proba Eugen 59  
Pruszkowski Krzysztof 142  
Pszonak Marta 129  
Rabensaar Richard 70  
Raczek Marta 171  
Rajkowska Joanna 84-85  
Rall Christian 149  
Rayzacher Agnieszka 140  
Robakowski Józef 12-13, 17, 19-20  
Rogoś Agata 89  
Rogulski Marek (Rogulus) 39  
Romanowski Denis 46  
Roots Fideelia-Signe 150  
Roth Dieter 33  
Rumas Robert 90  
Rumiancew Daniel 23  
Rybska Ewa 23, 31, 34, 38, 46, 60, 104, 117  
Rylke Jan 104, 112  
Rypson Piotr 139  
Sade Markiz de 37  
Sadowski Andrzej 105  
Sanecki Przemek 167, 168  
Santamaria Elvira 100  
Sawicki Wawrzek 128  
Seagrave Anne 118, 121  
Schiele Egon 174  
Schmidt-Chemnitz Christian 59  
Schwitters Kurt 39  
Sejwa Zbigniew 128  
Shill Ruedi 99  
Shusterman Richard 15, 19  
Simon Janek 91, 143  
Ska Aleksandra 129-130  
Skrzynecki Piotr 47  
Slettemark Kjartan 157  
Smith Gary 50  
Sobczak Sławek 107, 123-124  
Sobczuk Zbyszek 28  
Soja Marcin 76  
Sontag Susan 161  
Sowierszenko Magda 59  
Speare Jed 40, 58, 100  
Stampe Jonas 154-155  
Stapiński Marcin 76  
Stępień Stanisław 50  
Stępniewska Karolina 93, 118, 131, 167-168



Strąk Robert 84  
Strzemiński Władysław 109-110, 111-112  
Sulek Marek 165  
Suruvka Jiri 100, 171  
Syczewska Anna 118, 167-168  
Szczyrek Efra (Efra\_S, Efra Potocka) 5, 42-43, 75, 94  
Szombathy Balint 46  
Szoska Antoni 41, 60-61, 87  
Sztabiński Grzegorz 12-13, 19-20  
Szydłowski Bartek 116  
Szyłak Aneta 75  
Swidzińska Ewa 103, 176-178  
Swidziński Jan 10-20, 50, 71, 67, 99, 103, 154, 157, 173  
Szambelan Rafał 144  
Szekspir William 88  
Szwajgier Anna 120  
Tajber Artur 47, 154-157, 184  
Tataczuk Waldemar 49, 69  
Torrens Valentin 99  
Truszkowski Jerzy 98  
Truth One 135  
Trzeciak Norbert 175  
Tubylewicz Katarzyna 154  
Turczyńska Natalia 93, 131  
Turek-Gaś Marzena 165  
Turner Sarah 99  
Tycz Viola 76  
Ugwu Larry Okey 153  
Ujma Magda 73  
Viola Bill 127  
Virmakoski Inari 45  
Walloch Greg 119  
Wałaszek Krzysztof 76  
Warhol Andy 164  
Warpechowski Zbigniew 71, 87, 99, 105, 115, 131  
Węgrzyński Piotr 52-53, 76  
Wicza Romuald 117  
Wiechowska Monika 73  
Wiertow 12  
Wiktoria Karolina 23-24, 28, 55, 74, 76-77, 101, 106, 131, 136, 141, 154, 158  
Wilkoszewska Krystyna 15, 19-20  
Wilkoszewski Marcin 174  
Wilson Robert 14  
Wiosna 61  
Witkacy 165  
Wodiczko Krzysztof 36  
Wollny Zorka (Zorka) 120, 122-123  
Woods Fronza 19-20  
Woody Allen 84  
Wójcik Bartosz 68, 70  
Wójcik Julita 73-74  
Wurster Steffi 70  
Wyrzykowski Piotr 39, 110  
Wysocka Karolina 26  
Yamaoka Sakiko 48, 50  
Zarębski Krzysztof 50  
Zarzycka Ewa 114  
Zbrojewicz Mirosław 139  
Zielińska Jo (Joanna) 73  
Złotowski Dominik 61  
Žižek Slavoj 177  
Żebrowska Alicja 68, 129





AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

**Seria:** *Historia i krytyka sztuki*. Tom II.

**Redaktor serii:** Roman Nieczyporowski

Seria wydawnicza *Historia i krytyka sztuki* jest poświęcona prezentowaniu wyników studiów prowadzonych w tych dwóch obszarach. We współczesnej praktyce naukowo – badawczej często się one przenikają. Ponadto problematyka sztuki łączy się z refleksją prowadzoną w innych dziedzinach nauki. Publikowane prace ukazują miejsce sztuki w dyskursach wiedzy.

**Tom I:** Roman Nieczyporowski, *Visingsö – zapomniana wyspa królów. Próba rekonstrukcji założenia architektonicznego średniowiecznego zamku królewskiego*

© Łukasz Guzek & Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2013

**Recenzenci:** Tomasz Gryglewicz, Artur Tajber

**Redaktor tomu:** Zbigniew Mańkowski

**Projekt graficzny i skład:** Norbert Trzeciak / <http://www.norberttrzeciak.com>

Książka sfinansowana z funduszu na zadania kulturalne w 2013 roku.

**ISBN 978-83-62759-35-4**

ASP w Gdańsku, Gdańsk 2013

**Wydawca:**

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku  
Międzywydziałowy Instytut Nauk o Sztuce  
Targ Węglowy 6  
80-836 Gdańsk  
<http://www.asp.gda.pl>

**Dystrybucja:** [minos@asp.gda.pl](mailto:minos@asp.gda.pl)

**Druk:** DRUKARNIA B3PPROJECT, ul. Sobieskiego 14, 80-216 Gdańsk, <http://www.b3project.com>

