

Michalina SABLİK

Uniwersytet Warszawski, Instytutu Historii Sztuki

MIĘDZYNARODOWE SPOTKANIA *PERFORMANCE AND BODY* W GALERII LABIRYNT W 1978 ROKU – PRÓBA REKONSTRUKCJI I TYPOLOGII PREZENTOWANYCH AKCJI

W historii polskiej sztuki współczesnej rok 1978 jest ważną cezurą, ponieważ wtedy w dyskursie sztuki akcji pojawia się importowane z Zachodu pojęcie „performance,” które rozpoczyna proces budowania odrębności dziedziny i ugruntowuje związaną z nią praktykę.¹ Kluczowe dla tego dyskursu są dwa następujące po sobie wydarzenia z 1978 roku: pierwsze zorganizowane przez Henryka Gajewskiego IAM – *International Artists' Meeting*^{2,3} w studenckiej Galerii Remont w Warszawie; a drugie to Międzynarodowe Spotkania *Performance and Body* w Galerii Labirynt w Lublinie.⁴

O ile festiwal IAM w Galerii Remont doznał się własnej publikacji, o tyle *Performance and Body* do niedawna pozostawał *tabula rasa* polskiej historii sztuki. Jedyne artykuły, które przybliżyły tamte wydarzenia i opisują część akcji zostały napisane *ex post* przez Andrzeja Mrocza i opublikowane w czasopiśmie *Sztuka i Dokumentacja*.⁵ Przeprowadzone przeze mnie badania są zatem pierwszą próbą całościowego opisu festiwalu, rekonstrukcji poszczególnych akcji, omówienia twórczości przybyłych na spotkania artystów oraz wpisania jej w szerszy kontekst europejskiej sztuki akcji.

Kwerendę rozpoczęłam u źródeł, czyli od archiwum Galerii Labirynt, gdzie znalazłam materiały promocyjne festiwalu oraz zdjęcia Andrzeja Polakowskiego oraz opisy akcji sporządzone przez Mrocza. Nie był to jednak wystarczający materiał do rekonstruowania efemerycznych wydarzeń sprzed ponad pięćdziesięciu lat. W ramach badań odbyłam rozmowy z uczestnikami festiwalu, prowadziłam także korespondencję z artystami zagranicznymi. Starłam się zweryfikować ich obecność na festiwalu oraz zrekonstruować biogramy czy środowiska, z których pochodzili. Wykorzystywałam do tego strony internetowe, portfolio, katalogi wystaw. Ważnym miejscem kwerendy była galeria De Appel w Amsterdamie, która w związku ze zorganizowanym przez nią festiwalem *Works and Words* w 1980 roku, zbierała dokumentację oraz korespondencję dotyczącą artystów sztuki akcji z regionu Europy Wschodniej. W archiwum De Appel odnalazłam wiele katalogów, niepublikowanych wcześniej zdjęć, maszynopis eseju Angeli Carter⁶ z *Performance and Body* oraz list intencyjny Mrocza.

Za przewodnika metodologicznego swoich badań obrałam Łukasza Guzka, autora pierwszej dziedziny monografii pt. *Rekonstrukcja sztuki*

ki akcji w Polsce.⁷ Termin „rekonstrukcja” w badaniach humanistycznych jest rozumiany jako procedura odtwórcza mająca na celu przejście od dokumentacji do faktów. Polega na odtworzeniu możliwie pełnego obrazu wydarzeń na podstawie częściowych danych oraz na zbliżeniu się do wydarzeń historycznych i ich znaczenia.⁸ Rekonstrukcja zakłada niekompletność oraz „reaktualizację,” czyli uwspółcześnienie, wpisanie w aktualne siatki pojęć i dyskursy. Historyk powinien być świadomy faktu, że nie jest w stanie dotrzeć do obiektywnej prawdy o danym wydarzeniu oraz że w procesie rekonstrukcji nakłada na dane wydarzenia całą swoją aktualną wiedzę.⁹ Rekonstrukcja polega na przepływie znaczeń między przeszłością a współczesnością oraz ich wzajemnym oddziaływaniu.¹⁰

