

ŁUKASZ GUZEK

BIOGRAFIA W BADANIACH NAD SZTUKĄ PERFORMANCE. PROPONOWANE ZAKRESY TEMATYCZNE I METODY

Metamuzeum – to projekt Artura Tajbera obejmujący dokumentowanie działalności artystów-performerów. Metodologia projektu zakładała ujęcie zagadnienia sztuki od strony osoby artysty, a nie od strony dzieł. Aspekt biograficzny i autobiograficzny był więc tu kluczem do analiz porównawczych materiału dokumentacyjnego zgromadzonego w ramach projektu. Celem owych analiz była próba uchwycenia specyfiki dzieł poprzez kontekst ich powstania. Tytuł projektu, *Metamuzeum*, sugeruje w nazwie bazowe założenie projektu – skupienie się na tym, co poprzedza dzieło, czy tak jak tu dokumentację dzieł. Tym metaczynnikiem sztuki w przypadku performance, co zostało wskazane w projekcie, jest osoba artysty.

Autobiografia jako punkt wyjścia badań zagadnień sztuki nie jest czymś zaskakującym w projekcie dotyczącym performance. Performance jest sztuką opartą na kondycji psychicznej i fizycznej artysty. Jego całościowo rozumiane doświadczenie jest materiałem, z którego powstaje sztuka. Tak więc biografia i autobiografia, w tego rodzaju sztuce, nie służą tylko narracji, nie są treścią „literacką” dzieł, tak jak to zazwyczaj jesteśmy przyzwyczajeni rozumieć, ale są też czynnikami formotwórczymi. Projekt Tajbera jest interesujący jeszcze z jednego powodu: jest to nie tylko projekt artystyczny, ale i badawczy, a więc jest hybrydą metodologiczną, łączącą metody tworzenia sztuki, w tym wypadku performance, z jej badaniami i opracowaniami przez historyków sztuki. Projekt jest więc przykładem łączenia nie tylko dyscyplin należących do sfery sztuki (na zasadzie intermedialnej dialektyki¹), ale i łączenia obszarów nauk. Należy do typu projektów opartych na badaniach (*research based*), ale też reprezentuje paralelną tendencję w szkolnictwie artystycznym – zbliżania sztuki do nauki. Akademii Sztuk Pięknych nie tylko pod względem formalno-prawnym, ale także, co wynika z poprzedniego, praktyki dydaktycznej i sposobu dyplomowania, są coraz bardziej zbliżone do modelu uniwersyteckiego. Projekt *Metamuzeum* Tajbera wpisuje się w tę tendencję². Jest to jednak temat na osobne opracowanie.

Zasada wyboru materiału do projektu przyjęta przez Tajbera również była oparta na (auto)biografii. Punktem wyjścia stał się rok urodzenia autora i artystów uwzględnionych w projekcie – 1953. Łączyła ich więc wspólnota generacyjna. Stała się ona punktem wyjścia do poszukiwania wspólnoty artystycznej. Do projektu zaproszeni zostali: Jaap Blonk (Holandia), Seiji Shimoda (Japonia) i Roi Vaara (Finlandia). W części wstępnej opracowania powstałego po projekcie, Tajber naszkicował cechy kultury wspólne dla tej generacji. Należy do nich silna tendencja kontrkulturowa, przenikająca „żelazną kurtynę” oraz kontynenty. Ale także podobnie wspólnym wyznacznikiem cywilizacyjnym tego czasu jest industrializacja zmieniająca otoczenie i sposób życia³.

Dopełnieniem i rozszerzeniem tego projektu był festiwal sztuki performance zorganizowany w MOCaKu w Krakowie pod tytułem *1923-2013 Sztuka Performance* (kuratorem był A. Tajber). Punktem wyjścia festiwalu również była biografia performerów, tym razem obchodzących w 2013 roku „okrągłą” rocznicę urodzin: Jana Świdzińskiego (rocznik 1923), który kończył 90 lat; Stuarta Brisley’a (rocznik 1933), który kończył 80 lat; Alastaira McLennana (rocznik 1943), który kończył 70 lat; oraz wcześniej wymienieni artyści, urodzeni w 1953 i kończący 60 lat. Jest to więc kontynuacja metody biograficznej. Zastosowana na większej „próbie”, czyli większym zbiorze artystów-performerów, jeszcze lepiej ukazuje rolę doświadczenia osobistego jako źródło sztuki. Tak stworzone, w Muzeum Sztuki w Krakowie, meta-

muzeum sztuki performance domaga się metametodologii dla opisu i interpretacji zgromadzonego w nim „materiału”.

