

**język**

**PER-  
FOR-  
MAN-  
CE**

# Wstęp

red. Bogusław JASIŃSKI

Od wielu lat toczy się „niemy” spór o to, czym naprawdę jest performance. Napisałem „niemy,” albowiem z jednej strony ostentacyjnie zadaje się pytanie o performance artystom, godząc się jednocześnie na rozkosznie nieodpowiedzialne definicje, tak szerokie, że w ogóle zatraciły sam przedmiot definiowany, z drugiej zaś trwa – równie milcząco – terror i szantaż, który przyzwalając dosłownie na wszystko, ustawia tych, którzy nic z tego nie rozumieją, na marginesie – jako ignorantów w sztuce. W obu zatem wypadkach ów spór prowadzi do jednego: milczenia. Nadszedł czas, by je przerwać.

Spróbujmy podejść do kwestii performance z należytą uwagą, to znaczy dokładnie tak, jak do każdego innego rodzaju sztuki. Nie wdając się w jałowy spór o definicję samego przedmiotu sztuki, zastosujmy do opisu zjawiska performance aparat teoretyczny semiologii. W takim ujęciu sztuka to swoisty „język”, który „coś” komunikuje „komuś” w określony sposób. Ten punkt wyjścia

pozwala nie tylko poddać analizie formę performance, lecz również jego swoistą „gramatykę” wypowiedzi. Pozwoli to nam na bliższe określenie struktury tej szczególnej formy, a to z kolei umożliwi uczenie jej – tak jak każdego innego rodzaju wypowiedzi artystycznej. Rzecz jasna, opanowanie języka tej wypowiedzi nie gwarantuje, że sam komunikat z jego pomocą sformułowany ma sens i jakkolwiek wartość – dokładnie tak samo jak opanowanie nut nie powoduje, że od razu rodzi się artysta muzyk.

Taki punkt wyjścia naszej refleksji na temat performance niewątpliwie otwiera tę problematykę na klasyczne zagadnienia estetyczne: funkcje poznawcze sztuki, ekspresyjne i impresyjne, wreszcie piękna i narracji w sztuce.

Musimy mówić o performance, by uchronić go przed nim samym – bo jest on bez wątpienia wielką szansą dla sztuki. Bo zaprawdę, jeśli i tu powtórzymy hasło *anything goes*, to droga ta prowadzi donikąd.



# Grzegorz DZIAMSKI

## KILKA UWAG O SZTUCE PERFORMANCE

### 1.

Łukasz Guzek zebrał swoje teksty o sztuce, które w latach 2002–2009 pisał do internetowego magazynu *ArtInfo*. Tak powstała bardzo ciekawa książka o nowej sztuce performance w Polsce czy też o współczesnych kontynuacjach sztuki performance w Polsce.<sup>1</sup> Guzka interesuje nowa sztuka performance, starej, klasycznej sztuki performance poświęca niewiele uwagi i słusznie, bo została ona już dość dobrze rozpoznana i opisana, także w polskiej literaturze,<sup>2</sup> chociaż o klasykach i źródłach tej sztuki tak zupełnie krakowski krytyk nie zapomina. Początki sztuki performance w Polsce autor sytuuje pod koniec lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia i wiąże z dwoma międzynarodowymi festiwalami: *International Artists Meeting – I am* (Warszawa, 1978) oraz *Performance and Body* (Lublin, 1978).<sup>3</sup> Nie precyzuje jednak, gdzie festiwale te się odbyły i kto je organizował. Dopowiedzmy więc – pierwsze zorganizowano w Galerii Remont w Warszawie, drugie – w Galerii Labirynt w Lublinie, zaś organizatorami byli odpowiednio Henryk Gajewski i Andrzej Mroczek. Nie wymienia też polskich uczestników obu spotkań – Jerzego Beresia, Krzysztofa Zarębskiego, Zbigniewa Warpechowskiego, członków

Akademii Ruchu. Początki nowego performance wiąże Guzek z inną międzynarodową imprezą, spotkaniami *Real Time, Story Telling* (Sopot, 1991). Nowy performance bazuje na antropologicznej figurze storytellera. Performer jest tu storytellerem opowiadającym o swojej lokalnej kulturze, zakorzeniającym sztukę w jakimś konkretnym świecie. „Sztuka powinna być bowiem gdzieś zakorzeniona, a jednocześnie otwierać się na innych ludzi, czyli na świat” – mówi Jan Świdziński przywołując Heideggera.<sup>4</sup> Kontynuacją nowego performance były festiwale: Zamek wyobraźni w Słupsku i Ustce, Interakcje w Piotrkowie Trybunalskim; Kontperformance w Lublinie; spotkania w Koninie, Zamościu i wielu innych miejscach. Spotkania te zyskiwały wsparcie lokalnych władz, łączyły się z festiwalami teatru ulicznego i często stawały się letnimi atrakcjami kulturalnymi tych miejscowości, a krytyka artystyczna rozpisywała się o „festiwalizacji” życia kulturalnego w wolnej Polsce.

## 2.

W latach osiemdziesiątych performance stał się jedną z wielu akceptowanych form artystycznej ekspresji, stracił posmak nowości, steatralizował się, zatracił egzystencjalną intensywność, przestał być psychofizyczną próbą czy wyczynem. Coraz częściej natomiast łączył się z tradycyjnymi środkami wypowiedzi artystycznej, chętnie sięgał po elementy kultury popularnej, zaczął przypominać bardziej tradycyjne formy przedstawień – teatr varietes, kabaret, stand up – i coraz wyraźniej zмирzając w stronę wspólnej zabawy z publicznością. Ten rodzaj performance pojawił się na międzynarodowych spotkaniach teatru rozszerzonego (*Expanded Theatre*) zorganizowanych w Międzyzdrojach (1983) i Poznaniu (1985 i 1988), głównie w prezentacjach artystów zagranicznych: Jürgena Raapa, Janosa Szirtesa, Andreasa Borocza i László László Révész, Jürgena Olbricha, Ilse Teipelke, a także na firmowanym przez Elizabeth Jappe przeglądzie światowego performance podczas 8 Documenta w Kassel w 1987 roku.<sup>5</sup>

Zaproponowany przez Jappe podział sztuki performance jest bardzo kontrowersyjny i dowodzi, że jakakolwiek sensowna klasyfikacja sztuki działań jest praktycznie niemożliwa, czego niemiecka krytyczka jest w pełni świadoma. Píše ona bowiem, że tym, co wyróżnia performance jako nowy środek wypowiedzi i nową formę artystyczną (*neue Medium, neue Kunstform*) jest wolność i bezpośredniość. A to oznacza, że performance nie posiada żadnego swoistego wyróżnika stylowego, co umożliwia każdemu artyście sięganie do własnej cielesności i rozwijane stylów wynikających z osobowościowych predyspozycji (*personalischen Stil*). Że odrzuca pojęcie aktora, postaci, roli, przedstawienia, utożsamia prezentację z „odsłonięciem kultury,” do której artysta należy i dlatego dopuszcza różnorodność działań. Od dużych, wielogodzinnych, a nawet wielodniowych przedstawień do skromnych, tajemniczych rytów; od pokazów grupowych do indywidualnych; od pokazów wymagających sceny do działań prezentowanych w dyskotekach, parkach, na ulicach, w garażach, w terenach otwartych i zamkniętych. Jappe podzieliła prezentowane na 8 *Documen-*

*ta* pokazy na „art performance” oraz „expanded performance,” czyli sztukę performance i performance rozszerzony. Tym terminem objęła działania poszerzające klasyczną formułę performance przez swobodne sięganie do popularnych form artystycznych, takich jak: parady uliczne, występy wędrownych kuglarzy, procesje, karnawałowe pochody i zabawy, kabaretowe żarty i gagi, pokazy ogni sztucznych, świetlno-dźwiękowe projekcje itd. W tej drugiej grupie niemiecka autorka wyodrębniła takie typy działań, jak: język ciała (*Körper Sprache*), czyli body art; *Technik und Medien performance* – performance intermedialny posługujący się różnymi mediami oraz *Objekt-Klang Instrument*, czyli teatr instrumentalny. Trafniejsza – choć także niedoskonała – jest klasyfikacja RoseLee Goldberg, która wyróżniła kilka nurtów sztuki performance: konceptualny, body art, żywa rzeźba, rytualistyczny, autobiograficzny oraz popkulturowy,<sup>6</sup> ale główną wagę przywiązywała do ewolucji sztuki performance, która z paraartystycznych, prywatnych gestów artysty, z tego jak artysta się nosi i jak się zachowuje, uczyniła w latach siedemdziesiątych nową formę wypowiedzi artystycznej.<sup>7</sup> Goldberg wyróżniła zapowiedzi sztuki performance, od futuryzmu, a ściślej futurystycznego teatru różnorodności i futurystycznego teatru syntezy do pionierów sztuki performance końca lat sześćdziesiątych (Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Chris Burden, Bruce Nauman) i drugiej fali debiutującej gdzieś w połowie lat siedemdziesiątych (Laurie Anderson, Julia Heyward, Robert Longo, Adrian Piper).<sup>8</sup> Jeszcze inaczej porządkował obraz sztuki po zwrocie performatywnym Johannes Lothar Schröder. W latach sześćdziesiątych wszystkie dziedziny sztuki przeżyły powszechny i niemożliwy do przecoczenia „zwrot performatywny” – przeszły od wytwarzania przedmiotów do akcji, działań, zdarzeń, realizowanych w formie przedstawień.<sup>9</sup> Schröder spróbował uporządkować w pewien sposób ten obszar zmian, wyróżniając pięć okresów czy też faz sztuki akcji:

1) happening (lata 1958–1965), trwający od pierwszego happeningu Allana Kaprowa z 1958 roku, zatytułowanego: *18 Happenings in 6 Parts* i artykułu „Dziedzictwo Pollocka” w *Art News* („The Legacy of Jackson Pollock”) do happeningu

*Calling* tegoż Kaprowa z 1965 roku;

2) Wiedeński Akcjonizm (lata 1964–1970), trwający od pierwszej do ostatniej akcja Güntera Brusa;

3) body art (lata 1969–1975), kiedy sztuka ciała weszła w fazę podsumowań;

4) performance artystów – od lat siedemdziesiątych;

5) artysta jako osoba (persona) – próby zdefiniowania nowej roli artysty trwające od końca dziewiętnastego wieku.<sup>10</sup>

### 3.

Guzek pisze, że „polska sztuka performance jest wysoko ceniona w świecie,” że jest „naszą specjalnością artystyczną,” tak jak kiedyś plakat. „Polską specjalnością staje się też powoli organizowanie festiwali performance” – dodaje.<sup>11</sup> Z opiniami tymi trudno polemizować, książka krakowskiego autora ma bowiem bardzo osobisty charakter, zarówno w opisach, jak i ocenach, wymuszony prawdopodobnie przez medium, czyli internet, do którego zmieszczone w książce teksty były pierwotnie przeznaczone. Brakuje tu częstszych odniesień do klasycznej sztuki performance, jak u Jappe, które pozwoliłyby zobiektywizować nieco opisy i oceny dzisiejszej sztuki performance.

W 2001 roku Guzek, wspólnie z Januszem Bałdygą, był kuratorem festiwalu *Breaking News* w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Festiwal miał wprowadzać na polską scenę artystyczną nową generację performerów. Cel został częściowo osiągnięty, pojawiło się kilkoro interesujących młodych performerów – Karolina Wiktor, Daniel Rumiancew, Kuba Bąkowski, a performance na pewien czas stał się modny wśród absolwentów akademii sztuk pięknych. Wśród młodych polskich artystów upowszechniło się luźniejsze, bardziej swobodne podejście do performance, którego wyrazicielami stali się popularni pod koniec ubiegłego stulecia artyści: Cezary Bodzianowski (ur. w 1968), Elżbieta Jabłońska (ur. w 1970), Julita Wójcik (ur. w 1971).

Cezary Bodzianowski przypominał zagubioną w rzeczywistości postać z obrazów Magritte’a. Upozowany na magazyniera, montera, niż-

szego urzędnika bankowego czy operatora windy w domu handlowym, ze staromodnym wąsikiem, w przybrudzonym prochowcu, ze zniszczoną teczką, w której trzymał termos z kawą i drugie śniadanie. W staromodnym berecie pojawiał się w różnych miejscach nasycając je magią i poezją. Stojąc np. w długiej kolejce na wystawę impresjonistów, po czym, kiedy był już blisko kasy odstępował swoje miejsce komuś innemu; prowadził za koleżkę lekcję wychowania fizycznego; organizował podwieczorek dla samotnych; bawił się z dziećmi w przedszkolu; wystawał w oknie jednej z krakowskich kamienic niczym duch zmarłego lokatora; lądował na krakowskim Kopcu Krakusa itd.

Elżbieta Jabłońska urządzała poczęstunki dla wernisazowych gości, zgodnie ze starym polskim przysłowiem, że do serca mężczyzny najłatwiej trafić przez żołądek (*Przez żołądek do serca*, 1999), a przebrana w strój Supermana, Batmana lub Spidermana wykonywała prace domowe (*Supermatka*, 2002).

Julita Wójcik przenosiła zwykłe codzienne czynności, takie jak obieranie ziemniaków, do najbardziej prestiżowej galerii w Polsce, do warszawskiej Zachęty; zakładała ogródki między pasami jezdnymi; budowała karmniki dla ptaków w postaci modeli najbardziej znanych galerii i muzeów sztuki (*Dokarmiaj niebieskie ptaki*, 2003).

### 4.

Z opisu performance wynikają kryteria oceny, a z niech bierze się ocena. Guzek najwyżej ceni sobie ten typ performance, który łączy „klasykę działania psychofizycznego” z komentarzem do aktualnej rzeczywistości, a na dodatek wchodzi jeszcze w interakcję z publicznością.<sup>12</sup> Ten typ performance uprawiają ulubieńcy Guzka – Artur Grabowski i Darek Fodczuk, Ola Kubiak i Karolina Wiktor, a także Włodek Kaźmierczak i Ewa Rybska, chociaż tę ostatnią parę trudno zaliczyć do młodych artystów – Kaźmierczak to prawie klasyk, zestawiany przez Guzka z Warpechowskim.<sup>13</sup> Za najlepszy performance pierwszej dekady XXI wieku uznaje Guzek, i tu trzeba się z nim w pełni zgodzić, performance Oli Kubiak *Tamagochi* (2002),<sup>14</sup> nawiązujący do popularnej gry

elektronicznej. Artystka na kilka dni zamknęła się w pokoju, oddzieliła od widzów szklaną taflą (kontakt z nią był możliwy tylko za pomocą ekranu komputera) i na kilka dni oddała swoje życie, złożyła swój los w ręce widzów. To oni decydowali, co będzie robiła, jadła, piła, w co będzie ubrana, jak będzie się zachowywać. Performance rozpoczął się od jakby powtórných, teraz „elektronicznych” narodzin artystki, leżącej nago w pozycji embrionalnej w pustym pokoju. Paradoksalnie, choć artystka użyła współczesnej technologii, jej performance bardzo mocno wpisywał się w tradycje tej formy wypowiedzi, wywołując skojarzenia z klasycznymi działaniami Mariny Abramović, takimi jak *Rytm 0* (1974). Innym, wartym przywołania działaniem – z uwagi na połączenie klasyki ze współczesnością – jest performance Bálinta Szombathy’ego, Węgura mieszkającego przez wiele lat w Jugosławii. Szombathy opowiedział historię rozpadu Jugosławii posługując się papierosami produkowanymi przez poszczególne republiki tego kraju. Artysta rozłożył paczki papierosów na mapie byłej Jugosławii, z każdej paczki wypalił po jednym papierosie, zebrał popiół i go zdmuchnął. Zwrot „wypalić (wspólnie) papierosa” – komentuje tę pracę Guzek – to „zawrzeć znajomość, zbliżyć się do kogoś.”<sup>15</sup>

## 5.

W 1975 roku młoda serbska artystka Marina Abramović przedstawiła w galerii Ursuli Krinzinger w Innsbrucku, specjalizującej się w sztuce kobiet i sztuce akcji, performance zatytułowany *Lips of Thomas* (Usta Tomasza). Trzydzieści lat później, w 2005 roku, artystka powtórzyła ten performance w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku podczas indywidualnej wystawy *Seven Easy Pieces*.