Rekonstrukcja historyczna, którą posługiwałam się przy opisywaniu performance, zakłada sztuczne podzielenie tego procesu na dwie części: opis wraz z analizą składników formalnych (strukturalnych) oraz interpretację kontekstową. Rekonstrukcja performance dotyczyła dzieł efemerycznych, procesualnych, które nie istnieją współcześnie w formie materialnej, dlatego zwracałam wyjątkową uwagę na tradycyjnie rozumianą analizą formalno-artystyczną. Opisywane dzieła to zdarzenia, dostępne współcześnie tylko za pośrednictwem dokumentacji, co powoduje wiele problemów badawczych.

Podczas analizy formalno-artystycznej zastosowano metodę analizy strukturalnej, która polega na rozpoznaniu oraz wyodrębnieniu środków i sposobów ich występowania w strukturze wewnętrznej dzieła. Zrezygnowałam z kategorii stylu, na rzecz „środka artystycznego,” który jako metakategoria może występować diachronicznie w różnych nurtach, formacjach, środowiskach i dyscyplinach o zróżnicowanym charakterze formalno-artystycznym. Forma akcjonistyczna czy performerska zakładała użycie wyodrębnionych środków, takich jak: kompozycja, materiały, rekwizyty, specyficzne wykorzystanie ciała, choreografia, synchroniczny porządek dzieła. Struktura performance’u przypomina kolaż lub asamblaż wymienionych powyżej środków oraz fragmentów otaczającej performerę rzeczywistości, na którą składa się kontekst miejsca, publiczności,

czasu, wnętrza czy następujących po sobie wydarzeń.¹¹ Uwzględniałam także cały zasób odniesień teoretycznych, języka czy siatki pojęć, jaką posługiwali się artyści, bowiem jest ona częścią ich warsztatu artystycznego.¹² Dodanie do tego szerokiego kontekstu historycznego wydarzeń społecznych, diskutowanych w mediach zagadnień, płci, narodowości pozwoliło na spełnienie zadań rekonstrukcji, którymi są: określenie specyfiki dzieł, ich kategoryzacja, interpretacja oraz usytuowanie w dyskursie sztuki danego okresu oraz twórczości artysty.

Międzynarodowe Spotkania Artystów *Performance and Body* w Galerii Labirynt odbyły się pomiędzy 12 a 14 października 1978 roku. Przez trzy dni zaprezentowano kilkanaście performance, autorstwa ponad dwudziestu artystów¹³ z ośmiu krajów europejskich z obu stron żelaznej kurtyny. Ta liczba zagranicznych gości, rzadko spotykana na innych wydarzeniach w owym czasie, pokazuje intensywność kontaktów, jakie Galeria Labirynt utrzymywała z różnymi ośrodkami, takimi jak Budapeszt, Belgrad, Praga, Amsterdam, Monachium, Wiedeń czy Londyn. Mroczek zapraszał gości zagranicznych przez wysłanie listu intencyjnego z załączonym wykazem spodziewanych artystów, który *de facto* potem się zmienił. Początkowo znaleźli się w nim m.in.: Marina Abramović, Carolee Schneemann czy Akademia Ruchu, którzy ostatecznie nie byli obecni na spotkaniach.¹⁴ Organizator w liście określał tylko ogólny zarys tematyczny festiwalu, na który składał się body art oraz performance.¹⁵ Prosił także o przesłanie fotografii lub filmów, ponieważ częścią spotkań była wystawa dokumentacji i projekcja filmowa, po której do dziś nie pozostał niestety żaden materialny ślad.