W projekcie *Metamuzeum*, biografizm jako metoda opisu sztuki performance pozwoliła ukazać historyczność tej dyscypliny. Nie tylko poprzez ukazanie indywidualnej drogi twórczej, trwającej wiele lat. Analiza biografii wskazuje także, iż każdy z bohaterów odegrał rolę w biografii innych performerów, stanowił (i po części stanowi nadal) łącznik pomiędzy artystami i kluczowymi wydarzeniami z historii tej dyscypliny. Biografia pokazuje także globalny charakter sztuki performance. Artyści zaproszeni przez Tajbera byli jego dobrymi znajomymi – i nie mam tu na myśli emocjonalnego wymiaru tych kontaktów, ale ich rozległość geograficzną. Festiwale sztuki performance tworzą globalną sieć. Artyści podróżują między punktami tej sieci, spotykając się nieustannie w różnych miejscach Globu. Owa sieć jest instytucją sztuki, a precyzyjniej działa ona **tak jak** instytucja sztuki. Oznacza to, iż w sieci dokonuje proces wartościowania, a wymienione nazwiska artystów są punktami odniesienia w tym procesie. Posługując się za Arturem Danto kategorią instytucji sztuki, można powiedzieć, iż sieć definiuje sztukę, a więc określa, co jest, a co nie jest sztuką, tu sztuką performance, czyli tworząc definicję daje zarazem podstawy teoretyczne tej sztuki⁴. Sieć jest rizomatyczna, miejsca przechodzą rozmaite koleje losów, pojawiają się i znikają, działają z mniejszą bądź większą intensywnością. Podobnie jak artyści pojawiający się w sieci. Ale artyści zaproszeni do projektu przez Tajbera mają status szczególny – są stałymi punktami sieci, funkcjonują w niej „od zawsze”. Można więc powiedzieć, iż tworzą sieć, gdyż decydują o jej strukturze. Tam gdzie się pojawiają, tam nie tylko może zaistnieć sztuka, ale i ustanowiona zostaje instytucja sztuki (rozumiana za Danto). Biograficzne ujęcie sztuki performance ukazuje jej ważną cechę. Mianowicie, warunkiem zaistnienia tej sztuki jest obecność. Biografia oprócz doświadczenia indywidualnego, mającego sens egzystencjalny, składa się z biografii artystycznej, *curriculum vitae*, czyli realizacji będących zarazem historią odwiedzanych miejsc. Ostatecznie, to biografia i doświadczenie indywidualne decydują o powstaniu metastruktury sztuki performance.

Biografia w badaniach nad sztuką ma szczególnie i nieoczywisty status. Jest źródłem informacji, ale i kieruje badania ku kontekstowi, co powoduje „fabularyzację” interpretacji, zwłaszcza, gdy sięgamy w niej po metody psychoanalityczne, do czego, jak się wydaje, skłania biografizm w historii sztuki. Ale dotyczy to wszystkich metod kontekstowych. Źródła biograficzne wskazujące i wyjaśniające inspiracje artystyczne mają wpływ na formę prac, i wtedy (i o tyle) stanowią część faktografii. I tę perspektywę metodologiczną należy oddzielić od biografizmu w procesie interpretacji kontekstowej, gdzie szczegóły z życia artysty służą rozwijaniu narracji, a inaczej wspomnianej wyżej „fabularyzacji”.

Historia sztuki stara się uchwycić specyfikę dzieła na gruncie formy, a nie interpretacji. Jednak czynnik (auto)biograficzny może zostać włączony w analizę formalną. Wymaga to odpowiedniego usytuowania faktów auto/biograficznych w procesie analizy dzieł sztuki. Mieczysław Porębski, pisząc o sztuce Picassa, stawia problem roli biografii twórców w badaniach nad dziełem. Pisze, iż historyk sztuki może pisać trzy rodzaje biografii:

Jest biografia, którą każdy twórca zapisuje, jeżeli nie na swoich obrazach, to zawsze jednak swoimi obrazami. Jest ta, którą do jego obrazów dopisują inni. Jest wreszcie ta, która poprzez wszystko, co dopisano, wraca do tego, co zapisano. Pierwsza nie jest ani szczerą, ani nieszczerą. Jest nieustannym wyborem maski, kostiumu, wyborem drugiego autorskiego ja, jakiego dokonuje swobodna decyzja twórcy. Następna z kolei jest oceną roli, zerkaniem za kulisy w atmosferze świątecznej ekscytacji. Stanowi ona udział i dobre prawo publiczności, która z własnego również wyboru czy tylko na mocy obyczaju widowisko ogląda. Trzecia byłaby historią roli poprzez historię widowiska i ją to właśnie z trudem próbuje odtwarzać nauka⁵.

