

# 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 zmierzając 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 Révésza, 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 przybrudzonej 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 wernisażowych 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 jezdni; 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, Węgry 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: „Ilekroć 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.« Popatrzeliśmy 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.