Wśród polskich artystów można było zobaczyć akcje nestorów performance: Jerzego Beresia i Zbigniewa Warpechowskiego oraz słynne *Działanie na głowę* duetu KwieKulik.¹⁶ Natomiast z gości zagranicznych Lublin na pewno odwiedzili: Tibor Hajas (Węgry), FLATZ (NRD), Albert van der Weiden, Kees Mol i Harry de Kroon (Holandia), Action Space, Roland Miller i Shirley Cameron (Anglia) czy Raša Todosijević (Jugosławia).¹⁷ Zrekonstruowane performance powyższych artystów zostały zgrupowane pod wzglę-

dem tematów oraz form akcji. Można wyróżnić wśród nich trzy główne wątki: transgresyjny body art, performance krytyczny i zaangażowany oraz akcje wykorzystujące nowe media. Są one charakterystyczne nie tylko dla lubelskich spotkań, ale także dla całej sztuki akcji końca lat siedemdziesiątych.

Transgresja i body art

Szokować, zmieniać reguły gry, przekraczać granice, wychodzić przed szereg czy narażać na niebezpieczeństwo siebie i widzów, a także eksponować ciało i czynić z niego obiekt sztuki i kontemplacji – podczas spotkań *Performance and Body* można było zobaczyć akcje z nurtu body-artowego, skupione na medium ciała oraz próbujące przekraczać jego granice. Wykonawcami tych performance byli Tibor Hajas, Jerzy Bereś oraz artysta działający w Niemczech o pseudonimie FLATZ.

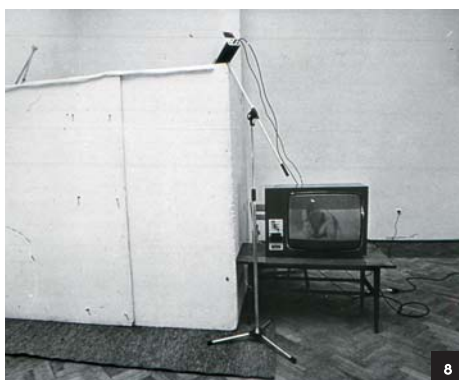
Węgierski artysta, prekursor performance Hajas wykonał akcję *Hiroshima, mon amour*, nawiązującą tytułem do filmu Alaina Resnais'a. Artysta zaprosił uczestników do ciemnej sali, na drewnianej podłodze rozpalil proszek magnezowy, który po chwili wybuchł. Następnie artysta rozebrał się, wrzucając ubrania do ognia. Sam podwiesił się na linie, przymocowanej do sufitu i zawisł nagim torsem tuż nad ogniem. Z głośników wydobyła się muzyka punkowa, a sala napelniła się dławiącym dymem. Podobnie jak Stelarc, artysta narażał się na ból, a widownię na niebezpieczeństwo uduszenia oparami palonego magnezu. Akcja miała quasi-rytualny charakter, będący odległą reminiscencją działań Akcjonistów Wiedeńskich. Oparta była na szokowaniu publiczności i dyscyplinowaniu ciała artysty. Tytuł zaś wprowadzał skojarzenia polityczne z zimną wojną i strachem przed wybuchem bomby atomowej. Labirynt był drugim miejscem w Polsce, gdzie wystąpił węgierski artysta. W kwietniu 1978 roku zaprezentował akcję *Dark Flash* w Galerii Remont w Warszawie.

Natomiast nestor polskiego performance Jerzy Bereś wykonał manifestację pt. *Kamień filozoficzny*.¹⁸ Bereś wykorzystał charakterystyczne

dla siebie rekwizyty i motywy, takie jak: nagość, płótno, surowe drewno, napisy, ogień, czasopismo *Kultura*, składanie podpisu. Odwoływał się w swojej manifestacji do kamienia filozoficznego, czyli magicznej substancji, która miała zamieniać metal w złoto. W czasie swojej manifestacji palił kamień, jednak nie doszło do żadnej widocznej gołym okiem transmutacji. Artysta chciał sprowokować refleksję o charakterze filozoficznym, zmusić do zastanowienia się nad ontologią, aksjologią czy w końcu estetyką. Akcja została opisana przez Angelę Carter, brytyjską pisarkę, która odwiedziła Lublin.¹⁹ Autorka zwróciła uwagę na figurę pustelnika oraz magiczny charakter całej akcji.