Porębski przyznaje tylko temu trzeciemu podejściu status naukowy. Owo teatralne porównanie relacji widowiska i roli, zakłada pewną logikę tej metody pracy: po pierwsze badanie widowiska, a więc większej całości – zbioru dzieł bądź szerszego nurtu (tu performance), i poprzez uzyskane wyniki, na ich tle, ukazuje się to, co poszczególne, jednostkowe dzieło. Porębski podsuwa więc sposób, w jaki można usytuować dane (auto)biograficzne w badaniach. Nie mają one mocy ostatecznego wyjaśnienia. Uzupełniają i dopełniają badanie na ostatnim etapie, gdy rozpatrywane są szczegóły dzieła. Ale owe szczegóły są najpierw rozpatrywane w świetle ustaleń analizy formalnej, jako jedna z danych, jeden z heterogenicznych elementów z jakich złożone jest dzieło.

Rosalind Krauss, również rozważając przykład obrazów i kolaży Picassa, odrzuca analizę jego dzieł poprzez biografię, gdyż posłużenie się danymi zaczerpniętymi z biografii w interpretacji zastępuje ich analizę formalną i deszyfrację wyglądu (analizę ikonologiczną). Przykład „autobiograficznego” Picassa służy jej do wskazania zjawiska, które nazwałem „fabularyzacją” dyskursu sztuki⁶.

Peter Bürger, określa dzieła sztuki awangard jako „nieorganiczne”, mając na myśli dzieła o charakterystyce formalnej kolażu (montażu), a więc składające się z elementów zaczerpniętych bezpośrednio z rzeczywistości i tym samym znoszących granicę między nią a dziełem⁷. Stąd dla Bürgera jedyną awangardą zasługującą w pełni na tę nazwę pozostaje dadaizm, gdzie podstawowym środkiem artystycznym jest „zniesienie sztuki w praktyce życiowej”. Przy czym, nie chodzi tu o to, że zastępujemy sztukę jakąś inną jej postacią (definicją). Sztuka przestaje istnieć jako sztuka. Wysiłek, by sztuka przestała istnieć, jest utopijny. A utopia jest istotową cechą modernistycznej awangardy, na przykład w ujęciu Porębskiego, czy Andrzeja Turowskiego.

W związku z tym, w metodologii interpretacji dzieł sztuki awangard Bürger wprowadza modyfikację w sposobie stosowania koła hermeneutycznego. Pozostając przy zasadniczym schemacie relacji części i całości wskazuje, iż konsekwencją owej „nieorganiczności” jest niemożność uchwycenia sensu całości dzieła, natomiast ruch koła hermeneutycznego kieruje ku ujęciu zasady jego konstrukcji. W konsekwencji sens całości jest rekonstruowany na podstawie jego strukturalnej, wewnętrznej budowy⁸. Konsekwencja dla interpretacji dzieł jest taka, że jej punktem wyjścia staje się analiza formalna, a to oznacza, iż interpretacje zostają osadzone w dziele. Tak rozumiane „koło hermeneutyczne” znajduje zastosowanie w interpretacji dzieł „nieorganicznych”, które mają podobną „naturę” jak współczesne dzieła sztuki instalacji, czy realizacje projektowe, konceptualne i akcjonistyczne, a więc należące do szerokiej kategorii dzieł efemerycznych i performatywnych, uwzględniających obecność w rozmaitej formule. W sytuacji, gdy włączamy biografię w konstrukcję dzieła, obroty koła hermeneutycznego, we wspomnianym wyżej rozumieniu Bürgera, powodują, że w procesie interpretacji oba czynniki – formalny i biograficzny – wzajemnie się wspierają.

*

Przybliżę teraz wybrane kategorie, które mogą posłużyć do analizy dzieł sztuki ze względu na składnik biograficzny i autobiograficzny. Pozwalają one również na całościowe ujęcie funkcjonowania sztuki performance jako sieci instytucjonalnej, której kształt nadaje mobilność artystów będąca warunkiem zaistnienia dzieł.

Czynnik (auto)biograficzny

Performance można zdefiniować jako sztukę opartą bezpośrednio na kondycji psycho-fizycznej artysty. Kondycje psycho-fizyczną można tu określić jako „środek artystyczny”. Kategorii środka artystycznego używam za Peterem Bürgerem. To jedno z podstawowych pojęć jego *Teorii awangardy*. Kategoria „środka artystycznego” zastępuje kategorię stylu jako kategorię najbardziej ogólną, wobec niemożności wyodrębnienia w awangardach takiej tradycyjnie stosowanej metakategorii, gdyż nie da się wyodrębnić całości obejmującej „świat, w którym żyjemy” (określenie Jana Świdzińskiego, często przez niego używane). Awangardy zakładają natomiast zmienność, pęd (*élan*), zarówno w odniesieniu do form sztuki, jak i widzą w nim główną cechę owego świata. Są więc źródłowo, u swych założeń, **performatywne**.

Środki nie są więc stosowane zgodnie z przyjętymi zasadami, tak jak w przypadku stylu, ale się usamodzielniają, są ważne same w sobie **jako** środki artystyczne⁹. W konsekwencji, jak się wydaje, uznanie indywidualnej kondycji psychicznej i fizycznej za tak rozumiany środek artystyczny powoduje, że życie artysty, biografia, wszystko to, co składa się na historię osobistą, jak i cechy charakteru performerera, ma szczególne znaczenie i należy do pierwszoplanowych czynników kształtowania dzieła sztuki. Są to zatem dane, które są ważne bezwzględnie dla jego rozumienia i interpretacji.