Dla Eriki Fischer-Lichte, której książka o estetyce performatywnej zyskała w Polsce wielu zwolenników, nie tylko wśród krytyków teatralnych, przywołany tu performance Abramović jest zapowiedzią ważnych zmian w sztuce współczesnej, przykładem tytułowego zwrotu performatywnego.<sup>16</sup>

Książka Fischer-Lichte ukazała się w 2004 roku. Niemiecka teatrolożka nie mogła więc odnieść się w niej do nowojorskiego projektu serb-

skiej artystki, ale nie zrobiła tego także w polskim wydaniu książki, które ukazało się w 2008 roku, chociaż *Seven Easy Pieces* podważały ostatnie dogmaty sztuki performance. Jednym z ostatnich dogmatów było przekonanie, że sztuka performance (*performance art*) jest niepowtarzalna – performance nie może być powtórzony, bo nie może być odegrany, a każde powtórzenie jest odegraniem. Nie wiadomo skąd się wziął ten dogmat, bo nigdy nie był prawdziwy. Artystom zdarzało się powtarzać swoje performance i to nie raz. Abramović powtarzała jeden ze swoich najwcześniejszych performance – *Rytm 10*, który wykonała po raz pierwszy podczas festiwalu w Edynburgu, latem 1973 roku, a powtórzyła w Rzymie tego samego roku. *Rytm 4* (z wentylatorem przemysłowym) pokazała najpierw w Mediolanie w 1974 roku, a później na Akademii Sztuk Pięknych w Nowym Sadzie. *Usta Tomasza* pokazała w Innsbrucku i powtórzyła w galerii De Appel w Amsterdamie tego samego roku. Performance *Art must be Beautiful. Artist must be Beautiful*, wykonany po raz pierwszy w Kopenhadze w 1975 roku, pokazywała później wielokrotnie w różnych miejscach, także w formie zapisu wideo. W *Seven Easy Pieces* Abramović odrzuciła nie tylko dogmat niepowtarzalności sztuki performance, ale także dogmat „nieodgrywalności.” Performance nie miał być nigdy odgrywany przez kogoś innego niż performer, a w *Seven Easy Pieces* Abramović odegrała *Usta Tomasza* oraz pięć nieswoich performance: Josepha Beuysa, Vito Acconciego, Bruce’a Naumanna, Giny Pane, Valii Export.

## 6.

Erika Fischer-Lichte, pisząc o zwrocie performatywnym w sztuce, szczególną wagę przywiązuje do trzech elementów:

- a) dematerializacji dzieła sztuki;
- b) niepewności widza co do faktu, czy to, co ogląda, jest jeszcze sztuką czy już rzeczywistością, a więc faktu zawieszenie działania artysty (artystki!) pomiędzy sztuką i życiem;
- c) zmysłowego doświadczenia widza.

Performance nie wytwarza autonomicznego dzieła sztuki, artefaktu oddzielonego od artysty.

Początkowo performance był związany ze sztuką konceptualną i body art. W body art materiałem i środkiem działania jest ciało artysty. W sztuce konceptualnej z kolei proces dematerializacji przyjmuje dwojaką postać – sztuki jako idei i sztuki jako działania. W art-as-idea przedmiot sztuki zastąpiony zostaje ideą, a w art-as-action – zdarzeniem. W obu przypadkach przedmiot sztuki znika, ulega dematerializacji, a pozostaje po nim to, co zazwyczaj poprzedza dzieło sztuki – idea, koncepcja, projekt i to, co pozostaje po dziele sztuki – dokumentacja.<sup>17</sup>

W performance obecna jest żywa postać artysty. W *Ustach Tomasza* (1975) Marina Abramović zadaje ból i cierpienie sobie, a nie jakiejś fikcyjnej postaci, którą odgrywa. Maltretuje własne ciało i robi to na naszych oczach – zjada kilogram miodu, wypija litr czerwonego wina, rozgniata kieliszek, biczuje się i zakrwawiona kładzie się na krzyżu ułożonym z bloków lodu, a my nie ingerujemy, bo uważamy, że to, co oglądamy i czego jesteśmy świadkami to sztuka, a nie rzeczywistość. „To tylko sztuka” – zdajemy się mówić. Tymczasem dla artystów performance – Abramović cytuje tu Bruce’a Naumana – sztuka była sprawą życia i śmierci.<sup>18</sup> Nic zatem dziwnego, że widzowie kilkakrotnie przerywali jej performance, prawdopodobnie ratując artystce życie. Performance zawiesza granice między sztucznym i realnym. W rozmowie z Tiną Peric Erika Fischer-Lichte daje przykład grupy artystów, która miała wykopać ciała kilku zmarłych i spalonych emigrantów z Afryki po to, by przywieźć je do Berlina i tu z szacunkiem, w obecności imama pochować.<sup>19</sup>

Performance wychodzi poza hermeneutyczne i semiotyczne interpretacje, nie chce być wyłącznie zbiorem znaków do odczytania, chce apelować do naszego zmysłowego i dramaturgicznego doświadczenia świata. W *Ustach Tomasza* możemy interpretować poszczególne elementy jak znaki. Czerwona pięcioramienna gwiazda, narysowana na ścianie i wycięta na brzuchu artystki, może być znakiem totalitarnego państwa, chcącego kontrolować także prywatne życie swoich obywateli. Miód i czerwone wino mogą być znakami konsumpcji, mogą więc być „odczytane.” Kiedy Abramović żyłką wycina sobie na brzuchu pięcioramienną gwiazdę, wtedy chce, żebyśmy to od-

czuli, a nie tylko zobaczyli, i żebyśmy nadali temu odpowiedni sens.

Performance należy do sztuki postprzedmiotowej, której celem nie jest wytwarzanie przedmiotów. Dzisiaj nie sprowadzamy już naszego myślenia o dziełach sztuki do pięknych przedmiotów ani nawet do artefaktów, ponieważ w naszej kulturze programowania i dokumentacji wszystko, dosłownie wszystko, może zostać zdokumentowane i przetrwać w formie dokumentacji w jakimś archiwum po to, by zostać odtworzone, gdy będzie taka potrzeba.

## 7.

Na czym polegała nowość performance, skoro zjawisko to wyrosło ze sztuki wcześniejszej w tak naturalny sposób, że trudno przeprowadzić linię oddzielającą performance od innych form, jakie przybierała sztuka przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (np. body art)? Odpowiedzi na to pytanie szukać należy w samym terminie „performance,” i to nie tylko w jego słownikowym znaczeniu (choć również tam), ale w pokrewieństwie z językowym, i szerzej, strukturalistycznym rozróżnieniem na to, co systemowe, ponadjednostkowe, autonomiczne, a tym, co jednostkowe i intencjonalne; w rozróżnieniu na *langue* i *parole*, *competence* i *performance*, a u Derridy – na pismo i mowę. To co ponadjednostkowe odpowiada sztuce rozumianej jako jeden z występujących w kulturze systemów semiotycznych, sztuce rozumianej jako jedna z dziedzin kultury symbolicznej, jedna z form świadomości społecznej rządząca się właściwymi dla siebie normami i regułami, ze względu na które w danym czasie i miejscu pewne czynności (i ich wytwory) zaliczane są do sfery sztuki. „Performance” z kolei, określa jednostkowe sposoby aktualizowania i konkretyzowania reguł społecznej świadomości artystycznej, a więc płaszczyznę wykonania (termin „wykonanie” jest polskim odpowiednikiem stosowanego przez Noama Chomsky’ego terminu „performance”). Można zatem powiedzieć, że artysta zawsze był wykonawcą, a używając angielskiej terminologii – performerem, że jego działanie zawsze było mniej lub bardziej twórczą aktualizacją



i konkretyzacją panujących reguł artystycznych, wykonaniem czegoś zgodnie z systemem przekonań składających się na panującą w danym czasie i miejscu świadomość artystyczną. Nowość takiego zjawiska jak performance byłaby w tej sytuacji względna, sprowadzałaby się do silniejszego niż dotąd wyeksponowania wykonania czy też – precyzyjniej rzecz ujmując – nadania wykonaniu bardziej samodzielnej znaczenia.

Przeniesienie punktu ciężkości ze sztuki-jako-systemu na wykonanie, z *langue* na *parole* było przejściem od semiotyki do semantyki, od systemu do zdarzenia, ponieważ każda wypowiedź językowa jest zdarzeniem. W przypadku sztuki przejście to wydawało się o tyle naturalne, że pod koniec lat sześćdziesiątych trudno było zdefiniować sztukę w kategoriach odrębnego systemu semiotycznego, wskazać wyróżniające sztukę reguły. Koncentracja na wykonawcy jako źródle znaczeń wydawała się zatem czymś oczywistym. Celem miało być sięgnięcie do „ja” artysty, jako czystego źródła znaczeń, a zarazem przybliżenie się do tego „ja,” które ciągle wymyka się filozoficznej refleksji, mimo – czy też może właśnie dlatego – że stanowi niezbywalną i nieprzenośną podstawę naszego indywidualizmu. Cornelis Anthonie van Peursen pisząc o „niepochwytnym ja” stwierdza: „Ilekczo człowiek usiłuje się upewnić o swoim własnym ja, dzieje się to zawsze w kontekście zupełnie zwyczajnych wydarzeń codziennego życia. Czesze się, przypomina sobie o czym rozmawiał poprzedniego dnia itp. W tym wszystkim zajmuje się samym sobą jako *ja* (...). *Ja* nie jest więc czymś ukrytym. Przeciwnie, jest czymś, co nieustannie się przejawia – nie jako przedmiot, jako kawałek świata, lecz jako to, co towarzysząc światu, czyni ten świat moim światem.”<sup>20</sup>

Nasze „ja” obecne jest w każdym naszym działaniu, w każdym naszym zachowaniu, a zarazem nie można go od tego działania czy zachowania oddzielić, nie można go szukać gdzieś poza naszymi działaniami, w jakiejś ukrytej, sekretnej, niewidocznej gołym okiem głębi. Gertrude Stein pytała: „Have you any way of sitting?” (*w Counting Her Dresses (a play)*). Performerzy lat siedemdziesiątych rozszerzyli to pytanie: „Have you any way of walking? smoking? cook-

ing? dreaming? reading? sleeping? itd.”<sup>21</sup> W każdym z tych działań objawia się nasze „ja,” a nikt nie wie, kiedy objawia się intensywniej – czy w działaniach rutynowych, zwykłych, codziennych, czy przeciwnie, w działaniach wyjątkowych i niepowtarzalnych? W naszych fantazjach?

Performance był powrotem do osoby artysty, do osobniczych źródeł sztuki. „Zanim człowiek stał się świadom sztuki, musiał być świadom siebie. Świadomość osoby jest więc pierwszą sztuką. Jest sztuką pierwotną, jak grzech pierwotny.”<sup>22</sup> – pisał Gregory Battcock. Świadomość osoby jest sztuką sprzed sztuki, która wyprzedza kulturowe formy sztuki. Performance pokazywał, że sztuka nowoczesna stała się naszym klasycyzmem, nie jest już żywą sztuką, lecz wzorcem sztuki, któremu performance się przeciwstawił.<sup>23</sup> Sztuka nowoczesna opierała się na założeniu, że dzieło sztuki jest tym, co widzimy, a nie obrazem czegoś lub metaforą.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Łukasz Guzek, *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcyjny w polskiej krytyce sztuki* (Gdańsk: ASP w Gdańsku, 2013). Ten sam autor rozwija swoje badania nad sztuką performance w wydanej w 2017 roku książce *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*.
- <sup>2</sup> Zob. Grzegorz Dziamski, „Performance – tradycja, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska,” w *Performance*, red. Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski i Jan St. Wojciechowski (Warszawa: MAW, 1984); Grzegorz Dziamski, „Performance, czyli otwartość na codzienność życia,” w *Awangarda po awangardzie* (Poznań: Humaniora, 1995); Grzegorz Dziamski, „Żywa sztuka,” *Arteon* nr 10 (2005): 37-39.
- <sup>3</sup> Dziamski, „Performance – tradycja, źródła, obce i rodzime przejawy,” 47-55.
- <sup>4</sup> „Rynek też jest mitem” Grzegorz Dziamski rozmawia z Janem Świdzińskim, *Flash Art* (polskie wydanie) nr 3 (1992): 34.
- <sup>5</sup> Elisabeth Jappe, *Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa* (München: Prestel, 1993).
- <sup>6</sup> RoseLee Goldberg, *Performance; Live Art from 1909 to the Present* (New York: Harry N. Abrams, 1979). Zob. także: Dziamski, „Performance – tradycja, źródła, obce i rodzime przejawy.”
- <sup>7</sup> Ryszard Woźniak z warszawskiej Grupy tak opisuje pierwsze spotkania z artystami Koła Klipsa: „Byliśmy umówieni z Kołem Klipsa w Warszawie, na terenie akademii. Przyszliśmy wcześniej i z głównego budynku obserwowaliśmy dziedziniec. Poznaniacy weszli na teren uczelni bramą od Krakowskiego Przedmieścia. Nie widzieli nas, za to my mogliśmy się im przyjrzeć dokładnie. Nie sposób było ich pomylić z kimkolwiek innym. W ich czarnych ubiorach była taka determinacja i konsekwencja, że przypominali nam milicję lub wojsko. Ponieważ było ich czworo, któryś z nas powiedział: »O, idą jeźdźcy apokalipsy.« Popatrzyliśmy po sobie, byliśmy ubrani jak ciecie, szatniarze lub palacze z kotłowni – flanelowe koszule i wypchane na kolanach sztruksowe spodnie. Zrozumieliśmy w okamgnieniu, że to spotkanie nie ma sensu. Wykorzystaliśmy fakt, że z akademii można wyjść bocznymi drzwiami na ulicę Traugutta, i tak też zrobiliśmy.” Justyna Kowalska, *Galeria Wielka 19* (Poznań: Czas Kultury, 2015), 173.
- <sup>8</sup> Roselee Goldberg, “Performance; The Golden Years,” w *The Art of Performance: a critical anthology*, red. Gregory Battcock i Robert Nickas (New York: Dutton, 1984), 73.
- <sup>9</sup> Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008).
- <sup>10</sup> Johannes Lothar Schröder, *Identität. Überschreitung – Verwandlung: Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern* (Hamburg: Lit, 1990), 16.
- <sup>11</sup> Guzek, *Performatyzacja sztuki*, 27.
- <sup>12</sup> Ibidem, 45.
- <sup>13</sup> Ibidem, 87.
- <sup>14</sup> Ibidem, 28.
- <sup>15</sup> Ibidem, 46.
- <sup>16</sup> Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*.
- <sup>17</sup> Lucy R. Lippard i John Chandler, “The Dematerialization of Art,” w *Conceptual Art*, red. Peter Osborne (London and New York: Phaidon, 2002).
- <sup>18</sup> Marina Abramović, *Pokonać mur*, tłum. Anna Bernarczyk i Magdalena Hermanowska (Poznań: Rebis, 2018), 73.
- <sup>19</sup> Tina Peric, „Understanding versus Experiencing: An interview with Erika Fischer-Lichte,” dostępny 20.05.2019, <http://www.critic-stages.org/14/understanding-versus-experiencing/>.
- <sup>20</sup> Cornelis Anthonie van Peursen, *Antropologia filozoficzna* (Warszawa: Pax, 1971).
- <sup>21</sup> Gassendi, współczesny Kartezjusza, uważał, że w znanej kartezjańskiej formule „cogito ergo sum,” „cogito” może być zastąpione dowolną czynnością, np. „ambulo ergo sum” (przechadzam się, więc jestem), ponieważ argumentem na rzecz istnienia podmiotu nie jest wyłącznie myślenie, lecz wszelka czynność świadomie wykonywana przez podmiot. Rozumowanie to rozwinął Jaakko Hintikka. Zob. Christopher Norris, *Contest of Faculties. Philosophy and Theory after Deconstruction* (London: Routledge, 1985), 101.
- <sup>22</sup> Gregory Battcock, “L’Art Corporel,” w *The Art of Performance* (Venice / New York / Buenos Aires: Palazzo Grassi / New York University, Art Department / Centro de Arte y Comunicación CAYC, 1979), brak numeracji stron. Broszura wydana z okazji sympozjum zorganizowanego przez Jorge Glusberga w dniach 1–10 sierpnia 1979 r., oraz serii performances 8–12 sierpnia 1979, Palazzo Grassi, Venice. Krótkie teksty, w języku angielskim: Jorge Glusberg, Angiola Churchill, Gregory Battcock i w języku francuskim: Abraham A. Moles.
- Zob. także: Jorge Glusberg, *The Art of Performance* (New York: New York University’s International Center for Advanced Studies in Art (ICASA), Department of Art and Art Education, 1979), brak numeracji stron (104 str.). Teksty Jorge Glusberga: I “A prehistory of the genre;” II “The rise of the Happening;” III “Body art and Performances;” IV “Body discourse;” V “Signs and open codes;” VI “The liberation of languages;” VII “The reality of desire;” VIII “Kaprow, Beuys and Fluxus today.” Appendix: Gregory Battcock, “L’Art Corporel.”
- <sup>23</sup> Ibidem.