Twórczość Beresia może zostać zaliczona do nurtu performance body-artowego oraz transgresywnego, ponieważ artysta wykorzystywał swoje nagie ciało, które malował, eksponował publicznie oraz traktował jako medium. W przeciwieństwie do innych artystów sobie współczesnych, zawsze ukazywał je w asekualny sposób. Jak zauważył Piotr Piotrowski, „jego ciało z kolei, stanowiące centralny środek wypowiedzi artysty oraz obszar budowanej ideologii, jest jakby – paradoksalnie – »odcieleśnione«. (...) Ekspozycja genitaliów ma tu więc wyłącznie symboliczną funkcję – to fallus, znak autorytetu i władzy duchowej.”²⁰ Artysta wykraczał poza granice swojego ciała, stając się czymś więcej niż nagim mężczyzną – stylizował się na pustelnika, człowieka pierwotnego czy mędrca-szamana, zapraszającego uczestników do udziału w dziwnym misterium.

Performance FLATZA wykorzystał inne środki niż narażanie na niebezpieczeństwo czy eksponowanie nagiego ciała, aby szokować publiczność i „zmieniać zasady gry.” Był transgresyjny na innych polach. Przede wszystkim naruszał granice czasu i miejsca przeznaczonego na performance podczas festiwalu, co wywołało konflikt wśród gości. Co więcej, artysta chciał narażić swoje ciało, pozostając długo w zamknięciu bez jedzenia i wody. Podczas swojej akcji FLATZ wybudował na środku sali biały sześcienny kubik. Wystawały z niego dwie rurki, jedna na wodę, a druga na mocz. Wewnątrz znajdowała się kamera podłączona do telewizora, dzięki czemu w czasie rzeczywistym goście mogli oglądać to, co działo się w środku. Dodatkowo cała instalacja była



1. Albert van der Weiden, performance, 1978, fot. Andrzej Polakowski, archiwum Galerii Labirynt
2. Zbigniew Warpechowski, *Champion of Golgota*, 1978, fot. Andrzej Polakowski, archiwum Galerii Labirynt
3. Kwiekułik, *Działania na głowę*, 1978, fot. Andrzej Polakowski, archiwum Galerii Labirynt
4. FLATZ, *Treffer*, 1978, fot. Andrzej Polakowski, archiwum Galerii Labirynt
5. Jerzy Bereś, *Kamień filozoficzny*, 1978 r. fot. Andrzej Polakowski, archiwum Galerii Labirynt.
6. Zbigniew Warpechowski, *Champion of Golgota*, 1978, fot. Andrzej Polakowski, archiwum Galerii Labirynt
7. Kwiekułik, *Działania na głowę*, 1978, fot. Andrzej Polakowski, archiwum Galerii Labirynt
8. FLATZ, *Treffer*, 1978, fot. Andrzej Polakowski, archiwum Galerii Labirynt
9. Performance Tibora Hajasa, *Hiroshima mon amour*, 1978, fot. Andrzej Polakowski, archiwum Galerii Labirynt

podłączona do nieokreślonego sprzętu elektrycznego, wydającego permanentny, nieprzyjemny dźwięk. Nagi FLATZ wszedł do środka kubika i oświadczył, że pozostanie w nim przez trzy dni bez jedzenia, co było podobne do działania Chrisa Burdena *Five Days Locker Piece*, wykonanego na Uniwersytecie Kalifornijskim w 1975 roku.