Ugruntowanie takiego stanowiska znajdziemy w filozofii (estetyce) pragmatycznej, zakładającej bezpośredni związek z życiem praktycznym, która w tej kwestii, jak i w innych tu dyskutowanych aspektach sztuki performance, stanowi ważny punkt odniesienia. Richard Shusterman, szukając w historii filozofii argumentu na rzecz związku sztuki z życiem, i chcąc pokazać, że u swych podstaw filozofowanie ma bezpośredni związek z życiem, przywołuje postać Sokratesa. Sokrates nie pisał filozofii, tylko uprawiał ją w dyskusjach (choć znamy ją z zapisu w dialogach Platona). Jego biografia ściśle łączy się z jego filozofią, a jego poglądy były uwiarygodniane (uprawomocniane) w życiu. „Jeżeli filozofia ma być czymś żywym to naukę modelowego sposobu postępowania najlepiej jest przekazywać poprzez filozoficzną biografię (...)”¹⁰. Bezpośrednia obecność artysty w sztuce performance powoduje, że czynnik (auto)biograficzny to nie tylko treść, ale że jest on niejako w sposób naturalny i konieczny częścią formy dzieła.

Fakt, że dzieła efemeryczne, konceptualne i akcjonistyczne usuwały ze sztuki przedmiot (obiekt estetyczny), doprowadzał do podobnego paradoksu, jak sposób filozofowania Sokratesa: choć on sam nie

utrwałał swojej filozofii w formach językowych, to ma ona dla nas znaczenie, gdyż została zapisana przez Platona. Podobnie wiemy i dyskutujemy o sztuce z założenia efemerycznej, zdematerializowanej, dlatego, że została ona w jakiś sposób utwalona, zmaterializowana – zdokumentowana. Także ten tekst, podejmujący wysiłek znalezienia miejsca biografii w sztuce akcji, jest tego przejawem. Warto wspomnieć, że sami artyści rzadko decydują się na taki „sokratejski” – można by powiedzieć – radykalizm. Porównanie stanie się jeszcze bardziej wymowne, gdy uświadomimy sobie w pełni, iż Platon nie tyle „dokumentował” filozofię Sokratesa, co pisał własną. Istnienie dokumentacji jest zazwyczaj zakładane przez artystów, co rodzi pytanie o jej status w sztuce i **jako** sztuki (dzieła). Konceptualiści i akcjonisci pozostawiali rozmaite ślady, które dziś funkcjonują **tak jak** dzieła sztuki. Dlatego rola dokumentacji i nabywanie przez nią statusu samodzielnego dzieła sztuki oraz pojawianie się praktyk (projektów) transmedialnych, świadomie wykorzystujących transferowanie dzieła z jednego medium sztuki na inne, będzie jednym z kluczowych zagadnień w polu badawczym sztuki akcji. Dodam – choć to marginalna uwaga dla tych rozważań i temat na osobne opracowanie – że ciekawej obserwacji dostarcza tu rynek sztuki, gdzie artefakty będące dokumentacją funkcjonują niezależnie od ich artystycznie drugoplanowego statusu, choć, co trzeba przyznać, nie osiągają takich cen, jak dzieła-przedmioty tych samych artystów, albo pochodzące z tego samego czasu i kręgu artystycznego.

Shusterman, mówiąc o „somaestetyce”, czy postulując uwzględnienie udziału czynnika somatycznego w filozofowaniu, miał na myśli właśnie ów oczywisty fakt, że filozofujemy nie tylko przy użyciu języka, że filozofia ma nie tylko i wyłącznie charakter językowy (czynnik dyskursywny), ale też cielesny (czynnik niedyskursywny). A owa „niedyskursywna bezpośredniość” ma znaczenie estetyczne¹¹. Jeżeli powiążemy sposób rozumienia estetyki z ciałem – odczuwaniem i ekspresją, a nie z teorią jako konstruktem intelektu, to znajdziemy się blisko platońskiego rozumienia sztuki, a więc znów dochodzimy do źródeł. Źródłowość należy tu odróżnić od fundacjonizmu – fundamentu epistemologicznego, czego dowodzi Shusterman¹². Wskazuje on, że jest to postawa, która nie doczekała się wielkiego uznania w nauce. Inaczej jednak jest w sztuce, która wszak dla wiedzy życiowej, praktycznej, może być źródłem poznania i „psychosomatycznego spełnienia”. Na gruncie filozofii pragmatyzmu, jak i sztuki, dokonuje się uzgodnienie czynników psychicznych i fizycznych i uznanie ich kompetencji w filozofowaniu, co umożliwia powiązanie z życiem, usuwając tym samym zasadniczy dualizm filozofii, co było celem pragmatyzmu, a co jest tematem w sztuce akcji, często akcentowanym mniej lub bardziej bezpośrednio. Podobnie uwzględnienia kompetencji „ciała własnego” w filozofowaniu dokonuje Maurice Merleau-Ponty, co powoduje, iż jest częstym punktem odniesienia dla artystów np. minimal artu, rezygnujących z pierwszeństwa artefaktu przed znaczeniem i uwzględniających relacje przestrzeni i obecności. Pisałem w *Sztuce instalacji*¹³. Tu jednak posłużyć się wzorcem zaczerpniętym z pragmatyzmu.