## Bibliografia

- Abramović, Marina. *Pokonać mur*. Tłum. Anna Bernarczyk i Magdalena Hermanowska. Poznań: Rebis, 2018.
- Dziamski, Grzegorz. *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*. Poznań: Humaniora, 1995.
- Dziamski, Grzegorz. „Żywa sztuka” *Arteon* nr 10 (2005): 37–39.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetyka performatywności*. Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008.
- Glusberg, Jorge. *The Art of Performance*. New York: New York University’s International Center for Advanced Studies in Art (ICASA), Department of Art and Art Education, 1979.
- Goldberg, RoseLee. *Performance; Live Art from 1909 to the Present*. New York: Harry N. Abrams, 1979.
- Guzek, Łukasz. *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcyjny w polskiej krytyce sztuki*. Gdańsk: ASP w Gdańsku, 2013.
- Guzek, Łukasz. *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*. Warszawa, Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, 2017.
- Jappe, Elisabeth. *Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München: Prestel, 1993.
- „Rynek też jest mitem,” Grzegorz Dziamski rozmawia z Janem Świdzińskim, *Flash Art* (polskie wydanie) nr 3 (1992): 34.
- Kowalska, Justyna. *Galeria Wielka 19*. Poznań: Czas Kultury, 2015.
- Norris, Christopher. *Contest of Faculties. Philosophy and Theory after Deconstruction*. London: Routledge, 1985.
- Osborne, Peter. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2002.
- Performance*. Red. Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski i Jan St. Wojciechowski. Warszawa: MAW, 1984.
- Peric, Tina. „Understanding versus Experiencing: An interview with Erika Fischer-Lichte.” Dostępny 20.05.2019. <http://www.critic-stages.org/14/understanding-versus-experiencing/>.
- Schroder, Johannes Lothar. *Identität. Überschreitung – Verwandlung: Happenings, Aktionen und Performances von bildenden Künstlern*. Hamburg: Lit, 1990.
- The Art of Performance*. Venice / New York / Buenos Aires: Palazzo Grassi / New York University, Art Department / Centro de Arte y Comunicación CAYC, 1979. [Broszura].
- The Art of Performance: a critical anthology*, red. Gregory Battcock i Robert Nickas. New York: Dutton, 1984.
- Van Peursen, Cornelis Anthonie. *Antropologia filozoficzna*. Warszawa: Pax, 1971.

# Bogusław JASIŃSKI

## PERFORMANCE W PERSPEKTYWIE ESTETYKI PROCESÓW TWÓRCZYCH

W poniższych rozważaniach chciałbym poddać efemeryczną sztukę performance pewnej wykładni teoretyczno-filozoficznej, a mówiąc prościej: zbudować siatkę kategorii i pojęć, za pomocą których moglibyśmy analizować i opisywać tę formę aktywności artystycznej. Zadanie to traktuję jako próbę zbudowania swoistej estetyki performance, która – w przyszłości – mogłaby nie tylko opisywać, analizować i wartościować tę dziedzinę twórczości, lecz także wyznaczać jej perspektywy rozwoju – głównie poprzez stawianie nowych wyzwań i otwieranie nowych horyzontów. Przez estetykę procesów twórczych będę rozumiał refleksję nie tyle nad przedmiotami artystycznymi (jak to było w przypadku estetyki tradycyjnej), ile bardziej nad procesami twórczymi, które w ogóle nie zakładają osiągnięcia finalnych obiektów. Przy takim założeniu inaczej też trzeba rozumieć sam opis teoretyczny tego typu działań: bardziej w duchu hermeneutycznych procedur niż matryc kartezyjskich, sztywno oddzielających podmiot od przedmiotu.

Zanim jednak przejdziemy do zasadniczych rozważań, wpieryw krótko przedstawimy podstawowe pojęcia i kategorie z naszego języka opisu. Całą siatkę pojęć analitycznych opieramy na trójczłonowym modelu pojęcia pracy: od sformu-

ułowania idealnego celu działania, poprzez proces jego urzeczywistniania, do jego efektu finalnego w postaci stworzonego przedmiotu. Tu zaś – co oczywiste – przede wszystkim koncentrujemy się na wyłożeniu podstawowego sensu elementu materialno-świadomościowego, który wyróżniamy w schemacie pracy, czyli owego celu całego procesu. Schemat ów jest jednak dla nas modelem, na którym budujemy rozumienie twórczości.

Materialno-świadomościowy element procesu pracy składa się na pierwszy człon całego schematu pracy. Z jednej strony jest to bowiem materialny kontakt podmiotu z rzeczywistością obiektywną, z drugiej zaś – świadomościowe odbicie owej rzeczywistości.

Przejdźmy teraz do bliższego przedstawienia czynnika świadomościowego w pierwszym etapie funkcjonowania schematu twórczości (analogicznie do schematu procesu pracy). Jest on bowiem niejako siłą sprawczą i motorem całego procesu twórczego, dlatego też musimy bliżej zanalizować jego działanie. Ogólnie rzecz biorąc, oparty jest on na strukturze teorii odbicia, zmodyfikowanej nieco dla potrzeb procesu twórczego. Odbicie, o którym tu mówimy, dotyczy w zasadzie tylko tych faktów i zjawisk, które są przedmiotem twórczości. Z tego też powodu zakres owych

treści odbijanych jest o wiele mniejszy aniżeli w przypadku standardowej koncepcji odbicia. W zasadzie moglibyśmy w tym przypadku mówić o partykularno-subiektywnej teorii odbicia, która funkcjonuje u narodzin procesu twórczego. I ona to właśnie decyduje – jak to już zaznaczaliśmy – o strukturze owego czynnika świadomościowego w pierwszym ogniwie twórczości. Nazwijmy ów czynnik momentem idealnym procesu twórczości.

Moment idealny w procesie twórczym jest jednak tworem o wiele bardziej złożonym, niż wskazywałyby na to przedstawiona tu teoria odbicia. Jego istotę – podkreślmy to jednak wyraźnie – stanowi myślowa reprodukcja przedmiotowego odniesienia całego procesu twórczego, oparta na owej partykularno-subiektywnej wersji koncepcji odbicia. Oznacza to, że w świadomości odbija się to, co jest najistotniejsze dla danego konkretnego procesu tworzenia i co stanowi załączek przedmiotu tego procesu. Nie jest to jednak jedyny składnik całej struktury momentu idealnego twórczości. Innym – nie mniej ważnym – jest obraz idealnego celu, ku któremu tworzenie zdąża. Formuluje się go przede wszystkim w oparciu o dotychczasową wiedzę oraz pewne psycho-fizyczne dyspozycje jednostki.

Do równie ważnych składników momentu idealnego w procesie twórczym zaliczyć trzeba także element oceniający celowość podjęcia określonego działania twórczego. I tu również w grę wchodzi dotychczasowa wiedza podmiotu oraz jego indywidualne predyspozycje psycho-fizyczne. Podkreślić też należy, iż owo ocenianie celowości tworzenia dokonuje się zawsze z jakiegoś określonego i konkretnego punktu widzenia: bądź to z punktu widzenia nauki – wówczas możemy mówić o twórczości naukowej, bądź to z punktu widzenia sztuki – wówczas mówić możemy o twórczości artystycznej, bądź też z uwzględnieniem jeszcze innych perspektyw. A więc właśnie tu, dzięki funkcjonowaniu elementu oceniającego działalność twórczą, jej celowość, dokonuje się wyboru rodzaju aktywności twórczej, a także materii tworzenia. Od tej chwili każdorazowa próba rozróżnienia techniki tworzenia, materiału i samego aktu twórczości jest zajęciem wysoce abstrakcyjnym i sztucznym, albowiem wszystkie te czynniki zaczynają współtworzyć niepodzielną jedność – jeden organiczny **proces**.

Mówiliśmy do tej pory przede wszystkim o momencie idealnym w procesie twórczym, natomiast moment materialny występował jak gdyby na drugim planie. Spróbujmy teraz w paru zdaniach scharakteryzować jego elementy składowe. W gruncie rzeczy moment materialny w procesie twórczym pojmować możemy w dwojaki sposób: raz jako zaczątek całej twórczości, albowiem to na nim skupia się w początkowej fazie zainteresowanie podmiotu tworzącego, a raz jako materialną podstawę już trwającego i rozwijającego się procesu twórczego. Zatem początkowo moment materialny jest niejako elementem **spoza** samego procesu twórczego, albowiem go inicjuje: kiedy jednak ów proces trwa, moment materialny przekształca się w materię twórczości, w której to niejako cały proces się ucieleśnia i poprzez którą jest urzeczywistniany. Materia twórczości jest podstawowym sposobem istnienia samego procesu tworzenia i nie da się pomyśleć tego procesu bez jego materii.

Tak oto możemy najogólniej scharakteryzować strukturę momentu idealnego i momentu materialnego w procesie twórczym. W dalszym ciągu jednak w gruncie rzeczy nie przeszliśmy do rozważań nad samym procesem twórczym, albowiem ciągle jeszcze nie daliśmy odpowiedzi na pytanie, które cały czas ciąży nad naszymi wywodami: co jest bezpośrednim czynnikiem sprawczym całego procesu twórczego? Co sprawia, że ów proces rozpoczyna się i działa?

Otóż wydaje się, że źródłem procesu twórczego jest sprzeczność, jaka zawsze istnieje pomiędzy momentem idealnym i momentem materialnym. Innego rodzaju sprzeczność istnieje pomiędzy momentem idealnym a momentem materialnym inicjującym niejako twórczość (istnieje on – przypominamy – jakby **poza** procesem twórczym, a raczej **przed** nim), albowiem z chwilą, kiedy proces zostaje uruchomiony, sprzeczność ta ginie bezpowrotnie. Natomiast innego rodzaju sprzeczność istnieje pomiędzy momentem idealnym a momentem materialnym pojmowanym jako materia tworzenia (wewnątrz procesu, ucieleśniając ów proces) – w tym przypadku bowiem sprzeczność owa działa w pewien sposób przez cały czas trwania procesu twórczego, powstaje i rozplywa się, podtrzymując pro-

cesualny charakter tworzenia. Z tego punktu widzenia można więc proces twórczy przedstawić jako dialektyczną jedność i walkę przeciwieństw: z jednej strony wymogi opornego materiału twórczości, z drugiej zaś zamierzony wcześniej ideał. To ciągle przełamywanie kolejnych ograniczeń i posuwanie się naprzód.

W tym ujęciu proces twórczy zaczynałby się od podmiotowego zawładnięcia konkretem, gdzie z jednej strony konkret ów przekracza własne uwarunkowania, stapiając się w jednym procesie ze sferą podmiotowych oddziaływań, z drugiej zaś – podmiot przełamuje swe wąsko subiektywne determinanty, zagłębiając się w immanentne, konkretno-przedmiotowe pokłady rzeczywistości. Proces, który w wyniku obu tych dialektycznych negacji się rodzi, jest jednak jednorodny i niepodzielny. Jednostka w tej perspektywie rozumienia procesu twórczego zmienia swą pozycję wobec świata: z obserwatora na uczestnika.

Czy jednak te ogólnontologiczne warunki i założenia procesu twórczego są wyrażalne w jakichś technikach i środkach ekspresji? Choć kształtują one pewien stan pretwórczości, to jednak nie jest oczywiste, iż są one wyrażalne w określonych technikach ekspresji.

Ustalmy dwa rozumienia kategorii techniki. Pierwsze – nazwijmy je instrumentalnym – ujmuje technikę jako narzędzie czy też środek osiągnięcia pewnych celów. Drugie zaś – nazwijmy je znaczeniem antropologicznym (szerszym zakresowo) – ustala rozumienie techniki jako określonej działalności ludzi. Byłaby to taka aktywność człowieka, która dokonuje się właśnie poprzez określoną technikę. Oba te aspekty rozumienia techniki dotyczą także procesu twórczego, przy czym walor instrumentalny tej kategorii występuje przede wszystkim na początku procesu, kiedy to następuje ów pierwszy moment urzeczywistnienia idealnego celu całego tworzenia. Tu właśnie materia twórczości pojawia się tylko jako środek do realizacji wcześniej pomyślanego celu. Jednak wraz z rozwojem procesu twórczego, wraz z rosnącym znaczeniem materii tworzenia, domagającej się właściwej jej rangi, sama technika jakby nasycy się ową materią. I tak jej sens stopniowo przenosi się z rozumienia techniki jako środka na rozumienie techniki jako pewnego

działania i czynu. Można nawet powiedzieć więcej: technika nie tylko uwalnia się od swego pierwotnego, czysto instrumentalnego rozumienia, lecz utożsamiając się z samym aktem twórczym, ewoluuje w kierunku działalności o charakterze autotelicznym. Czym więc staje się technika w zaawansowanym procesie twórczym?

Jest ona pewną postacią sprzeczności pomiędzy materialem tworzenia a autotelicznym nastawieniem całego procesu. Nawiązując do wcześniejszych rozważań, rzec by można, iż technika jako **szczególna** postać sprzeczności między materią tworzenia a autotelicznym nastawieniem procesu jest jako taka formą **ogólnej** sprzeczności między opisanym wyżej momentem materialnym a momentem idealnym procesu twórczego. Tak oto technika, ujarzmiając oporną materię tworzenia, urzeczywistnia jednocześnie finalny projekt procesu twórczego. Jest ona polem, na obszarze którego początkowo dochodzi do konfrontacji, a potem wreszcie do całkowitego zjednoczenia między tym, co materialne, a tym, co świadomościowe.

I tak rozumienie techniki przeistacza się od rozumienia jej jako środka służącego osiągnięciu pewnych celów do rozumienia jej jako działalności wysoce zautonomizowanej, jednoczącej w sobie na każdym etapie idealny projekt i aktualną wersję jego istnienia. Jest więc technika procesu twórczego takim dynamicznym działaniem, które porwało w swój wir i złączyło w jeden nurt materię tworzenia i idealny zamysł, każdorazowo konkretne istnienie i każdorazowy konkretny projekt tego istnienia. I oto dochodzimy do wniosku dość paradoksalnego: możemy w pewnym sensie powiedzieć, iż w zaawansowanym procesie twórczym znika samo pojęcie techniki jako wyuczony umiejętności, realizującej sprawnie jakiś projekt. Wraz z postępowaniem samego procesu twórczego bowiem, wraz z coraz doskonalszym krystalizowaniem się monolitu tego procesu, który stapia w jedno materię tworzenia i moment idealny twórczości, to, co materialne, i to, co świadomościowe – technika, będąca formą sprzeczności pomiędzy tymi elementami procesu twórczego, znosi samą siebie, stając się dla siebie nieświadomością.

Rozważania nad techniką w naturalny sposób zaprowadziły nas do zjawiska autotelizmu.

Jest to kolejny istotny wyróżnik procesu twórczego. Co określa w decydujący sposób, iż proces twórczy nakierowuje uwagę na samego siebie? Zjawisko to zanalizować musimy, uwzględniając wewnętrzny i zewnętrzny punkt widzenia.

Jeśli umieścimy zjawisko autotelizmu w kontekście procesów alienacyjnych i reifikacyjnych w systemie społecznym, wówczas pojęcie to jest niemalże wyzwaniem rzuconym całemu społeczeństwu. Tam bowiem, gdzie wszelka działalność ludzka podporządkowana została ściśle określonym celom, stając się tym samym wyłącznie środkiem, a nie celem samym w sobie, każda aktywność wysoce upodmiotowiona, kierująca uwagę na samą siebie staje się nie tylko artystowskim chwytem czy też ekstrawaganckim sposobem bycia, lecz niemalże rewolucyjnym policzkiem wymierzonym całemu systemowi społecznemu. Takie zjawiska, jak sprowadzenie osobowości ludzkiej do poziomu rzeczy, reifikacja świadomości i powszechna, totalna manipulacja ludźmi jak rzeczami, są pochodnymi fetyszyzmu towarowego, tej podstawowej tendencji w rozwoju społeczeństw, która zarazem konstytuuje ich ontologiczną podstawę. Świadomościowe skutki tych zjawisk świetnie opisał swego czasu Georg Lukács w swym studium „Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats” zamieszczonym w *Geschichte und Klassenbewusstsein*.<sup>1</sup> Udowodnił między innymi, że z urzeczowionej struktury świadomości powstała w gruncie rzeczy współczesna filozofia, która ustanowiła pomiędzy życiem człowieka w społeczeństwie a naturą, między podmiotem a przedmiotem, a także między ciałem i duszą nieprzezwyciężalne podziały. Można rzec więcej: filozofia ta na takich właśnie podziałach oparła swój byt. Tak uprawiana refleksja filozoficzna została z konieczności wyobcowana z praktyki procesu historycznego – nie uczestniczyła w nim, lecz jedynie go obserwowała. Sama zaś rzeczywistość była w niej ujmowana nie tak, jak się staje, w swoim procesualnym przebiegu, lecz tak, jaką jest – a więc oglądowo i metafizycznie.