To zachowanie wprowadziło w konsternację innych uczestników Spotkań, co dokładnie opisuje w swoich wspomnieniach Bereś.²¹ Najgłośniejszej protestował Roland Miller, argumentując, że FLATZ psuje mu „czystość wystąpienia.”²² Artysty postulowali o przeniesienie boks z artystą do innego pomieszczenia prawdopodobnie dlatego, że artysta zajął główną salę przeznaczoną na prezentację podczas Spotkań innych prac. Planowany *long durational performance* naruszał granice czasu i miejsca, dokładnie wyznaczone przez organizatorów. FLATZ, oskarżony przez innych uczestników o „imperializm artystyczny,” skończył akcję i zdemontował „pokoik” po pięciu godzinach. *Treffer* (niem. celny strzał, trafienie), bo tak nazywała się akcja artysty, anektowała przestrzeń galerii, narzucała się swoim dźwiękiem, proponowała nachalną, stałą obecność performerera, co miało charakter transgresyjny wobec normy wystąpienia festiwalowego.

Działając na głowę, czyli performance krytyczny i zaangażowany

Amy Bryzgel, pisząc o sztuce performance w Europie Wschodniej w książce *Performance art in Eastern Europe since 1960*, w rozdziale „Politics and Identity,” wyodrębniła działania zaangażowane politycznie, kontestujące sytuację społeczną w krajach Bloku Wschodniego. Opisała działalność takich artystów jak: Jan Mlčoch, Ion Grigorescu, Tamás Szentjóby czy Tadeusz Kantor. Zwróciła jednak uwagę, że należy przewartościować paradygmat narzucony przez Roselee Goldberg. Amerykańska krytyczka pisała o performance tego regionu, jako wyłącznie politycznym, co według Bryzgel jest zbyt dużym uproszczeniem.²³ *Performance and Body* w Lublinie może być dobrym przykładem argumentującym

tezę Bryzgel, ponieważ wątki dotyczące oporu przed totalitaryzmem czy krytyki komunizmu, a także kapitalizmu owszem pojawiają się w akcjach, ale spektrum zainteresowań artystów jest dużo szersze. Artysty odnosili się do uniwersalnych problemów dotyczących władzy, przemocy wobec jednostki, dyscyplinującej funkcji religii w społeczeństwie, krytyki masowych mediów oraz popkultury.

Przykładem mogą być *Działania na głowę: trzy akty* duetu KwieKulik, które Bryzgel omawia ją jako jeden z najradkalniejszych przykładów performance politycznego w okresie PRL.²⁴ W ramach działania KwieKulik publiczność, poproszona uprzednio o założenie czerwonych chorągiewek na głowę, gdy tylko weszła do sali, zobaczyła artystów z głowami uwięzionymi w siedziskach dwóch krzeseł. W kolejnej części Zofia Kulik siedziała na podłodze z głową wystającą z dna miski. Przemysław Kwiek wlał do niej wodę, a potem zaczął się rozbierać i myć swoje ciało. Następnie dołał więcej wody, zatapiając usta partnerki. Wtedy zaczął ją wyzywać, przystawiać jej nóż do potylicy i podtapiać. W trzeciej części Kwiek i Kulik siedzieli na krzesłach z kubłami na głowach, a dwójka artystów obrzucała ich śmieciami.²⁵

Podczas Spotkań KwieKulik zaprezentowali także dokumentację fotograficzną z akcji *Pomnik bez paszportu na Salonach Sztuk Plastycznych*, pokazanej tego samego roku na Ogólnopolskim Biennale Sztuki Młodych w Sopocie. Akcja ta z jednej strony krytykowała prowincjonalizm i akademizm polskiej sztuki. Była także odczytywana jako metafora zniewolenia artystów przez odebranie im paszportów, ergo możliwości podróżowania.²⁶ Dzięki temu kontekstowi, *Działania na głowę* zyskały znaczenie *stricte* polityczne. Ukazywały miejsce jednostki w brutalnym, pełnym cenzury systemie totalitarnym, jakim był komunizm. W trzeciej części działania wybrane osoby z publiczności przejęły od Kwieka rolę „kata,” co zmieniło wyraz akcji, uświadamiając wszystkim, że podział na opresorów i krzywdzonych, zaangażowanych i pasywnych, manipulujących i manipulowanych jest umowny.²⁷ Ostatecznie potencjał czynienia zła istnieje w każdej jednostce – ta interpretacja nadaje performance KwieKulik uniwersalny wymiar.