Doświadczenie

Kategoria doświadczenia jest kluczowa dla systemu Deweya. Rozróżnia on tzw. „doświadczenie rzeczywiste”, *an experience*¹⁴, kompletne w treści i formie, od *experience* - doświadczenia po prostu, jednego z wielu będących nieustannie naszym udziałem, które jednak nie skutkują przekształceniem w „doświadczenie rzeczywiste”. W życiu występują oba typy doświadczenia. Ale tylko te „rzeczywiste” odgrywają rolę twórczą. Każde tego typu doświadczenie stanowi zamkniętą całość, które to całości składają się na ogół naszego doświadczenia. Mają one nie tylko konkretną postać i zawartość, ale także są ulokowane w czasie. I jako takie, i tylko one, zyskują wymiar estetyczny. Doświadczenie estetyczne jest jedną z form doświadczenia życiowego, choć uznawaną najwyższą. Doświadczenie sztuki jest doświadczeniem rzeczywistym wtedy i tylko wtedy gdy jest powiązane z doświadczeniem życiowym¹⁵.

Paradygmat doświadczenie – doświadczone

Wilkożewska, rekonstruując estetyczny system Deweya, wskazuje na powiązanie aktu i przedmiotu, które są ze sobą (prawie) tożsame. Przywołuje na dowód tego liczne sformułowania samego Deweya, które można sprowadzić do twierdzenia, że wytwór nie istnieje niezależnie od procesu wytwarzania¹⁶. Doświadczenie i doświadczone łączy inna centralna deweyowska kategoria – ekspresja. Ekspresja tłumaczy ich relację polegającą na wzajemnych wpływach. W ten sposób deweyowskie rozumienie ekspresji zmierza do przekroczenia dualizmu jaki wiąże się z ekspresją w tradycji estetyki ciągnącej się od starożytności, czyli dualizmu wnętrza i zewnątrz. Także w utrwalonym, potocznym rozumieniu ekspres-

sja to sprawa czysto wewnętrzna. Taką ekspresję nazywa „naturalną”, bądź „bezpośrednią”. Wprowadza jednak pojęcie ekspresji sztucznej, pośredniej, w sensie, iż jest związana z dziełem. Jednak ekspresja nie jest po prostu zawarta wewnątrz dzieła sztuki, nie jest trwale związana z formą, a „przenika przedmiot ekspresyjny, nie wchodzi jednak w jego zawartość”¹⁷. Inaczej doświadczanie byłoby czymś innym niż doświadczane – tymczasem ów dualizm ma zostać przekroczony. Są to „dwa aspekty tego samego procesu”¹⁸. W ten sposób doświadczenie, mówi tu o doświadczeniu ekspresyjnym, staje się zarazem doświadczeniem sztuki i życia - nie ma między nimi różnicy. Ekspresja rozumiana w duchu pragmatyzmu Deweya jest więc wszelkiego rodzaju użytkiem jaki czynimy z doświadczenia.

Uzasadnienie tego na gruncie sztuki bazującej na przedmiocie (obiekcie) jest kłopotliwe. Analiza każdej formy artystycznej bierze pod uwagę proces twórczy, w dziele materialnym sprowadzony do techniki. Ale nawet gdy weźmiemy pod uwagę całość warsztatu, rozumianego zarówno jako idee jaki i technikę, które stoją za powstaniem wytworu, to nawet wtedy, uwzględniając czynniki niematerialne, intelektualne, myślowe oraz psychologiczne, emocjonalne – wytwór funkcjonuje nadal w dużym stopniu niezależnie, także dla nas odbiorców. Taką jedność daje tylko taka sztuka, w której przedmiot nie odgrywa roli kluczowej.

Tytuł *Art as Experience – Sztuka jako doświadczenie* - zawiera ów łącznik „jako”. Wilkoszewska mówi, że u Deweya owo „jako” wskazuje na „czasownikowy” charakter sztuki. Jest to podkreślanie procesu, dynamicznego i momentalnego charakteru doświadczenia, w przeciwieństwie rzeczownikowego: statycznego, przedmiotowego, substancjalnego. A zarazem odróżniające od zwykłego doświadczenia. Doświadczenie sztuki jest połączone z życiem¹⁹.