Kategoria autotelizmu potencjalnie funkcjonować może tam, gdzie świadomość społeczna wolna jest od zjawisk będących konsekwencją fetyszyzmu towarowego. Te ogólnospołeczne warunki podtrzymujące proces twórczy są jedno-

ześnie ściśle zespolone ze sposobem istnienia całego systemu społecznego. Tak oto rozważania wokół twórczości nie po raz pierwszy niepostrzeżenie przechodzą w rozważania o społeczeństwie.

Autotelizm działa więc jakby na przecięciu dwóch sił: wewnętrznej, wynikającej niejako z samego procesu tworzenia, oraz zewnętrznej, określonej przez stan społeczeństwa. Mówiliśmy do tej pory o tym drugim zespole determinant pojęcia autotelizmu. Czas, by przyjrzeć się bliżej owym wewnętrznym warunkom działania interesującej nas tu kategorii. Spróbujmy więc umieścić nasz punkt widzenia niejako wewnątrz samego procesu twórczego.

Autotelizm widziany z tej perspektywy jest inną formą istnienia zasady bezinteresowności, którą możemy wyprowadzić z *Krytyki władzy sądownia* Immanuela Kanta. Przypominając: według Kanta podstawą zmysłu estetycznego jest taka zdolność sądownia, która tworzy sądy bez pojęć i wytwarza przyjemność bez pożądania.<sup>2</sup> Skomentujmy krótko tę znaną tezę Kanta w świetle naszych rozważań o autotelizmie. Po pierwsze, Kant szczególnie podkreśla niepojęciowy charakter sądu o pięknie, co – jak o tym szczegółowo będziemy jeszcze pisać – wiąże się z naszym twierdzeniem o braku metasfery zarówno w ontologicznych podstawach twórczości, jak i w samym procesie tworzenia. Po drugie, autor *Krytyki władzy sądownia* kładzie akcent na tym, że sąd o pięknie jest pozbawiony korzyści praktycznej, co z kolei wiąże się z analizowanym tu zjawiskiem autotelizmu. Z tego, co zostało do tej pory powiedziane, możemy więc ogólnie wyciągnąć taki wniosek: bezpojęciowość oraz obiektywnie niepraktyczny charakter zmysłu estetycznego w koncepcji Kanta nie tylko stoją u podstaw procesu twórczego, lecz także są obecne podczas jego trwania w postaci działania zasady autotelizmu.

Pojęcie autotelizmu – podsumujmy ten wątek naszych rozważań – przedstawiliśmy z dwóch punktów widzenia: po pierwsze, jako zjawisko wynikające organicznie z samego stawiania się procesu twórczego, niejako od wewnątrz (w tej perspektywie byłaby to inna forma przejawiania się zasady bezinteresowności) i po drugie, jako zjawisko określone także przez całokształt warunków społecznych, w ramach których się ono doko-

nuje. Jeśli jednak uznamy tu za realność pierwotną sam proces twórczy, to wówczas cały podział na wewnętrzny i zewnętrzny punkt widzenia autotelizmu okaże się sztuczny i abstrakcyjny, bowiem podziały te stapiają się w jedność. I tak np. to, co określiliśmy tutaj jako zewnętrzne warunki istnienia autotelizmu, w trakcie stawania się procesu odbierane jest jako wewnętrzne. Mówiąc krótko, społeczne warunki istnienia autotelizmu zostają wpisane w samą zasadę autotelizmu i tym samym widzimy je poprzez tę zasadę.

Wspomnieliśmy wcześniej, iż autotelizm to pewna forma przejawiania się zasady bezinteresowności. Wyprowadziliśmy jej podstawowy sens z *Krytyki władzy sądzienia* Kanta, pisząc między innymi, iż ważną jej cechą jest bezpojęciowość (w sensie Kantowskim). Jej działanie w procesie twórczym sprawiało, że z procesu tego zniknęła jego metasfera, czyli – innymi słowy – samoświadomość. Zastanówmy się bliżej nad tą właściwością twórczości, albowiem stanowi ona jedną z jej najważniejszych cech.

Niewątpliwie najbardziej charakterystycznym wyróżnikiem eliminacji z procesu tworzenia jego samoświadomości jest przełamanie wszelkich podziałów pomiędzy podmiotem a przedmiotem, projektem a czynem i wreszcie pomiędzy twórczością a refleksją o twórczości. Oto bowiem mamy do czynienia z jednolitym procesem, w którym sposób poznawania jest zarazem przedmiotem poznawania, albowiem ów reflektor patrzenia umieszczony jest wewnątrz procesu, rozświetlając go od środka. Z tego płynie wniosek być może dość nieoczekiwany: najlepiej poznasz proces tworzenia, sam tworząc!

W takiej strukturze procesu twórczego pojęcie samoświadomości występuje w dwóch podstawowych znaczeniach. Pierwsze – to uświadomienie celu i sensu całego procesu twórczego. Drugie natomiast – to uświadomienie przynajmniej jednego, poszczególnego elementu owego procesu. Od razu też uzupełnijmy ten podział komentarzem: uświadomienie absolutnie każdego elementu składowego procesu tworzenia nie jest bynajmniej równoznaczne z uzyskaniem samoświadomości całego tego procesu. Całościowy sens procesu twórczego jest bowiem jakością swoistą, określoną przede wszystkim momen-

tem idealnym twórczości, niesprowadzalną więc w prostej linii do właściwości jego elementów składowych.

W procesie twórczym istnieją jednak przebliski samoświadomości, odnoszące się do poszczególnych elementów składowych tego procesu. Stanowią one jakby punkty stałe na ciągłej linii tworzenia, które tylko na moment wychylają się z nurtu tej wszechogarniającej rzeki twórczości, by jednak już za chwilę przepaść w jej głębinach. Te przebliski samoświadomości, które dostrzegamy w niektórych elementach składowych całego procesu, są jednocześnie drogowskazami kierującymi jednak tylko poszczególnymi jego momentami. Nie wskazują one celu głównego, lecz tylko w konkretnej sytuacji pozwalają wybrać jedną z wielu możliwych dróg. Natomiast cel podstawowy urzeczywistnia się organicznie i wypływa jakby z immanentnej logiki tworzenia.

Tak więc w procesie twórczym nie istnieje jego samoświadomość w sensie świadomości całości procesu, istnieją zaś tymczasowe punkty uświadamiania jego poszczególnych ogniw składowych. Są one jednak pozbawione większego znaczenia, gdyż nie wpływają w sposób istotny na bieg procesu. Mają one jedynie udział w kształtowaniu owych pojedynczych etapów tworzenia, lecz samo tworzenie toczy się jakby mimo nich, będąc częstokroć ich wypadkową. Ów nurt procesu twórczego porywa te poszczególne punkty samoświadomości, znosząc je, lecz tylko tymczasowo, albowiem dalej i w innych warunkach pojawiają się nowe.

I oto znowu dochodzimy do paradoksu, którym i tym razem musimy się posłużyć, aby oddać naturę procesu twórczego: proces tworzenia, choć przejawia się poprzez swoje części składowe, które są bezpośrednio dostępne oglądowi, to jednakże z nimi się nie utożsamia, albowiem większa realność w tym wypadku przysługuje czemuś, co właśnie nie jest wprost postrzegalne, tj. procesowi twórczemu, natomiast to, co jest, zarazem tylko jest i nic więcej, stanowiąc zewnętrzny objaw o wiele bardziej istotnego i realnego dziania się, stawania się.

Całościowy sens procesu tworzenia, jakkolwiek nieuświadamiany w trakcie samego tworzenia, zakreśla jednak ogólne pole rozumienia



poszczególnych faktów i zjawisk. Tak więc o specyficznym sensie pojmowania poszczególnych pojawiających się przedmiotów i zdarzeń decyduje coś, czego sensu nie jesteśmy w stanie sobie uświadomić, tkwimy bowiem wewnątrz pola zakreślonego przez ów całościowy sens procesu tworzenia. Dostrzec możemy co najwyżej horyzont, który informuje nas, iż takowy sens w ogóle istnieje, jednak jaki jest naprawdę i jaką treścią jest wypełniony – zgadnąć nie jesteśmy w stanie, chyba jedynie za cenę porzucenia twórczości w ogóle. Wtedy bowiem dopiero moglibyśmy na cały proces spojrzeć absolutnie z zewnątrz.

Każdy poszczególny fakt i każde zjawisko o tyle tylko istnieje w procesie, o ile mogą istnieć ze względu na twórczość. Przedmioty, fakty, zjawiska, zdarzenia, działania i relacje między nimi powoływane są do istnienia w tworzeniu przez światło twórczości, które na nie pada. Nie oznacza to, że są one całkowicie kreowane przez proces twórczy. Należałoby raczej powiedzieć, że twórczość jak gdyby aktualizuje pewne aspekty istnienia w sobie owych przedmiotów i zjawisk i uogólnia je na całościowy sposób ich bycia. Krótko: ich istnienie **w sobie** przechodzi w **bycie w procesie** twórczym. Sens owego bycia określony jest przy tym całościowym sensem pola tworzenia, który jednak – jak to już omawialiśmy – do końca nie jest uświadamiany, gdyż przez cały czas trwania i rozwoju procesu posługiwać się możemy jedynie jego wewnętrznym punktem widzenia. Konsekwencją tego jest między innymi przejście podmiotu twórczego od roli niezaangażowanego obserwatora do roli czynnego współuczestnika.

Szczególną cechą procesu twórczego jest jego „wieczne” stawanie się, które sprawia wrażenie, jakby nigdy nie można go było zacząć od początku, albowiem on ciągle trwa i zmienia się, dzieje się.

W jakimś więc sensie uchylony tu zostaje przepływ czasu. Jest to zjawisko podobne do tego, o którym mówiliśmy w przypadku ontologicznych przesłanek tworzenia. Proces twórczy rozwija się jakby w wiecznym teraz, w którym każdy fakt i każde zdarzenie łączą się ze sobą takimi relacjami, które są widoczne bezpośrednio, zakreślając w ten sposób granice świata, w którym się tworzy.

Nie pojawia się tu także rozdział między projektem a czynem, tak jak nie pojawia się podział między działaniem i byciem a refleksją na temat działania i bycia. Przyglądając się bliżej tej tezie, znajdujemy jednak pewne wyjątki od jej działania.

Otóż wówczas, kiedy pojawiają się – jak to przed chwilą mówiliśmy – tymczasowe, momentalne niemalże uświadomienia poszczególnych elementów składowych całego procesu twórczego, powstaje też rzeczywiście rozdział między myślą o działaniu twórczym a samym tym działaniem. Na krótko myśl nie pokrywa się z czynem. Całe to zjawisko jest jednak świadectwem żywotności procesu twórczego. Zauważmy bowiem, że jeśli tylko taki rozdział między świadomością a odpowiadającym jej ogniwem procesu tworzenia powstaje, to natychmiast staje on w jawnej sprzeczności z ciągłością całego procesu. Sprzeczność ta jednak rozplywa się w przełamującym wszystko nurcie tworzenia i staje się siłą podtrzymującą proces. Uwzględniając to spostrzeżenie, samo dzianie się procesu tworzenia można by w związku z tym zdefiniować jako jedność **całości** procesu i walkę przeciwieństw pomiędzy organicznym, nieuświadamianym sensem całego procesu twórczego a tymczasowym i partykularnym uświadomieniem sensu jednego z jego elementów. Sprzeczność ta – podkreślmy to szczególnie – podtrzymuje sam proces, a każdorazowe jej rozwiązanie jest świadectwem i źródłem ruchu, a także dynamiki tworzenia.

Podkreślmy więc raz jeszcze: z punktu widzenia całości procesu twórczego w ogóle nie pojawia się rozdział między byciem w procesie a refleksją o nim, albowiem samo postawienie problemu istnienia w procesie jest w zasadzie jednym ze sposobów istnienia w owym procesie. Konsekwencje płynące z tego faktu są zaskakujące. Oto bowiem nie pojawia się tu także rozdział pomiędzy tzw. praktyką artystyczną a teorią sztuki, gdyż oba te rodzaje aktywności człowieka okazują się być dwoma stronami tego samego procesu – procesu twórczego. A więc i estetyka w tej perspektywie staje się przedmiotową siłą oddziałującą równie mocno, jak zjawiska z obszaru praktyki artystycznej. Podsumowując: teoria i praktyka sztuki są tu dwoma skrzydłami jednego procesu – procesu tworzenia i na nich też proces ów wzlatuje ku nowym formom istnienia sztuki.

W naszych rozważaniach punkt widzenia procesu twórczego umieszczony był zawsze wewnątrz niego. Rzutuje to w sposób zasadniczy zarówno na samo poznawanie procesu, jak i na poznawanie świata za pośrednictwem procesu. Można rzec, iż poznawanie to, zarówno w jednym, jak i drugim sensie, dokonuje się poprzez faktyczne współuczestniczenie w tworzeniu. Zadzajmy więc pytanie: jak rzeczywiście poznaje się świat poprzez proces twórczy? I na tym właśnie sensie poznawania się skoncentrujemy. Tak postawione pytanie jest w istocie swym pytaniem o epistemologiczne funkcje procesu twórczego. Zbadajmy więc na koniec ten problem, podsumowując niejako dotychczasowe rozważania. Całe to zagadnienie musimy jednak postawić nieco inaczej – tak, aby od razu jasna stała się filozoficzna wymowa tego pytania. Mamy więc do rozwiązania problem: jak jest możliwe poznawanie świata z punktu widzenia współuczestnika zachodzących w nim procesów, a nie – jak to zazwyczaj w tradycji epistemologicznej bywało – z punktu widzenia jego obserwatora? Jak też może w tym przypadku wyglądać cały schemat teoriopoznawczy, jeśli punkt widzenia umieścimy wewnątrz badanych procesów i zjawisk?

Wydaje się, iż epistemologiczna funkcja procesu twórczego spełniać się może w zupełnie innym paradygmacie teoretycznym niż ten, do którego przyzwyczaiła nas tradycyjna filozofia. Chodzi tu oczywiście o paradygmat podmiotowo-przedmiotowy. Jednym słowem, proces twórczy domaga się – w tym wypadku – zupełnie innej przestrzeni teoretycznej, w ramach której będzie można mówić o jego funkcjach epistemologicznych.<sup>3</sup> Nie kusząc się w tym miejscu o pełne i całkowite skonstruowanie owej przestrzeni, spróbujmy ją jedynie naszkicować.

Zacznijmy od wprowadzenia kategorii zejścia w immanencję procesu dziejowego, którą można wyprowadzić z porzucenia przez Karola Marksa poziomu filozofii na rzecz czynnego współuczestniczenia w rozwoju historii. Taki właśnie sposób patrzenia na filozofię, już nie filozofowania, lecz raczej bycia filozofią wobec innych zjawisk i faktów w dziejach, nie zaczyna się, rzecz jasna, i nie kończy wraz z pojawieniem się doktryny Marksa. Wydaje się więc, iż aby ową per-

spektywę współuczestniczenia filozofią w dziejach jakoś osadzić w historii tradycyjnej myśli filozoficznej, należałoby gruntownie zbadać z tego punktu widzenia nie tylko dorobek Marksa, lecz także Kanta, Johanna Gottlieba Fichtego, Sorena Kierkegaarda, Fryderyka Nietzschego, a również Henriego Bergsona i przede wszystkim Geорга Hegla. Trzeba tu jednak wyraźnie podkreślić, aby uniknąć nieporozumień: chodzi o to, aby pokazać różne jakościowo i merytorycznie drogi wyjścia poza ów tradycyjny paradygmat podmiotowo-przedmiotowy, w którym zakleszczona jest filozofia tradycyjna. Skupić się zaś musimy na tym zagadnieniu dlatego, że umożliwi to nam wypracowanie takich narzędzi teoretycznych, za pomocą których można będzie analizować epistemologiczne funkcje procesu twórczego, gdzie rzecz cała idzie o to, jak poznawać świat z perspektywy współuczestnika jego zdarzeń i procesów, a nie tylko z punktu widzenia jego obserwatora. Tak oto sprawa poznawczych walorów procesu twórczego wpisana jest w o wiele bardziej podstawowe zagadnienie samej teorii poznania.