W przeciwieństwie do zaprezentowanej przez duet akcji pełnej agresji i patosu, wystąpienie Zbigniewa Warpechowskiego podczas spotkań w Lublinie charakteryzował duży dystans i poczucie humoru. Artysta w krytyczny sposób poruszył wiele ważnych wątków z życia społecznego w epoce Gierka w Polsce, takich jak idolatria, wpływ masowych mediów na społeczeństwo, kult sportu czy brak realnych autorytetów. *Champion of Golgota* należy do serii ikonicznych performance Warpechowskiego, która była realizowana w wielu miejscach, od Jankowic, Sopotu, Kazimierza Dolnego, po Kassel, a nawet Nowy Jork. Każda z akcji jest autonomiczna i oryginalna, jednak występują w niej podobne rewizyty i gesty oraz przede wszystkim wykreowana przez artystę figura performerera-herosa, nawiązująca z jednej strony do ikonografii chrześcijańskiej (rozkładany krzyż, stacje drogi krzyżowej), a z drugiej strony do kultury masowej, popularnej czy w końcu sportowej (puszka Coca-Coli, kask boksinerski czy wycinki z gazet).²⁸

Natomiast artystycznym *credo* Alberta van der Weide, holenderskiego artysty związanego z galerią De Appel, było zwiększanie społecznej świadomości problemów wojen, nierówności na świecie, rasizmu oraz kwestii politycznych. Holender traktował sztukę jako manifestowanie swojego sprzeciwu wobec władzy oraz dominacji państw totalitarnych.²⁹ W *Not what I see, but what I feel* artysta zaprosił widownię do ciemnej sali, w której stało 50 świeczek. Van der Weide przechadzał się po sali, czytał tytułowe zdanie i kolejno gasił świece, aż nastąpiła całkowita ciemność. Mroczek pisał o tej akcji, jakby miała być komentarzem artysty do tego, co zobaczył w Polsce. Artysta potem wielokrotnie przyjeżdżał do Polski na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, brał udział m.in. w IX Spotkaniach Krakowskich w 1981 roku. Opisany performance miał charakter refleksyjny, artyście zależało na stworzeniu pewnej atmosfery, dzięki zaciemnieniu przestrzeni galerii oświetlanej tylko kolejno gaszącymi świeczkami. Zwracał uwagę na stronę afektywną swojego działania. W poetycki sposób próbował wyrazić własne subiektywne doświadczenie przebywania w kraju Bloku Wschodniego.

Raša Todosijević podczas *Performance and Body* zaprezentował niejednoznaczny akcję *Was ist Kunst?* Artysta wielokrotnie powtarzał ją w różnych formach w latach 1976–1981, pracując zwykle w duecie z Marinellą Koželj, artystką i swoją partnerką. Natomiast w Lublinie poprosił o asystę Małgorzatę Sady, tłumaczkę związaną z Galerią Labirynt. Artysta ukrył się za białym ekranem, eksponując siedzącą nieruchomo „modelkę.” Podczas półgodzinnego performance Todosijević wykrzykiwał do mikrofonu tytułowe zdanie. Było ono równocześnie nagrywane i odtwarzane przez głośniki, powodując, że cała sala wypełniała się dźwiękiem.