Rozważmy teraz przykład formy sztuki akcji jak happening, po który sięga Wilkoszewska. Happeningi są sztuką dziejącą się na żywo. Jednak odbywają się *in situ*, w scenografii naturalnej, „znalezionej”, bądź stworzonej i wtedy korzystającej z elementów ready made, czy elementów malarskich, opartych jednakowoż na akcji (pamiętajmy, iż w punkcie wyjścia happening był zakorzeniony w malarstwie ekspresjonistycznym, malarstwie gestu, informel). Zarazem w happeningu forma zawsze zakładała jakąś formę partycypacji, przynajmniej w teorii opracowanej przez głównego twórcę i teoretyka happeningu Alana Kaprowa, bo już inni happenerzy nie uznawali partycypacji w tym ujęciu za najważniejszą, a nawet pożądaną cechę swoich prac. Nie były to tylko spory o słowa. Kluczowe dla happeningu słowo partycypacja odnosi się do stopnia interaktywności i interpersonalności działania, a więc jego otwartości strukturalnej na innych, na obecność, co było istotą sporu między happenerami tej pierwszej generacji²⁰.

Wilkoszewska ten spór o partycypację w happeningu odnosi do szerszego zjawiska dotykalności (taktylności) sztuki współczesnej, która rozwija „relacje z rzeczami” (w pracach typu *assamblage*, kinetycznych, *environment* oraz *last but not least* sztuki mediów) w kierunku coraz większej interaktywności, w sensie nasycenia różnymi mediami będącymi do dyspozycji użytkownika, a służącymi interakcji. Interakcja jako sposób budowy relacji z dziełem i w konsekwencji doświadczenia odbiorczego, przeciwstawiona została kontemplacji²¹.

Pojęcie relacjonalności Wilkoszewska łączy z koncepcją „znaczeń relacjonalnych” czyli takich które powstają wraz z procesem (rytmu) doświadczania, „doświadczenia rzeczywistego” według deweyowskiej nomenklatury, a związanego z odbiorem takich dzieł, które mają charakter procesualny. Ilustracje to poprzez odwołanie do przykładu happeningu (formy happeningowej), ale zarazem rozciąga tę zasadę na neoawangardę i podkreśla jej aktualność w sztuce współczesnej sztuki bez wskazywania jednak szerszego zestawu przykładów²². Można jednak rozszerzyć zakres tej koncepcji na wszelkie dzieła efemeryczne oparte na obecności. Sformułowana została w ten sposób zasada sięgania poza przedmiot w poszukiwaniu istoty (definicji) tego, czym jest sztuka.

Jest tu echo ideologicznej niechęci do sztuki muzealnej, będącej „endemiczną” cechą sztuki awangard, które oskarżały muzeum o wyobcowanie sztuki i oddzielenie jej od doświadczenia codziennego człowieka, co również było poglądem podzielanym przez Deweya²³. Zwracam uwagę na ten antyinstytucjonalny aspekt omawianej tu sztuki, gdyż uzasadnia to zwrot ku bezpośredniej obecności i poszukiwanie form dla realizacji tego postulatu. Jest to zagadnienie trwale wbudowane w historię sztuki. Happening należy do tej historii. Ale także próbą jego rozwiązania są współczesne prace – projekty relacjonalne. Kategoria relacjonalności pozwala więc na wskazanie ciągłości sztuki akcji w historii sztuki.

Relacjonalność

W *Estetyka relacjonalnej* Nicolasa Bourriaud, podobnie jak dla Deweya, estetyka jest rozumiana jako skończone, niepodzielne, kompletne doświadczenie – zespolenie momentów subiektywności²⁴. Kategorią relacjonalności posługuje się także Wilkoszewska w rekonstrukcji estetyki Deweya²⁵. Podobnie też czyni z niej metakategorię dyskursu sztuki²⁶. W estetyce relacjonalnej jest ono realizowane poprzez

spotkania rozumiane jako spotkania międzyludzkie. Można tu przywołać pojęcie inkontrologii, czyli teorii spotkań²⁷. To pojęcie, wywodzące się z ekonomii, odnosi się do działań mających spowodować, by spotkanie przyniosło możliwie dobry rezultat, co też jest troską artystów i kuratorów dzieł – projektów relacyjnych. Spotkanie rozpatrywane jako komunikacja międzyludzka jest własnością teorii Deweya rozważaną przez Wilkoszewską²⁸. Budowa relacji zakłada też miejsce spotkań – miejsce obecności, tworzone w galeriach ale i poza nimi na całym świecie, co wynika z globalnego charakteru sztuki. Zarazem, do takich miejsc należy się udać, czyli wpisać je w swoją biografię, powiązać ze swoim życiem. W sztuce performance, takie spotkania w punktach sieci, czyli na festiwalach, tworzą biografie artystów.