Wspomniane wyjście poza ów paradygmat tradycyjnej epistemologii dokonywało się u wskazanych filozofów na bardzo rozmaite sposoby i szło też w rozmaitych kierunkach, częstokroć ze sobą sprzecznych. Zawsze jednak wśród tych generalnych różnic jednocył ich jeden wspólny moment: stosunek do tradycyjnego sposobu uprawiania filozofii i myślenia o niej. Zanim więc przystąpimy do rozstrzygnięcia zagadek owych epistemologicznych funkcji procesu twórczego, wpieryw musimy być uzbrojeni w precyzyjne narzędzia teoretyczne, za pomocą których opiszemy tę ważną cechę procesu twórczego.

Zacznijmy zatem od postawienia pierwszego pytania: na czym rzeczywiście polega zerwanie Marksa z filozofią?

Teza zasadnicza, której tu będziemy bronić, da się wysłowić tak oto: marksizm nie był, nie „chciał” być i nie jest filozofią, albowiem w intencjach jego twórców stanowił raczej określoną dyrektywę działania niż zbiór metafizycznych twierdzeń o wiecznym porządku świata. Jaki jednak jest faktyczny sens zerwania Marksa z filozofią?

W najdawniejszych anegdotach i rozprawach o kondycji filozofa w świecie mu współcze-

snym, jak i o roli i miejscu samej filozofii w owym świecie zgodnie zazwyczaj przyjmuje się, iż filozof to taki osobnik, który jest usytuowany jakby na zewnątrz poznawanego świata. Najbardziej to widać chociażby w znanym podaniu Pitagorasa. Przyrównując różnorodność i różnorodność zjawisk świata do igrzysk olimpijskich, Pitagoras dostrzegł w tłumie tych, którzy przyszli na zawody ani nie po to, aby kibicować i zagrzewać do walki ulubionych zawodników, ani nie po to, aby sprzedając jakieś łakocie, zarobić podczas igrzysk, ani też nie z tego powodu, iż są czynnymi uczestnikami całej imprezy. Zajmują oni miejsca z boku, tak samo uważnie obserwując płytę boiska, jak i widzowie, są z zewnątrz – oni tylko poznają. W tej na wpół literackiej anegdocie widać jednak pewne istotne rysy pojmowania nie tylko miejsca filozofa wśród społeczności, lecz także sposobu istnienia samej filozofii. Filozofia byłaby więc taką refleksją nad światem, która nazywa, określa, poznaje za pomocą pojęć i kategorii sobie właściwych coś, co jest na zewnątrz niej. Tutaj też zapewne tkwi źródło owego epistemologicznego paradygmatu podmiotowo-przedmiotowego, prawie tak samo starego jak sama filozofia. Paradygmat ten umożliwił wykształcenie się filozofii jako pewnej autonomicznej sfery aktywności człowieka. Można też rzec, że w momencie, kiedy taki dualizm podmiotowo-przedmiotowy zaistniał, powstała też nauka, a raczej samoświadomość refleksji poznawczej człowieka. Był to niewątpliwie ważny moment kształtowania się samej filozofii (wszak synonimu nauki wówczas). Społecznym podłożem tych przemian w świadomości społecznej była określona struktura społeczeństwa niewolniczego. W jej to bowiem ramach mogli swobodnie działać na terenie filozofii ci, którzy chcąc utrzymać się przy życiu, nie musieli na siebie pracować. Nie musieli więc także mieć jakiegokolwiek kontaktu z empirią i naturą w sposób bezpośredni (jest *notabene* rzeczą ciekawą, że Grecy nawet takie sztuki, jak malarstwo, rzeźba etc., mające jakikolwiek kontakt z fizycznym przekształceniem materii, odsądzały w ogóle od miana twórczości artystycznej). W takich, najogólniej rzecz ujmując, warunkach myśl naukowa zyskiwała swą autonomię. Trzeba też dodać, że powstanie nauki jako autonomicznej dziedziny aktywności człowieka zawdzięcza-

my niewątpliwie właśnie takiemu rozwarstwieniu społeczeństwa niewolniczego. Jednak ta struktura społeczna nie mogła wyznaczyć dalszych perspektyw rozwoju ducha nauki i filozofii. Coraz bardziej dynamiczny rozwój sił wytwórczych i coraz większe ambicje gatunku ludzkiego zawładnięcia światem natury, znalezienia uniwersalnego klucza do jej zagadek i tajemnic sprawiły w sumie, iż beztrąsko zrazu uprawiana nauka była w coraz większym stopniu stosowana do określonych potrzeb, które dyktowała sama praktyka produkcyjna. Najpierw więc dociekania nad naturą materii zaczęły stawać się przedmiotem praktycznych prób ich wykorzystania – one wszak decydowały o zapewnieniu człowiekowi godziwego bytu. I choć myśl filozoficzna mogła nadal cieszyć się swobodą, uciekając w coraz to bardziej wysublimowane rejony abstrakcji, to jednak z czasem sfera *praxis* ogarniała również procesy społeczne, kształtując poprzez nie także sposób filozofowania. Wraz z wyemancypowaniem się poszczególnych nauk społecznych coraz wyraźniej zaczęto zdawać sobie sprawę z przedmiotowości historii i procesów społecznych. Filozofia zaś uwikłana w paradygmat epistemologiczny oparty na dualizmie podmiotowo-przedmiotowym (powiemy więcej: ufundowana na tym schemacie) zawsze sytuowała się ponad światem. Kończąc ten w istocie swej propedeutyczny wywód, przejdźmy od razu do sformułowania schematu istoty rewolucyjnego przekształcenia tradycji filozoficznej, którego dokonał Marks. Otóż wydaje się, iż znanych powszechnie twierdzeń Marksa o rezygnacji z uprawiania jakiegokolwiek filozofii nie należy odczytywać jako li tylko kokietowania czytelnika, lecz wprost, dosłownie. Marks już na początku swej kariery, całkiem niefilozoficznej, tak pisał: „Wydaje się jednak, że filozofia właśnie dlatego, że była wyłącznie transcendentnym, abstrakcyjnym wyrazem istniejących stosunków, wskutek tej transcendentności i abstrakcyjności oraz wymaginowanej różnicy między nią a światem, musiała uroić sobie, że pozostawiła istniejące stosunki i rzeczywistych ludzi gdzieś hen w dole. Z drugiej strony, ponieważ filozofia nie różniła się rzeczywistością od świata, wydaje się, że nie mogła wydać o nim rzeczywistego sądu ani zastosować do niego żadnej realnej zdolności odróżniania, czyli nie mogła praktycznie ingerować i musiała się za-

dowolić co najwyżej praktyką *in abstracto*. Filozofia była tylko nadpraktyczna w tym sensie, że bujała ponad praktyką.<sup>4</sup> Tak to marksizm od samego początku nie chciał być filozofią, lecz praktyką rewolucyjną, nie chciał być obserwatorem świata, lecz jego wcale nie obojętnym uczestnikiem, nie chciał być na zewnątrz, lecz wewnątrz procesu historycznego. Każde użycie wyblakłych od ciągłego przeinterpretowywania filozoficznych terminów, takich jak byt, forma, podmiot, przedmiot etc., brzmi tu jak zgrzyt. Terminologia ta bowiem przynależy do kontynentu filozofii, który Marks dramatycznie i nie bez wewnętrznych walk porzucił już na samym początku lat czterdziestych dziewiętnastego wieku, zaczynając „filozofować” w bardzo niefilozoficznym miejscu, jakim była redakcja *Koelnische Zeitung*. Tak oto akademicki filozof przedzierzgnął się w walczącego żurnalistę, który zamiast pisać o Kancie, Arystotelesie, Platonie, wolał rozważać sprawę kradzieży drzewa z państwowych lasów przez chłopów czy też projekt ustawy o cenzurze. Cały więc rozwój teoretyczny Marksa, co jaskrawie i dobitnie widać we wczesnym okresie krystalizowania się jego doktryny, to porzucanie filozofii – ogólnie: metasfery rozważań teoretycznych – i wtapianie się w rzeczywistość. Widać to na każdym niemalże kroku, przy każdym problemie, który Marks stawia i nad którym pracuje w owym okresie. Motorem napędowym intelektu Marksa jest przy tym zasada zaprzeczenia zaprzeczenia – przekraczanie własnych horyzontów teoretycznych, samoznoszenie myśli. W *Ideologii niemieckiej* Marks tak skomentował ów proces: „trzeba pozostawić filozofię na uboczu (...), trzeba z niej się wyrwać i jako zwykły człowiek oddać się badaniu rzeczywistości, do czego i literatura dostarcza olbrzymiego materiału, nieznanego, rzecz oczywista, filozofom; gdy znów natkniemy się na ludzi w rodzaju Krummachera czy Stirnera stwierdzimy, że od dawna mamy ich gdzieś – gdzieś poza sobą i poniżej siebie. Filozofia tak się ma do badania świata rzeczywistego jak onanizm do miłości płciowej.”<sup>5</sup>

Z tej perspektywy – jako żywo niefilozoficznej – zupełnie inaczej rysują się tradycyjne problemy związane z marksizmem i samym życiem społecznym. Należałoby więc raz jeszcze zastanowić się nad mechanizmem krytyki Hegla

przez Marksa. Wydaje się, że konieczne staje się tu uwzględnienie owej niefilozoficzności wszelkich nowych propozycji autora *Kapitału*, albowiem na takim dopiero tle widać w pełni sens zerwania z tradycją heglowską. Jak wiadomo, plan teoretyczny rozważań styka się z planem przedmiotowym dopiero w kulminacyjnym zwieńczeniu wielkiego systemu filozoficznego mędrca berlińskiego jako osiągnięcie absolutu (samowiedzy). Tymczasem u Marksa od samego początku dualizm teorii i jej przedmiotu w ogóle się nie pojawia. Można rzec więcej: struktura teoretyczna, którą Marks zakreśla w swej twórczości, w ogóle takiego dualizmu nie może generować. Innymi słowy, Marks w gruncie rzeczy pisze jakby dalszy ciąg heglizmu, nie tworząc przy tym żadnej „filozofii.” Taki chyba jest najgłębszy sens dialektycznego przewyższenia Hegla przez Marksa.

Wspomnieliśmy już o tym, że analizowane tu przejście na inny poziom filozofowania, a raczej rezygnacja z filozofii na rzecz współuczestniczenia w procesie historycznym, dokonywało się na gruncie wielu systemów myślenia w czasach nowożytnych. Możemy tu wspomnieć o paru tylko przykładach.

Oto Kierkegaard – abstrahując od całej merytorycznej zawartości jego doktryny, koncentrując się za to na sposobie jej traktowania przez samego myśliciela – staje w pewnym momencie przed podobnymi dylematami jak te, w świecie których i my tu się obracamy. Właściwy, wielki i tragiczny zarazem problem sformułowany przez Kierkegaarda polega na tym, że nie wystarczy znać prawdę, lecz na tym, aby nią żyć. Z tego też dylematu rodzi się w gruncie rzeczy cała rozpaczliwa myśl autora *Choroby na śmierć*. Tak oto Kierkegaard postuluje, z całym subiektywnym tragizmem tej decyzji, rezygnację z roli obserwatora świata na rzecz współuczestniczenia w nim.<sup>6</sup> Z tego też punktu widzenia należałoby na nowo przyjrzeć się podstawowemu sensowi Kierkegaardowskiej formuły metodologicznej „albo – albo” i porównać ją z formułą dialektycznego definiowania jako zaprzeczenia metafizycznego uprawiania nauki. Tu także powstaje problem stosunku Kierkegaarda do Hegla, do tej pory mistyfikowany w interpretacjach dokonywanych z perspektywy tradycyjnego paradygmatu filozoficznego.

Skoro i w przypadku Kierkegaarda wspomnieliśmy o Heglu, to przyjrzyjmy się, jak na gruncie jego filozofii dokonuje się przejście (i czy rzeczywiście się dokonuje?) od uprawiania filozofii z pozycji obserwatora do uprawiania filozofii z punktu widzenia uczestnika dziejów. Analiza taka – co od razu trzeba podkreślić – jest jednak trudnym zadaniem, gdyż należałoby ją w tym wypadku wpisać w znany kontekst rze-komego usprawiedliwiania przez Hegla teraż-niejszości. Wczytajmy się jednak uważnie w taką oto znamiennej deklarację mędrca berlińskiego z *Grundlinien der Philosophie des Rechts*: „Jest rzeczą równie nonsesowną wierzyć, że system filozoficzny może wyjść poza współczesny świat, jak sądzić, że jednostka może przeskoczyć swoją epokę. (...) Jeżeli jej teoria rzeczywiście wychodzi poza niego, jeżeli buduje świat taki, jaki powinien być, to świat ten istnieje, lecz istnieje tylko w myśli jednostki, w płynnym elemencie, z którym można zrobić wszystko, co się chce.”<sup>7</sup>

Tę tezę Hegla, którą można by uczynić przedmiotem analizy z punktu widzenia przełama-nia dualizmu podmiotowo-przedmiotowego, zwykło się interpretować tak, jakby Hegel, rezygnując z prób poszukiwania ideału poza aktualną rzeczywistością, głosił w końcu, iż jedynym wyjściem z tej sytuacji jest po prostu zrozumienie tej rzeczywistości, pojmowanej jako przejaw rozumu. Należałoby – co zaznaczyliśmy wyżej – dokonać konfrontacji obu tych opcji interpretacyjnych, co jednak cały nasz wyjściowy problem ustawiłoby w nieco innym świetle.

Nawet w pełnej patosu myśli Nietzschego, owianej tyłoma legendami, również dostrzec możemy próbę negacji tradycyjnego paradygmatu filozoficznego. U autora *Ecce homo* problem ten jednak przeniesiony jest na nieco inną płaszczyznę, a mianowicie na obszar rozważań nad sensem uprawiania nauki historii. Oto bowiem właśnie Nietzsche dostrzegł zasadniczą sprzeczność pomiędzy ujmowaniem historii z dystansu a bezpośrednią wolą jej formowania, która – według niego – zawsze cechuje terażniejszość. Nietzsche we właściwy sobie sposób mówi więc, iż w czasach współczesnych ta aleksandryjska – jak ją nazywa – życiowa wola formowania historii zdecydowanie upadła. Winne są temu nauki historyczne,

które nie wypracowując należytych kryteriów wartościowania, nie przywykły być w centrum zmian i procesów dziejowych, albowiem są ślepe na to, co się aktualnie zjawia i dzieje, wolą więc zajęcie znacznie bezpieczniejsze, tj. ocenianie tego, co minęło. Nauki te nie są w stanie zająć jasno określonego stanowiska wobec tego, z czym człowiek styka się obecnie. Ów przeceniany historyczny obiektywizm wartościowania jest więc tworem wyobcowanej przeszłości i w konfrontacji z terażniejszością okazuje się pustym frazesem.<sup>8</sup>

Nie sposób tu także w tym krótkim przeglądzie problemów do rozwiązania nie wspomnieć o propozycjach fenomenologów – Edmunda Husserla, a zwłaszcza Martina Heideggera.<sup>9</sup> W późnym okresie twórczości autora *Sein und Zeit* zagadnienie, któremu poświęcamy tę dygresję, zyskało miano przełamania metafizyki.<sup>10</sup> Niezwykle interesującą, pionierską w tym względzie pracę opublikował Lucien Goldmann. W pracy tej wykazuje homologię – jak pisze – i zasadnicze podobieństwo między strukturą wywodów wczesnej twórczości Lukácsa, poczynając od *Geschichte und Klassenbewusstsein*, a strukturą myślenia Heideggera, zwłaszcza z okresu *Sein und Zeit* z roku 1927.<sup>11</sup> To podobieństwo Goldmann widzi przede wszystkim w zdecydowanym przeciwstawieniu się obu filozofów naturalistycznym i pozytywistycznym wizjom epistemologii, opartym na usankcjonowaniu sztywnego dualizmu pomiędzy podmiotem i przedmiotem poznania. I tak – krótko omawiając tę książkę – Goldmann w dalszych częściach swego wywodu prowadzi błyskotliwe porównania między takimi kategoriami Heideggera i Lukácsa, jak byt i bycie (*Sein*) a pojęcie historii; poręczność (*Zuhandenheit*) a *praxis*; *Vorhandenheit* (empiryczne istnienie przedmiotowe) a Lukcsowskie *Verdinglichung* (urzeczowienie, reifikacja); egzystencja nieautentyczna a świadomość fałszywa. Nie rozwijając dalej tych wątków analiz Goldmanna, przyznać jednak na koniec trzeba, iż autor przy całym zafascynowaniu nowo odkrytym obszarem badań (*notabene* za sprawą wpływu myśli samego Lukácsa) nie traci jednak z pola uwagi różnic między Heideggerem a Lukácssem, upatrując ich głównie w odmiennym pojmowaniu samego podmiotu działań historycznych: i tak u Heideggera byłyby nim po-

nadczasowa jednostka, zaś u Lukácsa – historycznie określona zbiorowość, tj. proletariat.