Was ist Kunst? znalazło swoje miejsce w światowym kanonie sztuki performance, trafiając m.in. do kolekcji Tate Modern w Londynie. Jugosłowiański artysta rozpoczął swoją karierę jako pisarz i krytyk. Początkowo akcje Todosijevića miały charakter body-artowy, gdzie ciało stało się medium sztuki, a sam artysta często epatował przemocą i autoagresją. Todosijević, czynny głównie w Belgradzie, w latach sześćdziesiątych był członkiem grupy New Art Practice zgromadzonej wokół niezależnej galerii funkcjonującej pod nazwą Studenckie Centrum Kultury.³⁰

Performance wykonany w Lublinie był interpretowany politycznie jako metafora opresji, komunizmu lub nazizmu, ze względu na sposób zachowania, ton głosu, agresję performerera przywołującą na myśl przesłuchania prowadzone przez Gestapo. Artysta jednak zaprzeczał, jakoby to było jego intencją.³¹ Innym tropem interpretacyjnym jest zwrócenie uwagi niektórych na zadawane uporczywie pytanie o definicję sztuki. *Was ist Kunst?* budowało paralelę między działaniem instytucji sztuki a totalitaryzmem.³² W krytyce artystycznej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy dezaktualizowały się wszystkie definicje sztuki (szczególnie dziewiętnastowieczne pojęcie „sztuk pięknych”), zaczęły powracać pytania: Co to jest sztuka? Czy to jeszcze w ogóle sztuka? Dlaczego coś jest sztuką? Odnosiły się one najczęściej do działań neoawangardowych i transgresyjnych, przesuujących granice oraz łamiących tabu. Krytycy, dziennikarze, publiczność zadawali artystom niewygodne pytania, na które sami nie znali odpowiedzi. Artyści zaś –

postawieni w opresyjnej sytuacji – czuli się jak podczas brutalnych przesłuchań. W performance Todosijewića symbolem artysty staje się milcząca kobieta, która odmawiając zeznań, cicho i cierpliwie stawia opór systemowi, czyli tradycyjnym instytucjom sztuki.

Podsumowując, powyżej przedstawiłam pięć performance wykonanych podczas spotkań *Performance and Body*, które wpisują się w model praktyk zaangażowanych politycznie i społecznie. Najbardziej radykalną wypowiedzią o sytuacji w krajach totalitarnych, spotkaniu jednostki oraz onnipotentnej władzy czy sytuacji młodych artystów w PRL była akcja *Działania na głowę* duetu KwieKulik. Zbigniew Warpechowski wykorzystał humor, ironię oraz intertekstualność, aby skrytykować zapatrzenie w masowe media, katolicyzm oraz konsumpcyjną kulturę Zachodu w Polsce końca lat siedemdziesiątych. Natomiast Albert van der Weide stworzył intymną i refleksyjną wypowiedź z pozycji artysty spoza krajów Bloku Wschodniego. Na końcu przedstawiłam performance Todosijewića, którego znaczenia można odczytać na wielu poziomach, jako krytykę porządku politycznego, świata sztuki oraz instytucji.

Telewizory, kamery, projektory: nowe media a sztuka performance

Telewizory, kamery, projektory, sprzęt nagłaśniający, multiplikowanie obrazu to środki chętnie wykorzystywane przez performerów w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Artystom nie wystarczyła już sama obecność performerera, jego nagiego ciała czy kilku prostych rekwizytów. Aby mówić o otaczającej ich rzeczywistości ery Gierka, w której radio, telewizor, proste aparaty i kamery stały się już codziennością, artyści sięgali po zupełnie nowe media.

Performerzy na całym świecie chętnie wykorzystywali coraz nowsze technologie, pokazując kondycję jednostki, jej ciała – uwikłanego, inwigilowanego i dyscyplinowanego przez kamery, roboty, nastawionego na zmnożone obrazy filmowe. Datą przełomową w tym zakresie był w Stanach Zjednoczonych rok 1967, kiedy na