Dzieła – projekty relacyjne zakładają więc mobilność, a tym samym napędzają dynamizm współczesnego świata, są więc zgodne (uzgodnione) z jego „naturą”. Przywołane przez Bourriaud przykłady współczesnego użycia form relacyjnych są oparte bardziej na typie happeningowej partycypacji i zmierną do nadania sztuce charakteru kontekstualnego (prospołecznego), niż na zindywidualizowanych formach performerskich²⁹. Ale zaproponowana przez niego kategoria relacyjności jako metakategoria opisu i interpretacji sztuki powstającej na bazie systemu relacji rozumianych jako relacje międzyludzkie, dobrze odpowiada funkcjonowaniu instytucji sieci festiwalu performance oraz stałej obecności w niej performerów, którzy stanowią swoiste osoby – instytucje. Pozwala także uchwycić jej kontekstualny charakter. Tu nasuwa się porównanie z teorią kontekstualną Jana Świdzińskiego i praktyką sztuki jako sztuki kontekstualnej, której przykład, zawarty postulatywnie w jego książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, stanowi sieć galerii konceptualnych w Polsce oraz inna działalność artystów oparta na oddolnej samoorganizacji, zmierzająca do stworzenia alternatywnej (wobec galerii oficjalnych) instytucji sztuki z własnym systemem jej wartościowania (definiowania)³⁰. Sieć galerii konceptualnych w latach siedemdziesiątych działała właśnie tak jak instytucja sztuki, a w niej podstawową rolę odgrywały formy efemeryczne. Na gruncie sztuki konceptualnej można zinterpretować ową autorską działalność galeryjną właśnie tak jak tworzenie form relacyjnych.

Podsumowanie

Przedstawiona powyżej siatka pojęciowa stanowi propozycję kategoryzacji, wokół której można stworzyć strategie metodologiczne badania zjawisk performatywnych z uwzględnieniem czynnika (auto) biografii. Warunkiem dla zaistnienia dzieł sztuki akcji jest obecność, rozumiana jako dosłowna obecność w przestrzeni rzeczywistej. Zaznaczmy przy tym, że w odniesieniu do szerokiego spektrum działań performatywnych obecność jest kategorią wyższego rzędu, metakategorią, obejmującą zarówno zindywidualizowane działanie artysty-performera, jak i otwarcie struktury dzieła na czynnik partycypacji. Podobnie metakategorią są przywołane powyżej pojęcia z zakresu estetyki pragmatycznej. Źródłowo, są one definiowane tak, by stały się użyteczne w badaniach uwzględniających zmienność przedmiotu badania. Przybliżenia tych pojęć w tym artykule służą wskazaniu możliwości ich zastosowania w badaniach dzieł opartych na użyciu środka sztuki akcji. Pragmatyzm, na mocy swych bazowych założeń, tak jak i formy performerskie ze swej natury, kierują ku jednostce i jej praktyce życiowej, oraz odpowiednio – ku indywidualnej praktyce artystycznej. Skłania to do uwzględniania biografii w badaniu i interpretacji pojedynczych dzieł, ale co tu w tym artykule jest ważniejsze, stanowi jeden ze sposobów badania historii sztuki akcji i historii dyscypliny performance. Historia sztuki akcji to historia obecności. Historię sztuki performance można „opowiadać” poprzez historię performerów. Przykłady zgromadzone w projekcie *Metamuzeum* pokazują jak indywidualne biografie budują sztukę performance w skali globalnej. Biografie artystyczne performerów są zapisem ich podróży, ale zarazem zapisem części historii tej dyscypliny. W zebranych w projekcie Tajbera przykładach biografie (historie) indywidualne nieomal pokrywają się z historią dyscypliny. Analiza tych przypadków pokazuje proces światowego rozwoju sztuki performance, ale i różnicowania regionalnego. Możemy zaobserwować jak powstaje sieć – instytucja sztuki performance i jak się zmienia; jej dynamikę, jej „rytm życia”. Historia sztuki performance to także, w znacznej mierze, historia podróży performerów.