Wspólną bazą tych porównań pozostaje jednak zerwanie z tradycyjnym obszarem filozofowania, zakładającym dualizm podmiotowo-przedmiotowy.

Kończąc tę rozbudowaną dygresję o rozmaitych sposobach przełamania tradycyjnego, podmiotowo-przedmiotowego paradygmatu filozoficznego,<sup>12</sup> zauważmy, iż taki, jak go tu przedstawiliśmy, sposób „filozofowania” (zgoła niefilozoficzny) nie narodził się w absolutnej próżni społecznej. Niezależnie od analiz immanentnych wyszczególnionych tu prądów intelektualnych, należałoby spojrzeć na nie, uwzględniając także szerszy kontekst społeczny, w ramach którego one funkcjonowały. Jednym słowem, należałoby zadać kardynalne pytanie: jakie warunki społeczne umożliwiły takie nieortodoksyjnie myślenie filozoficzne? Być może właśnie tu można by znaleźć źródła zbieżności tych propozycji teoretycznych. Wydaje się, że przede wszystkim należałoby spojrzeć na te doktryny poprzez analizę zjawisk alienacji. Przy pewnym rozszerzeniu tej kategorii uznać można by, iż alienacja – generalnie rzecz biorąc – obejmuje sobą to wszystko, co sytuuje się na zewnątrz istnienia (bycia) człowieka w społeczeństwie, a więc, ogólnie i niezbyt precyzyjnie, alienacją w tym rozszerzonym sensie byłaby metasfera ludzkiej egzystencji. Dopóki jednak jednostka nie jest w stanie zdać sobie sprawy z działania tak rozumianej alienacji, dopóty rozdziela mechanicznie poziom istnienia (bycia) od poziomu myśli o istnieniu (byciu), czyniąc z nich dwie rozłączne sfery.

Powstaje w tym miejscu pytanie: co sprawia, że człowiek jest w stanie nagle zbudzić się i dostrzec (uświadomić sobie) ową pozorną rozłączność swego bycia i sprowadzić ją na powrót do jednego, podstawowego wymiaru? Co sprawia – innymi słowy – że człowiek może uświadomić sobie tak uniwersalne pojęcie alienacji jako alienacji? Czy tylko i wyłącznie w ten sposób, że historia (na przełomie wieków chociażby) nagle odkryła swój byt i stała się widoczna dla jej uczestników jako przeżycie zbiorowe?

Pytania mnożą się, zakończmy zatem powyższą dygresję tymi znakami zapytania, ze świa-

domością, że ledwie dotknęliśmy obszaru, który wymaga systematycznych badań.

Jak widać, rozważania o epistemologicznych funkcjach procesu twórczego uwikłane są w bardzo szeroki kontekst problemów czysto filozoficznych, wynikających z porzucania przez filozofię tradycyjnego, podmiotowo-przedmiotowego paradygmatu.<sup>13</sup> Punktem wyjścia wszelkich analiz tej właśnie cechy tworzenia jest bowiem bycie w procesie twórczym. Jeśli zaś mówimy o współuczestnictwie w owym procesie, to jednocześnie zdać sobie musimy sprawę, iż w gruncie rzeczy nie jest możliwy akt twórczy poza aktem poznawczym.

Istnienie w procesie twórczym – jak to już zaznaczyliśmy – jest w zasadzie sposobem odnoszenia się do innych elementów tego procesu. I stąd płyną dla nas bardzo ważne wnioski. Jeśli bowiem rzeczywiście każdy kontakt z innym elementem procesu twórczego jest tylko sposobem bycia w procesie, to w takim razie poznać ów element znacząłoby w tym wypadku tyle co powiązać go z innymi taką relacją, iż staje się on niezbędny w kolejnych stadiach realizacji procesu. Tak więc poznawanie w procesie twórczym byłoby organicznie wpisane w samo bycie w procesie – poznawanie staje się funkcją bycia.

Oto kolejny paradoks tworzenia: aby coś mogło zaistnieć w procesie twórczym, w pierw musi być rozpoznane jako już istniejące w tymże procesie.

Zwrócić także musimy uwagę na swoistego rodzaju użyteczność, która występuje podczas poznawania elementów składowych procesu twórczego, której sens polega na tym, że właściwe poznanie danego elementu jest równoznaczne z posłużeniem się nim w urzeczywistnianiu tworzenia. Oznacza to, iż poznanie nie jest tu równoznaczne z racjonalizacją w pojęciach ogólnych, lecz z odkryciem ewentualnych zastosowań danego elementu w procesie. Mówiąc krótko: epistemologiczna funkcja procesu twórczego polega w tym wypadku na ujawnianiu takich aspektów istnienia, które mogą być wykorzystane w samym procesie. Sama też wiedza w takim ujęciu nie jest czymś zewnętrznym wobec procesu, lecz wpisana jest w sposób jego istnienia. Tak oto proces poznawania w tworzeniu, będąc jednocześnie spo-

sobem istnienia w tymże procesie, nie realizuje się poprzez myślenie pojęciowe, lecz raczej poprzez bezpośrednie współuczestnictwo i współbycie w procesie. Wydaje się więc, że otwiera się tu pewna nowa perspektywa w epistemologicznych dociekaniach nad twórczością. Należałoby więc przykładowo zbadać, jak jest możliwe takie poznanie, które – choć niekiedy przecież ogólne, ścisłe i może nawet uniwersalne – nie realizuje się poprzez myślenie pojęciowe. Powstaje też inny problem do rozwiązania: oto nie istnieje tu podział na przedmiot i metodę, albowiem sama metoda staje się w tych warunkach przedmiotem i na odwrót. Wszelkie podobne podziały niweluje bowiem nurt współuczestnictwa i współbycia w procesie twórczym. I sama epistemologia okazuje się formą ontologii twórczości.

\*\*\*

Spróbujmy teraz wydobyć z tych nader filozoficznych analiz podstawowe kategorie, za pomocą których możemy opisywać zjawisko performance. Przede wszystkim – co trzeba podkreślić już na samym wstępie – podstawowa siatka pojęć w tym wypadku oparta jest na rozważaniach wokół procesu twórczego. A mówiąc wprost i konkretnie: sam performance traktujemy jako proces, który – choć obdarzony formą – jednak nie zmierza do stworzenia jakiegoś przedmiotu artystycznego. Ten stan „bycia w procesie” opisujemy dokładnie tak, jak filozofowie usiłowali opisywać nowy paradygmat myślenia, zrywający z tradycją kartezjańską, a więc poza podziałami na podmiot i przedmiot poznania, uczestnika i obserwatora, twórcę i jego dzieło, a wreszcie poza sztywnym podziałem na widza i artystę, albowiem rzeczywistością nadrzędną wobec nich stawała się jedna i ta sama sytuacja tworzenia – ów proces, o którym tyle pisaliśmy wyżej.

Dla opisu tego typu działania zastosowaliśmy pojęcie „zejście w immanencję”, czyli przełamywanie sprzeczności pomiędzy założonym celem (w świadomości) a każdorazowo konkretną sytuacją, w której ów cel urzeczywistniamy; dalej: ważne pojęcie autotelizmu, czyli nakierowania procesu na siebie samego (tworzę, bo tworzę, a nie tworzę, bo jest to środek do czegoś), i wreszcie

eliminacja metasfery tworzenia, czyli samoświadomości procesu (wszak zawsze jestem w środku procesu, skoro jest to działanie autentyczne). Ta zaproponowana siatka pojęć, rzecz jasna, wymaga dalszego rozwinięcia i szczegółowego opracowania. W rozprawce niniejszej próbowaliśmy jeno stworzyć pewien horyzont do dalszych badań, które ze względu na całkowicie nową formułę działania artystycznego, jakim bez wątpienia jest performance, powinny być podjęte.<sup>14</sup> Niewątpliwie też dociekania takie wykraczają poza tradycyjną estetykę zorientowaną przedmiotowo i nie bez powodu w innym miejscu pozwoliłem sobie nazwać ją „estetyką po estetyce.”<sup>15</sup>

I na sam koniec raz jeszcze nawiążmy do pierwszych zdań niniejszego artykułu, w których mówiliśmy nie tylko o opisie i analizie zjawiska performance (właśnie z użyciem zaproponowanej siatki pojęć), lecz także o wartościowaniu. Tu zaś pojawia się problem, kto wie, czy nie podstawowy dla tego rodzaju twórczości, albowiem w ogóle uzasadnia jego podjęcie. A mianowicie: dlaczego w ogóle warto poważnie mówić i rozważać zagadnienie performance? Otóż w moim przekonaniu dlatego, że mamy tu do czynienia z żywym, autentycznym i realnym spotkaniem człowieka z człowiekiem – i do tego niezapomnianym żadnym przedmiotem. To jest szansa na ocalenie jednostki w świecie, w którym śmierć człowieka już dawno ogłosili filozofowie (np. Ortega y Gasset). Stąd też wielka odpowiedzialność za tę formę wypowiedzi artystycznej. Ale paradoksalnie, wprost proporcjonalnie do tej odpowiedzialności powstaje też zbyt duży margines dowolności i jakże często zwykłego wygłupu, dyktowanego i usprawiedliwanego wszak całkowicie nową formą. Ale przecież nie oznacza ona, że naprawdę wolno wszystko, albowiem jeśli rzeczywiście mamy mówić jeszcze o sztuce, to jednocześnie mówić też musimy nie tylko o języku wypowiedzi, ale i o tym, **co** mówimy. Dlatego właśnie wspomnieliśmy o zwiększonej odpowiedzialności, która mimowolnie spoczęła na artystach performance. Na niej też budować musimy wszelkie aksjologie związane z tą formą wypowiedzi artystycznej.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Georg Lukács, *Geschichte und Klassenbewusstsein* w *Werke*, Band 2 (Nuewied und Berlin: Luchterchand, 1968), 260 passim.
- <sup>2</sup> Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia* (Kraków: PWN, 1964), 73, 103–104.
- <sup>3</sup> W tej sprawie por.: Bogusław Jasiński, „Marcuse w kręgu Heideggera,” *Przegląd Humanistyczny* nr 2 (2007): 35–44.
- <sup>4</sup> Karol Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne*, w *Dziela*, t. I (Warszawa: KiW, 1960), 47.
- <sup>5</sup> MED., Warszawa: KiW, 1969, t. III, s. 255.
- <sup>6</sup> Por. wizję rycerza nieskończonej rezygnacji w: Soren Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć* (Warszawa: PWN, 1972), 36–46.
- <sup>7</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorrede, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Sämtliche Werke, Bd. VI (Leipzig: Felix Meiner, 1930), 15; por. także: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Einleitung, *Enzyklopädie*, Sämtliche Werke, Bd. V (Leipzig: Felix Meiner, 1930), 37.
- <sup>8</sup> Fryderyk Nietzsche, *Wiedza radosna*, tłum. Leopold Staff, t. VI (Warszawa: Mortkowicz i sp., 1909), 74–75; por. także pojęcie retroaktywnej władzy teraźniejszości.
- <sup>9</sup> Opisałem to obszernie w książce *Dwie fenomenologie: Husserl i Heidegger* (Warszawa: Ethos, 1997).
- <sup>10</sup> Por. Martin Heidegger, „Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens,” w Idem, *Zur Sache des Denkens* (Tubingen: Max Niemeyer Verlag, 1969); oraz rozdział „Przewyciężenie metafizyki”, w Martin Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć* (Warszawa: PWN, 1977).
- <sup>11</sup> Lucien Goldmann, *Lukács et Heidegger. Pour une nouvelle philosophie* (Paris: Denoël/Gothier, 1973). Istnieje także przekład niemiecki. Por. także: Bogusław Jasiński, *Myślenie Heideggerem* (Warszawa: Kolegium Otryckie, 1988).
- <sup>12</sup> Do zagadnień tych wracałem wielokrotnie, a ostatnio w obszernej rozprawie: „Fenomenologiczny program Edmunda Husserla,” *Świdnickie Studia Teologiczne* nr 3 (2006): 59–97.
- <sup>13</sup> Od strony logicznej problem ten opisuję w artykule: „O niektórych problemach współczesnej metodologii humanistyki,” *Przegląd Humanistyczny* nr 11–12 (1986): 53–59.
- <sup>14</sup> Próbowałem to czynić w książce *Sztuka? – Tylko wtedy, kiedy jestem. Szkice o tajemnicy istnienia, twórczości i kulturze czynnej* (Warszawa: Ethos, 2010).
- <sup>15</sup> Pierwszy jej pomysł opisałem w obszernej książce pt. *Twórczość a sztuka. Wprowadzenie do estetyki procesów twórczych* (Warszawa: KiW, 1989), a potem rozwijałem w następnych: *Istnieć znaczy tworzyć* (Warszawa: MAW, 1990) oraz *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego* (Warszawa: Ethos, 2008).

## Bibliografia

- Goldmann, Lucien. *Lukács et Heidegger. Pour une nouvelle philosophie*. Paris: Denoël/Gothier, 1973.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Vorrede. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Sämtliche Werke, Bd. VI. Leipzig: Felix Meiner, 1930.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Einleitung. *Enzyklopädie*. Sämtliche Werke, Bd. V. Leipzig: Felix Meiner, 1930.
- Heidegger, Martin. „Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens.” W *Zur Sache des Denkens*. Tubingen: Max Niemeyer Verlag, 1969.
- Heidegger, Martin. *Budować, mieszkać, myśleć*. Warszawa: PWN, 1977.
- Jasiński, Bogusław. *Dwie fenomenologie: Husserl i Heidegger*. Warszawa: Ethos, 1997.
- Jasiński, Bogusław. „Marcuse w kręgu Heideggera.” *Przegląd Humanistyczny* nr 2 (2007): 38–44.
- Jasiński, Bogusław. „Fenomenologiczny program Edmunda Husserla.” *Świdnickie Studia Teologiczne* nr 3 (2006): 59–97.
- Jasiński, Bogusław. *Sztuka? – Tylko wtedy, kiedy jestem. Szkice o tajemnicy istnienia, twórczości i kulturze czynnej*. Warszawa: Ethos, 2010.
- Jasiński, Bogusław. „O niektórych problemach współczesnej metodologii humanistyki.” *Przegląd Humanistyczny* nr 11–12 (1987): 53–59.
- Jasiński, Bogusław. *Twórczość a sztuka. Wprowadzenie do estetyki procesów twórczych*. Warszawa: KiW, 1989.
- Jasiński, Bogusław. *Myślenie Heideggerem*. Warszawa: Kolegium Otryckie, 1988.
- Jasiński, Bogusław. *Istnieć znaczy tworzyć*. Warszawa: MAW, 1990.
- Jasiński, Bogusław. *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*. Warszawa: Ethos, 2008.
- Kant, Immanuel. *Krytyka władzy sądzienia*. Kraków: PWN, 1964.
- Kierkegaard, Soren. *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*. Warszawa: PWN, 1972.
- Lukács, György. *Geschichte und Klassenbewusstsein*. Werke, Bd. 2. Neuwied und Berlin: Luchterchand, 1968.
- Marks, Karol i Fryderyk Engels. *Dziela*. Warszawa: KiW, 1969.
- Marks, Karol. „Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne.” W *Dziela*, t. I. Warszawa: KiW, 1960.
- Nietzsche, Fryderyk. *Wiedza radosna*. Tłum. Leopold Staff. Warszawa: Mortkowicz i sp., 1909.



# **Czy istnieje język performance?**

**ODPOWIEDZI ARTYSTÓW:**

# Andrzej DUDEK–DÜRER

## WYBRANE REFLEKSJE O PERFORMANCE...

W 1969 roku rozpocząłem realizację life performance *Sztuka Butów – Sztuka Spodni – Sztuka Andrzeja Dudka-Dürera, Żywa Rzeźba w Miejscach, w których się pojawiają...* w tym czasie odkrywam w sobie świadomość Albrechta DÜRERA... Świadomość reinkarnacji staje się podstawowym aspektem filozoficznym analizowanym i transformowanym w twórczości wielo-medialnej.