PRZYPISY

- ¹ Por. tzw. „Karta intermediów” opracowana przez Dicka Higginsa.
- ² Zob. Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 8 sierpnia 2011 r. w sprawie obszarów wiedzy, dziedzin nauki i sztuki oraz dyscyplin naukowych i artystycznych.
- ³ Artur Tajber, *Metamuzeum. Urodzeni w 1953* (Kraków: Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Intermediów, 2013), 8-9.
- ⁴ Arthur C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. Leszek Sosnowski (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2006), 44.
- ⁵ Mieczysław Porębski, *Kubizm* (Warszawa: WAiF, 1986), 92.
- ⁶ Rosalind E. Krauss, „W imię Picassa,” w: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. Monika Szuba (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 31-47.
- ⁷ Peter Bürger, *Teoria awangardy* (Kraków: Universitas, 2006), 92-101.
- ⁸ Ibidem, 105-106.
- ⁹ Ibidem, 24.
- ¹⁰ Richard Shusterman, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*, tłum. Alina Mitek (Kraków: Universitas, 2005), 24.
- ¹¹ Ibidem, 219.
- ¹² Ibidem, część III „Cieleśność i etniczność”, rozdz. 6 „Doświadczenie somatyczne. Ugruntowanie czy rekonstrukcja”.
- ¹³ Łukasz Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej* (Warszawa: Neriton, 2007), 6-7.
- ¹⁴ Takie brzmienie temu sformułowaniu nadała tłumaczka *Art as Experience*, Irena Wojnar. Zostało ono przyjęte przez Wilkoszewską i tak też jest stosowane w tym tekście.
- ¹⁵ Krystyna Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia* (Kraków: Universitas, 2003), 69, 84.
- ¹⁶ Ibidem, 111.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ Ibidem, 114.
- ¹⁹ Ibidem, 148, 150.
- ²⁰ Julie H. Reiss, *From Margin to Center: the Spaces of Installation Art* (Cambridge: MIT Press, 1999), 17.
- ²¹ Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia*, 173.
- ²² Ibidem, 175.
- ²³ John Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. Irena Wojnar (Wrocław: Ossolineum, 1975), 11, 48. Zob. też Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia*, 47, 55.
- ²⁴ Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski (Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, 2012), 48.
- ²⁵ Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia*, 52-53, 143, 144, 175.
- ²⁶ Dlatego też uważam, iż tytuł polskiego tłumaczenia książki Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, jest złym pomysłem, gdyż wskazuje na relacje w sensie przedmiotowym, podczas gdy „relacjonalność” Wilkoszewskiej i Bourriaud jest metakategorią i ma sens metodologiczny. Zob. także: Iwona Lorenc, „O estetyce relacjonalnej,” *Sztuka i filozofia*, 34 (2009): 41-44.
- ²⁷ *Inkontro* - z włoskiego „spotkanie”, „zderzenie”, w handlu oznacza: „pomyślny zbieg okoliczności przy podaży i popycie,” za: Michał Arct, *Słownik Wyrzów Obcych* (Warszawa: Wydawnictwo M.Arcta, 1937). Zob. Łukasz Guzek, „Teleperformance,” w: *Galeria QQ. Dokumentacja 1995* (Kraków: QQ Press, 1995), strony nienumerowane. <http://www.doc.art.pl/qq>. Obecnie używane w pedagogice i filozofii spotkań. Zob. Janusz Łukaszyński, „Inkontrologiczna koncepcja wzajemności Andrzeja Rusława Nowickiego,” *Kultura i wartości*, nr 1 (2013): 79-92.
- ²⁸ Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia*, 121, 123.
- ²⁹ Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, 34.
- ³⁰ Jan Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, tłum. Łukasz Guzek (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2009), 129-134.

BIBLIOGRAFIA

- Arct, Michał. *Słownik Wyrzów Obcych*. Warszawa: Wydawnictwo M.Arcta, 1937.
- Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*. Tłum. Łukasz Białkowski. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, 2012.
- Bürger, Peter. *Teoria awangardy*. Tłum. Jadwiga Kita-Huber. Kraków: Universitas, 2006.
- Danto, Arthur C. *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Tłum. Leszek Sosnowski. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2006.
- Dewey, John. *Sztuka jako doświadczenie*. Tłum. Irena Wojnar. Wrocław: Ossolineum, 1975.
- Guzek, Łukasz. *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*. Warszawa: Neriton, 2007.
- . „Teleperformance.” W: *Galeria QQ. Dokumentacja 1995*, strony nienumerowane. Kraków: QQ Press, 1995. <http://www.doc.art.pl/qq>.
- Łukaszyński, Janusz. „Inkontrologiczna koncepcja wzajemności Andrzeja Rusława Nowickiego.” *Kultura i wartości*, nr 1 (2013): 79-92.
- Krauss, Rosalind E. „W imię Picassa.” W: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, 31-47. Tłum. Monika Szuba. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Lorenc, Iwona. „O estetyce relacjonalnej.” *Sztuka i filozofia*, 34 (2009): 41-44.
- Porębski, Mieczysław. *Kubizm*. Warszawa: WAiF, 1986.
- Reiss, Julie H. *From Margin to Center: the Spaces of Installation Art*. Cambridge: MIT, 1999.
- Shusterman, Richard. *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*. Tłum. Alina Mitek. Kraków: Universitas, 2005.
- Świdziński, Jan. *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*. Tłum. Łukasz Guzek. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2009.
- Tajber, Artur. *Metamuzeum. Urodzeni w 1953*. Kraków: Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Intermediów, 2013.
- Wilkoszewska, Krystyna. *Sztuka jako rytm życia*. Kraków: Universitas, 2003.