Przez pryzmat Reinkarnacji inaczej spoglądam na Śmierć i Życie, związki z przeszłością i przyszłością. Reinkarnacja to rodzaj nadrzędnego modułu, w którym umiejscowione są przyporządkowane obszary – *Sztuka Butów – Sztuka Spodni – Sztuka Andrzeja Dudka - Dürera Żywa Rzeźba*, następnie pojawiają się media, które towarzyszą i dokumentują: fotografia, grafika, wideo, muzyka, malarstwo, rzeźba, instalacja, będące elementami performance. Wyrazem integracji tych doświadczeń jest performance. W tym obszarze możemy wyróżnić dwa zasadnicze wątki: z jednej strony Życia – Andrzej Dudek–Dürer jako żywa rzeźba, z drugiej strony Sytuacje, Seanse, Performance realizowane w szczególnych miejscach świata, o określonej porze, adresowane do określonych ludzi; w tych performance następuje integracja mediów. *Sztuka Butów, Sztuka Żywej Rzeźby Andrzeja Dudka-Dürera* to różnego rodzaju sytuacje: w trakcie życia, w trakcie podróży, w trakcie komunikowania się z ludźmi. Jest to rodzaj prowokacji, a zarazem, jest to manifestacja dotycząca postawy antykonsumpcyjnej; to ma równocześnie kontekst ciągłego procesu rewitalizacji obiektów, butów, spodni, koszuli, ciała artysty... . Oczywiście, większość ludzi, którzy obserwują moją postać, nie ma świadomości, że uczestniczy w działaniu performatywnym; choć na przestrzeni czasu liczba ludzi świadomych jest coraz większa. (...)

Pierwsza *Sztuka Chleba* powstała w 1971 roku i od tego czasu w określonych sytuacjach, w określonych miejscach, w galeriach, realizuję to działanie - *Sztuka Chleba, Sztuka Pizzy, czy Sztuka Zupy*. (...) Sztuka gotowania, pieczenia wynika ze świadomości procesu i ze świadomości kreacji i nie powtarzania schematów; jak również zrozumienia jak wielki wpływ na nasze ciało i ducha ma odżywianie. Dudek–Dürer od 1969 roku jest wegetarianinem. (...)

Zapach jest ważnym elementem komunikacji w moich działaniach, jest on przygotowywany i dedykowany do określonych realizacji. (...)

W 1973 realizuję performance *Autoukrzyżowanie* w Galerii Jednej Osoby we Wrocławiu, gdzie korelacja fotografii i *Żywej Rzeźby Dudka-Dürera* jest materia performance. Również w tym roku cenzura zdejmuje z wystawy autorskiej dokumentację tego performance. (...)

Istotnym aspektem moich poszukiwań i działań kreacyjnych jest aspekt metafizyczno- telepatyczny. Pojawia się on w performance, w projektach strictly metafizyczno- telepatycznych, jest obecny w różnorodnych formach ekspresji, ma też związek z wideo.

Wideo jako jedno z ważnych mediów miało szczególne odniesienie i znaczenie dla twórców z kręgu performance. Dla tych artystów sięganie po kamerę jako formułę rejestracji było naturalnym sposobem dokumentacji. (...)

W okresie izolacji odbywałem podróże metafizyczne, były one ważnym doświadczeniem przygotowującym grunt dla fizycznego przemieszczania się po globie. To obszar bardzo osobistych doświadczeń mający jednak wielki wpływ na projekty rozwijane później.

Podróże fizyczne, które rozpoczęły się w 1979 roku, najpierw po kraju, później po Europie i całym świecie, stały się dla mnie metafizycznym sposobem rysowania śladów na globie. To rodzaj niematerialnych

rysunków, ślady spotkań z ludźmi, ślady moich realizacji, energie, które w trakcie podróży zostały zaznaczone. Podróż posiada również aspekt metafizyczno-telepatyczny, który moim zdaniem funkcjonuje i oddziałuje również w perspektywie czasowej.

Od 1981 roku (przed i w stanie wojennym) realizuję zbiorowe niezależne projekty Metafizyczno-Telepatyczne we współpracy z wieloma artystami z całego świata – mimo ograniczeń – współpracuję m. in. z Christo, Shimamoto, Klausem Grohem, Lloydem Godmanem czy nieżyjącym już Jackiem Kryszkowskim. (...)

W 1981 roku w galerii Zakład nad Fosą, Ośrodek Działań Plastycznych we Wrocławiu zrealizowałem trwający non-stop 48 godzinny performance *Powstawanie – Zanikanie*. Przestrzeń galerii częściowo została zaaranżowana na klasyczną ciemnię fotograficzną. Autor w trakcie działania wykonywał zdjęcia oraz cały proces zarówno negatywowy, jak i pozytywow. Tworzyły one istotny aspekt tego działania. Rytuał medytacji i postu były elementami tego performance. (...)

Wideo stanowiło dla mnie rodzaj medium sprzężonego z performance, jako rodzaj dokumentacji, ale również jako narzędzie wykorzystywane w trakcie performance. Realizowałem też sytuacje w trakcie performance, podczas których kamera na żywo retransmitowała obraz dziejącego się performance – obraz żywej retransmisji stawał się elementem performance, a w wybranych sytuacjach poddawany był transformacji (performance *Metaphysical – Telepathic Space 21*; podczas festiwalu AVE 1991 w Arnheim). Kamera stanowiła również podczas performance life ważny element dziejącej się sytuacji – byłem jednocześnie osobą filmującą i filmowaną.

Dźwięk w performance jest ważnym aspektem całości wypowiedzi performatywnej. W performance *Tworzenie - Niszczenie*, galeria Katakumby, 1979, Wrocław, posługiwałem się własnoręcznie zbudowanym sitar, na którym grałem, jednocześnie go narywając, a następnie nagranie to odtwarzałem. Stanowiło ono tło w kolejnych fazach realizacji działania. Obszar akustyczny performance powstawał zarówno poprzez działania bezpośrednie, jak gra na instrumentach, czy poprzez nagrania powstałe w trakcie, jak i przygotowane wcześniej i dedykowane do określonego projektu.

W innych realizacjach dynamika oparta jest o rejestrację (...) dokumentowane są zarówno sytuacje statyczne jak i dynamiczne – rejestracje dokonywane ze statywu – sytuacje medytacyjne, sytuacje podczas performance, jak również rejestracje bezpośrednie, oparte o zasadę autofilmowania (buty w ruchu wraz z napotkanymi przeszkodami, autoportret oraz otoczenie są próbą wizualizacji doświadczeń związanych z aspektem materialności oraz duchowości. Nasze ciało to rodzaj opakowania – pojazdu służącego nam w tym wymiarze, jest w ciągłym procesie transformacji. Ulegamy cały czas procesowi przekształcenia – nasze wszystkie komórki ulegają ciągłej wymianie; mimo pozoru materialności jesteśmy niematerialni. (...)

Przenikający się obraz sytuacji żywej z projekcją wcześniej edytowanego wideo, z projekcją diapozytywów – często synchronizowaną z określonym następstwem czasowym stanowił charakterystyczny aspekt niektórych performance i instalacji. Podczas prezentacji performance (wydarzenie towarzyszące Biennale w Wenecji w 2007) *Transgression of Identity* obraz wideo nakładał się na sytuacje żywego działania – nakładania, przenikania i zatracania się realności. Czasami odbiorca miał problem z identyfikacją, który obraz jest realny, a który jest projekcją.

Elementy żywej rzeźby, *Sztuka Butów – Sztuka Spodni – Sztuka Włosów* (nie obcinanych od 1969 roku) mają dla mnie znaczenie symboliczne. Mają one odniesienie do formuły reinkarnacji – są jak gdyby jej materialnym przejawem. Ujawniając stany skrajne, dotykają krawędzi życia i śmierci, stale zmieniając i odradzając się, nabierają innej formy i wymiaru, ciągle prowokują, zbliżają się do punktów krytycznych i oddalają.

Są demonstracją idei, że sztuka to coś więcej niż produkty; ujawniają też szeroko rozumianą ideę sztuki jako procesu, kreatywności, komunikacji...

Fragmenty z *Wybrane myśli o sztuce i życiu rozumianym jako sztuka*,  
Andrzej Dudek - Dürer 1969- 2011.

Cały tekst w archiwum autora.

# Edward ŁAZIKOWSKI

## WYPOWIEDŹ AUTORSKA NA TEMAT PERFORMANCE

Zaniecham bezpośredniej odpowiedzi na pytanie „Czy istnieje język performance?” W zamian wskażę jego istotę. Otóż uważam go za przejaw sztuki najbardziej **steatralizowanej**. Teatralizacja zaś, według mego przekonania, jest od ok. stu lat procesem obejmującym niemal cały obszar sztuki, i nie tylko sztuki. Przy czym, ostatnio ulega on z kolei filmizacji. Opinie powyższe opieram, nie licząc własnej obserwacji i intuicji, na kilku doniosłych faktach. Pierwszym z nich są poglądy dotyczące natury człowieka, głoszone przez reformatora teatru Jewreinowa (pocz. XX w): człowiek posiada wewnątrz zakodowany **instykt teatralny**, który ujawnia się szczególnie mocno (według mojego tu doprecyzowania) w momentach śmiertelnych zagrożeń życia i nasilania się przeżywanej traumy. Drugim faktem są poglądy Nietzschego (*Narodziny tragedii*), który uważał, iż działalność artystyczna (w tym teatralna) wzięła się z „**artystycznych popędów przyrody**,” które w człowieku się rozwinęły. Kolejnym faktem są nie – poglądy, lecz wydarzenia w świecie XX w. Z jednej strony – rozdzierająco tragiczne: dwie Wojny Światowe, Rewolucja Październikowa, niemieckie obozy śmierci, sowieckie łagry, zimna wojna w cieniu gotowych do odpalenia bomb atomowych, ostatnio terroryzm. Z drugiej strony – jakby rodzaj **reakcji na powyższe**: zdumiewający, fantastyczny rozwój sztuki teatralnej (i nie tylko). Wystarczy wymienić Meyerholda, Jewreinowa, Artauda, Brechta, Witkacego, Grotowskiego, Kantora. Jeśli zaś chodzi o krąg sztuk plastycznych, to proces teatralizacji wkracza do nich najpierw za sprawą Kabaretu Voltaire (I Wojna Światowa), a po II Wojnie Światowej – za przyczyną twórczości Pollocka, Yves Kleina i grupy FLUXUSUS. Cechy teatralności są żywsze w sztukach akcji, gdyż elementy tych dzieł eksponują swój **ruch** i uczestnictwo w **kolizjach**, które czynią wszystkie byty – strukturami **trójskładnikowymi**. A to, pozwala dziełom mówić trzema momentami na raz: źródłową czasoprzestrzenią „tu-teraz” (1), jej momentem przeszłym (2) i przyszłym (3) – (w ramach terażniejszości).

# Ryszard ŁUGOWSKI

## MÓJ JĘZYK

Sztuka performance, którą uprawiam z różną intensywnością od 1985 r. a aktywnie obserwuję od końca lat siedemdziesiątych XX wieku, w ostatnich latach, ku mojej ucieście, stała się przedmiotem wykładanym na uczelniach artystycznych w Polsce. Jest dość popularnym sposobem wypowiedzi artystycznej. Jednak duża część (także młodych) artystów performance ogranicza się do klasycznych sposobów działania, zajmuje się bądź tylko warstwą treściową, literacką przekazu performance, bądź powtarza z małymi modyfikacjami problemy i formy już opowiedziane. Popularność może w tym wypadku doprowadzić do skostnienia tej fascynującej dziedziny sztuki. Są oczywiście artyści którzy zauważyli taki stan rzeczy. Wprowadzają Oni do działań performance multimedia, działania parateatralne, para operowe, lub redukują działanie do minimalnych autorskich gestów. Tworzą w przestrzeni publicznej i przyrodniczej intymne działania dla siebie, dla własnego przeżycia, odbywające się bez widza itp. Mnie interesuje poszukiwanie nowych form, radykalnie nowych rozwiązań formalnych w języku performance. Tworzę instalacje dźwiękowe które aktywizują swoim działaniem, wprowadzam widza w stan medytacji, widz doznaje swoistego przeżycia estetycznego wywołanego dźwiękiem gongów, mis tybetańskich i instrumentów elektronicznych. Tworzę przestrzeń dźwiękową otaczającą widza, przestrzeń odbieraną intuicyjnie w której widz odnajduje swoje kolory, zapachy, światy. Dźwięk, jako najbardziej abstrakcyjny język przekazu, otwiera możliwość wielorakiej interpretacji, otwiera i poszerza pole intuicji artystycznej. Jednak przy tak dużym obszarze dowolności interpretacji nie stwarzam chaosu, mnie stawiam odbiorcy przed lasem niepewności. Atakując zmysły słuchacza, widza atakuje jego personalną intuicję. Widz jest ze sobą i ze wszystkimi poprzez przeżycie artystyczne.

Szukając sposobów na przewyżczenie paradygmatu postmodernizmu, filozofia zen, z jej podstawową zasadą przekazu pozawerbalnego, wydaje mi się najbardziej adekwatną do zastosowania w procesie odbioru dzieła sztuki. Widzę duże podobieństwa w opisie przeżycia estetycznego analizowanego przez współczesnych filozofów sztuki. Doskonale pokazuje to Rudiger Bubner w książce *Doświadczenie estetyczne*. Analizuje on odbiór dzieła sztuki, przeżycie estetyczne w kontekście historii estetyki, jej różnych nurtów i różnych systemów filozoficznych. Rudiger często wspomina na stronach swej książki o niemożności werbalnego opisu przeżycia estetycznego. Doświadczenie estetyczne jest unikalnym, jedynym, swoistym doświadczeniem, niepodlegającym racjonalnemu, werbalnemu opisowi. W książce *Estetyka Zen* wydanej w 2010 roku w Warszawie autorka, Agnieszka Kozyra, analizując sztukę zen i sztukę z nurtu postmodernizmu „dla którego charakterystyczna jest praktyka dekonstrukcji, zaburzającej wszelki dyskurs i wykazującej niestałość i prowizoryczność myśli ludzkiej,” widzi wiele podobieństw między tymi dwoma paradygmatami. Zen, podobnie jak postmodernizm, także podważa nasze racjonalne myślenie o świecie, nasze nawyki, nasz język nieadekwatny do wyrażania rzeczywistości. Obydwa nurty nie uznają „takich pojęć jak centrum, podstawa czy świętość.” Jednak postmodernizm to nieokreślony, niejednorodny układ bez wyraźnego rozróżnienia wartości, w którym przeważają tendencje do wzrostu chaosu. Grzęźnie on w narastającej fali dekonstrukcji sensów, ciągle jest na etapie negacji, negacji. itd. Zen przewyżcza taką sytuację, gdyż uznaje zasadę „absolutnie sprzecznej samotożsamości” negacji i afirmacji. W zasadzie zen jest filozofią życia codziennego. Tu przypominają mi się nauki mistrzów zen: „W intuicji zen nie ma chaosu i dowolności, gdyż jedno jest wszystkim, wszystko jest jednym.”

(2012)

# Ryszard PIEGZA

## CZY ISTNIEJE JĘZYK PERFORMANCE?

„To uniwersalny język utracony przed Wieżą Babel.”

Tak właśnie odpowiedziałem kiedy po raz pierwszy usłyszałem to pytanie od dziennikarki *El Pais* w Madrycie prawie 10 lat temu.\* Do dzisiaj się zastanawiam nad tym, czy miałem rację. Myśląc o tym zadajemy sobie pytanie, czy w ogóle można mówić o języku w przypadku sztuk performatywnych. Jedno jest pewne, że nasze słownictwo nie posiada jeszcze tylu określeń potrzebnych do zdefiniowania tego procesu. Stoimy cały czas przed tym problemem. To dlatego myślę o samych początkach.

Symboliczna Wieża Babel jest dla mnie jakimś początkiem i jednocześnie obrazem, który tłumaczy w prosty sposób idee bez wgłębiania się w konstrukcje. Działania performatywne to odpowiedź na pytanie, które przyjdzie jutro. Żadna inna dyscyplina tego nie proponuje ani nie zachęca do stawiania kwestii retorycznych na odwrót. Wróćmy do podstaw i struktur samego języka komunikacji. Ani Arystoteles mówiący o rozszerzeniu, ani „Idee mają swoje konsekwencje” Richarda Weavera z „nawarstwieniem” wypowiedzi, która wykorzystuje moc języka, nijak się mają do komunikacji w performance. Czy według teorii komunikacji my możemy się tu odnaleźć?

I tak i nie. Nie, bo nie wypowiadamy się tylko werbalnie. Tak, bo występuje nawarstwienie różnych form wypowiedzi.

Dlatego bliższe mi są teorie wypowiedzi gestu, ruchu, niż słowa samego w sobie. To tak jak ze zwykłym tekstem, ale zapisanym innym „językiem” lub innym sposobem, który każdy odczytuje lub nie, w zależności od kontekstu w jakim się znajduje. W teorii komunikacji chodzi przede wszystkim o przekonanie i dotarcie do drugiej strony. Jednak dla artysty performer język jest poza symbolami i tak jak dla Picassa w *Guernice* „głowa konia reprezentuje głowę konia, a głowa byka jest głową byka,” to dla innego artysty wylewanie wody z wiadra jest wylewaniem wody z wiadra. Koniec.

Tak więc pytania - co artysta chciał przez to przekazać? - nie należy adresować tylko do artysty, lecz bardziej do jego odbiorców. To dlatego sztuka performatywna jest jednym z łączników ludzkich, który jak smartfon dzisiaj zawiera wszystkie możliwości komunikacyjne. Od samego początku sztuka performance była tym elementem za pomocą, którego tak łatwo było robić coś razem oraz porozumieć się bez języka werbalnego. Przykładem tego jest sukces festiwali międzynarodowych, gdzie gesty wraz z ruchem istniały poza symboliką.

Ten powiedzmy w skrócie „język” jest fenomenalny i ewoluuje wraz z publicznością - to jest cenne. My czasami robimy te same gesty od lat, a to inni znajdują w tym ciągle coś nowego.

-----  
\*[https://elpais.com/diario/2009/11/14/madrid/1258201463\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/11/14/madrid/1258201463_850215.html).

# Ewa ŚWIDZIŃSKA

...

Język jest symboliczny, metaforyczny, abstrakcyjny, jednocześnie definiujący, opozycyjny do tego, co cielesne. Dlatego performance, jako działanie ciałem może być najbardziej przeciw-językową ze sztuk.

Ale jeśli pojęcie „język performance“ potraktujemy metaforycznie, to staje się ono wyjątkowo pojemne i rozległe. Zależący od inwencji poszczególnych artystów zasięg tego pojęcia wydaje się nieprzewidywalny. Interesujące są różnice pomiędzy „językiem“ poszczególnych performerów/performancek.

Zastanawiam się, co składałoby się na mój „język“ performance. Przede wszystkim powinien być zgodnym z własnym "ja" i sposobem komunikowania się ze sobą i widzem.

Mój "język performance" to przede wszystkim 3 elementy: gest, rekwizyt, psychika.

## ***Prymat dotyku, trauma separacji***

Opypy, powiat grodziski, szkoła czteroklasowa, zima 1966

*„Aby zwrócić na siebie uwagę Ewa dotknęła gorącego kaflowego pieca”.*

*Taką informację przekazała mojej mamie kierowniczka szkoły. Nie pamiętam gestu, pamiętam słowa Pani w granatowym satynowym fartuchu z białym kołnierzykiem.*

Odczuwam pierwotny charakter dotyku, jego fakturę, temperaturę, siłę, jego jednoczesną przynależność do ciała i rzeczy, które przenika. Dotykałam drewnianego stołu w domu i kamiennego w jesienną szarugę, stosu białej, szpitalnej pościeli, na kolanach i łydkach rozsmarowywałam posypane błękitnym brokatem wędzone szprotki, rozsypywałam higroskopijny młody jęczmień, który wpadając w zakamarki mojego ciała, powodował kaszel i zapalenie spojówek, zakładałam za ciasne buty przy pomocy kombinerek, rysowałam naszyjnik kartą do aparatu fotograficznego, obfotografowywałam siebie. Jednocześnie odczuwałam dotyk publiczności, dotyk wzrokiem, kamerą, aparatem otograficznym.

## ***Siła ubrań, aspołeczny bałagan***

Sucha Nowa, powiat sochaczewski, lato 1964, niedziela

*Bawię się ze starszym o rok sąsiadem zapalkami.*

*Świadomie? Nieświadomie? Przypadkowo? podpalamy wielki stóg siana. Pamiętam jedynie białą koszulę biegnącego młodego mężczyzny, który nas ratuje oraz kokardy wyplecione z warkoczy, osmolone, ciemnoczerwone, tylko w niektórych zagnieceniach zachowujące pierwotną, jasną czerwień.*

Wozilałam wypchane ciuchami walizki, z założeniem, że i tak nie użyję wszystkiego tu i teraz. Wiele ubrań gromadziłam tylko w celu użycia ich w performance, gdyż miały intrygujący kolor, piękną podszewkę, stebnówkę, guziki, były z prawdziwej wełny, rypsu, jedwabiu, żorżety, ale przede wszystkim kryły tajemnicę. Miałam w głowie opowieści ciotek, były to ze względu na historię rodziny jedynie słowne wspomnienia, bez rekwizytu, bez fotografii np. o wojennych rękawiczkach tkanych na krosnach, o sukience z powojennego bazaru, która dosłownie rozpuściła się przy pierwszym praniu.

Ubrania nakładałam, zdejmowałam, kroїłam, cięłam, rozciągałam, odwracałam, prułam, zamalowywałam, gniołłam, zawiązywałam, wyskubywałam, drapowałam, przekształcałam na różne sposoby, aby dotknąć ich historii, przemycając siebie. Były czerwone, żółte, niebieskie, białe, w kolorze ziemi, wreszcie czarny wełniany płaszcz nasączony mlekiem zostawiłam bezpowrotnie w hotelu w Regina w Kanadzie.

Zdałam sobie sprawę, że nie zdążę wykorzystać tych zbiorów i stają się jedynie wypełniaczami mojego kurczącego się otoczenia. Mój performance to dzielenie się tą słabością.

### **Kanał potrzeb**

Bielsko-Biała, Kobieta o Kobiecie, *Czarny performance*, listopad 2001

*Występowałam z czarnym garniturem, odnosząc się do kobiet śląskich, które czekają na swoich mężów. Performance był dramatyczny. Tuż po zakończeniu, podszedł do mnie mężczyzna z pytaniem: Czy mogę pomóc? Coś przekroczyłam. Przez wiele lat nie mogłam oglądać dokumentacji.*

Performance to działanie z pogranicza sztuki, psychologii, filozofii, socjologii, antropologii itd. W moich performance panuje rodzaj emocjonalnego neurotycznego napięcia. Autoreżyserując performance staram się wybrać jak najlepsze rozwiązanie na dany moment. To bliski strukturze eseju performance drogi, w którym mając mocno określony początek szukam zakończenia, wyjścia z przesytu m.in. improwizując. Wiąże się to z moimi nagromadzonymi życiowymi doświadczeniami. Przełomowym performance, po którym miałam potrzebę skomplikowania, zabrudzenia formy był projekt *Konsylium / Performance 2002*, gdy w tej samej przestrzeni, w wyznaczonych liniach sektorach odbywały się równolegle performance 6 uczestników (idea Janusza Bałdygi i Zygmunta Piotrowskiego). Użyłam jedynie sukienki z białej folii z napisem „Gratis.” Był to jeden z moich ostatnich minimalistycznych performance.

Według Stanisława Sieka najwięcej stłumionych potrzeb psychicznych pochodzi z potrzeb: agresywności, poniżenia, dominowania, ekshibicjonizmu, seksualnej, doznawania opieki i oparcia. Myślę, że na podstawie moich performance można stworzyć mój psychogram.

(czerwiec 2019)



# Artur TAJBER

## PYTANIE: „CZY ISTNIEJE JĘZYK PERFORMANCE?”

Aby na to pytanie odpowiedzieć w taki sposób, aby odpowiedź miała znaczenie z punktu widzenia praktyki i refleksji nad sztuką performance, trzeba dokonać jego rozbioru semantycznego. A więc uściślić czym jest i jak rozumiemy w tym kontekście pojęcie „język,” zapytać, czy pytanie dotyczy „performance” w znaczeniu słownikowym, czy odnosi się do „sztuki performance.” Nie znam intencji autora pytania, zatem przed odpowiedzią wyłożę swoją interpretację terminów.

I tak, nie zajmuje mnie w tym kontekście ani wydajność, ani przedstawienie czy inne formy sceniczne i spektakle – odnoszę się wyłącznie do sztuki performance w wąskim sensie, czyli formuły twórczości artystycznej ukształtowanej w obrębie tak określanych praktyk od przełomu lat ‘60/’70 dwudziestego wieku.

Język, jako synonim mowy, jest terminem używanym szeroko na oznaczenie również quasi-językowych systemów komunikacji, tzw. języków sztucznych bądź wręcz niemożliwych do zdekodowania form ekspresji. Przy tej okazji język będę traktował jako system dwustronnej komunikacji, który podlega weryfikacji znaczeniowej.

Idąc za tak przyjętą terminologią stwierdzam, że sztuka performance nie wypracowała własnego, sobie właściwego języka. Ujmując problem szerzej, uważam, że nie istnieje też język sztuki.

Opieram te sądy na własnym doświadczeniu i na poszukiwaniach, które prowadzę od połowy lat ‘80, czyli głównie na wywiadach z autorami performance i dokumentowaniu utworów sztuki performance. Przedstawię kilka spostrzeżeń, które pochodzą z tych źródeł. Ujmując bardzo ogólnie, największe różnice poglądów w kwestii cech i kwalifikacji rodzajowej sztuki performance występują wśród przedstawicieli starszej generacji performerów – tych, którzy rozpoczynali taką praktykę, gdy termin „sztuka performance” nie stanowił określenia gatunkowego. Wśród tych osób dominuje głębokie przekonanie o heterogeniczności i intermedialności zjawiska, choć znajdziemy tam też mocnych orędowników gatunkowej odrębności. W drugiej generacji, która rozpoczęła praktykę po ugruntowaniu się terminu, przeważa opinia o miękkiej odrębności gatunkowej sztuki performance, z mocnym przekonaniem o nobilitującym charakterze przynależności do „ruchu,” do społeczności nadbudowanej na formach funkcjonowania i samoorganizacji. Jest wreszcie generacja trzecia, która związała się z idiomem poprzez specjalizację studiów artystycznych, w uczelniach, które w różnych okresach czasu uruchamiały studia w zakresie sztuki performance. W tej grupie najczęściej akcentowane jest podejście do performance jako formy prezentacji, techniki lub strategii – jednej z wielu. W tej grupie można zauważyć też specjalizacje zwrotne, dyscyplinarne, a więc np. po-technologiczna lub teatralna. Piszę tu o tendencjach, co oczywiście nie zaprzecza faktom, że w każdej z tych grup występują poglądy zróżnicowane, na co wpływ ma również geografia, różne historie pojawiania się tego zjawiska w różnych rejonach świata. Tendencje te i wszystkie różnice mają ogromny wpływ na komunikację wewnętrzną w obrębie idiomu, oraz na relacje jego przedstawicieli z innymi grupami i obszarami zjawisk.

Mamy więc do czynienia z co najmniej dwoma warstwami komunikacyjnymi – z wewnętrznym przepływem informacji pomiędzy autorami, uczestnikami ruchu, obiegu sztuki performance, oraz z komunikacją pomiędzy autorami a ich publicznością, pomiędzy nadawcą i odbiorcą. Obserwacja mówi mi, że w pierwszym przypadku przebiega ona dość standardowo, język – leksyka i gramatyka - oraz

otoczenie procesu komunikacyjnego nie odbiegają znacznie od mówionego i pisanego języka używanego w innych obszarach, przy oczywistej dominacji języka angielskiego, zwłaszcza jego uproszczonej, międzynarodowej wersji – typowy dialekt, *lingua franca*. W przypadku drugiej warstwy mamy do czynienia z bardzo złożonym konglomeratem, a właściwie otwartym zbiorem konwencji, łatwiejszym do analizowania w bezpośrednich relacjach jednostki-z-jednostką, niż w kategoriach „typowy autor – dowolna publiczność.” Wzajemna relacja obu warstw jest mocno zintegrowana z racji tych cech sztuki performance, których nie posiadają - w tym stopniu - inne rodzaje działalności artystycznej, w szczególności chodzi o bliskie relacje pomiędzy autorami dzięki bezpośrednim kontaktom, wspólnym występom na festiwalach, plemiennemu charakterowi ruchu. Opisywany, otwarty konglomerat, ma cechy hybrydalne, jest polisensoryczny, intermedialny, heterogeniczny, uchwytany wyłącznie w poszczególnych wątkach, stale w procesie kombinatorycznej zmiany.

Pozostaje ocenić, czy komunikacja, o której piszę, daje podstawę do uznania ją za język właściwy sztuce performance... Na wstępie dałem swoją ocenę, więc dodam tylko, że w świetle moich obserwacji sztuka performance używa wielu istniejących niezależnie od niej języków i kodów przekazu, dokonując - równolegle, aleatorycznie, *ad hoc* – równie wielu syntez, z których żadna nie utrwała się na dłużej, żadna się nie przyjmuje i nie może być uznana za trwałą i samodzielnie ewoluujący język. Na zilustrowanie tej konkluzji przytoczę anegdotę, tylko pozornie nie na temat.

W roku 2007, w trakcie festiwalu Live5 w Vancouver, brałem udział w panelu zorganizowanym w Western Front. W kręgu usiadło kilkanaście osób, artyści performance z kilku krajów świata, organizatorzy festiwalu i lokalni ludzie sztuki, kuratorzy i krytycy, przedmiotem panelu były zewnętrzne uwarunkowania sztuki akcji. W trakcie rozmowy jedna z krytyczek-blogerek z Vancouver oświadczyła, że biorąc udział w wielu konferencjach i dyskusjach przy okazji różnych wydarzeń artystycznych, zarówno w mieście jak i w sieci, dokonała spostrzeżenia interesującego z punktu widzenia tematu. Mianowicie, gdy spotykają się muzycy, rozmawiają o historii, teorii muzyki, o klasach i stylach utworów muzycznych, o zapisie i rejestracji dźwięku i nagraniach; gdy spotykają się malarze – mówią o malarstwie i kolorach, o technikach malarskich i mniej lub bardziej znanych malarzach; gdy spotykają się architekci – rozmawiają o budynkach, o urbanistyce... i tak dalej. Natomiast gdy bierze udział w spotkaniach z artystami performance – rozmowa jest o wszystkim: o polityce, o technologiach przekazu, o modzie i filozofii, przeskakuje się z tematu na temat.

Sądzę, że z językiem (jakkolwiek szeroko ustawimy znaczenie pojęcia) jest podobnie.

(maj 2019)



**ENG-  
LISH  
SUM-  
MA-  
RIES**

## THE LANGUAGE OF PERFORMANCE ART – AN INTRODUCTION

Edited by Bogusław JASIŃSKI

For many years there has been a 'silent' dispute about what performance really is. I wrote 'silent,' because on the one hand the question about performance is obviously asked of artists, while at the same time deliciously irresponsible definitions are agreed, so broad that they have lost sight of the defined object along the way; and on the other, there is - equally silent - terror and blackmail, which literally allows everything, and relegates those who do not understand anything to the margin - as ignorant of art. In both cases, then, this dispute leads to only one thing: silence. The time has come to break this silence.

Let us try to approach the issue of performance art with due care – that is, exactly as we would do any other kind of art. Without entering into an idle dispute about the definition of the object of art itself, let us use the theoretical apparatus of semiology to describe the phenomenon of performance: art as a kind of 'language' which 'communicates' to 'someone' in a certain way. This starting point allows us not only to analyse the form of performance, but also its specific 'grammar' of expression. This will allow us to define the structure of this particular form more closely, which in turn will enable us to teach it - just like any other type of artistic expression. Of course mastering the language of this form of expression does not guarantee that the message, itself formulated with its help, makes sense or has any value: just as mastering the notes does not mean that one immediately becomes a musician.

Such a starting point for our reflection on performance art undoubtedly opens this issue to classic aesthetic concerns: the cognitive functions of art, expression and impressionism, and finally beauty and narrative in art.

We need to talk about performance to protect it from itself - because it is undoubtedly a great opportunity for art. Indeed, if we repeat the slogan 'anything goes' here, then the road leads nowhere.

**Grzegorz DZIAMSKI**

### A FEW COMMENTS ABOUT PERFORMANCE ART

The article refers to earlier, pioneering research on performance in Poland in the late Seventies. Recent research and written art criticism, such as the texts of Łukasz Guzek cited here, prove that performance art is changing, developing, and is a living phenomenon of contemporary art. Young artists take on the challenge of live action, and change performance forms (in relation to those of the Seventies). Performance studies develops into a new paradigm of science, not only about culture and not only in art, but about the whole of human activity in the world, which is reflected in the research of Erika Fischer-Lichte, who described the 'performative turn.' In this way, through performance, art returns to man, to modern humanism.

**Bogusław JASIŃSKI**

### PERFORMANCE IN THE PERSPECTIVE OF THE CREATIVE PROCESSES OF AESTHETICS

The aesthetics of creative processes is for the author a new theoretical paradigm, in which art is treated as a process rather than as a defined product. The roots of Jasiński's theory derived from the tradition of hermeneutics and teleological model of work presented in *Das Kapital* by Karl Marx. Jasiński used this theoretical model to formulate his concept of 'ethosophy,' which he refers to in this publication.