rynek została wprowadzona pierwsza ogólnodostępna kamera wideo Sony Portapak. To wydarzenie zrewolucjonizowało sztukę, ponieważ artyści zaczęli używać kamer już nie tylko do rejestrowania akcji, ale także do ich współtworzenia i eksperymentowania z samym medium. Użycie tego sprzętu sprawiało, że sztuka mogła odbywać się „na żywo,” co stawiało te działania w obrębie sztuk performatywnych, wyrażających się w formułach *time-based* i *event-based*. Wideo umożliwiło bezpośrednią transmisję w czasie rzeczywistym pomiędzy rejestratorem a odbiornikiem, dając zupełnie nowe narzędzia artystycznego wyrazu.³³ Artyści tworzyli narracje oparte na dialektyce artysty, rzeczywistości i medium.³⁴ Ich celem było także badanie strukturalne samego medium filmowego, poprzez łączenie zagadnienia konceptualizmu i medializmu.

Podczas gdy artyści medialni i konceptualni badali samo medium, sposoby reprezentacji oraz zagadnienia strukturalno-czasowe, performerzy traktowali nowe media jako rekwizyt oraz swoistą metaforę współczesnych, zmediatyzowanych czasów i kondycji jednostki czy ogólnie sytuacji politycznej. Widać to wyraźnie podczas spotkań *Performance and Body*. Wykorzystany przez performerów rzutnik wyświetlający obraz na ścianie osadzał go w konkretnych realiach lub dawał wskazówki dotyczące odczytania działań performerera. Artyści chętnie sięgali po sprzęt nagłaśniający, który wzmacniał ich głos lub odtwarzał utwór podkreślający dodatkowo atmosferę ich działań, jak w przypadku akcji *Was ist Kunst?* Todosijewić'a. Czasami, upodabniając się do konceptualistów, zwracali się w stronę zabiegów tautologicznych czy tworzyli instalacje *closed circuit* po to, aby multiplikować obecność performerera lub pokazać wydarzenia, które dzieją się w zamkniętej i niedostępnej przestrzeni (jak w przypadku akcji FLATZA).

Łączenie performance, sztuki nowych mediów oraz wątków feministycznych było charakterystyczne dla wielu artystów, którzy przyjechali z Holandii. Harry de Kroon przywiózł ze sobą slajdy i skorzystał z projektora w czasie akcji łączącej trzy elementy: wyświetlane obrazy (nie wiadomo, co one przedstawiały), rysunek w czasie rzeczywistym, nakładający się na wyświetlany obraz oraz

ekspresyjny ruch artysty, który przecinając światło reflektora zaburzał wcześniejszy widok.

Wspominany już artysta z Holandii, Albert van der Weide podczas spotkań w Lublinie wykonał performance, w którym najważniejszymi elementami niosącymi znaczenie była kamera oraz telewizor. Artysta korzystał z pomocy asystenta, który podążał za nim kamerą, a obraz był w czasie rzeczywistym przesyłany na ekran telewizora, multiplikując obecność performerera. Mroczek opisywał to wystąpienie to w następujący sposób:

„Czas akcji – jedna godzina. Przez ten czas Albert van der Weide spaceruje po pokoju galerii, od czasu do czasu uderzając dłońmi o ściany. Kamera i monitor TV rejestrują jego zachowanie oraz publiczność. Kamerą steruje asystent z przewiązanymi oczyma, »na oślep« wybierając kierunki.”³⁵

Performerera stale obserwowała kamera, która mogła symbolizować jakąś anonimową siłę. Asystent z zasłoniętymi oczyma przypominał figurę Temidy, czyli rzymskiej personifikacji sprawiedliwości. Zaś głośne uderzanie przez performerera dłońmi o ścianę kojarzyło się z sytuacją w więzieniu, z którego ten próbował się jakby wydostać. Poza tym w tej akcji obecny był element ekspresji oraz agresji. Można pokusić się o odczytanie jej jako metaforę kondycji człowieka w państwie totalitarnym lub w systemie, w którym ślepa siła stale obserwuje ludzi. Akcja van der Weidena może być też krytyczną wypowiedzią dotyczącą nowych mediów – kamer, które powoli wkraczały w życie codzienne.

Pod koniec lat siedemdziesiątych nowe technologie upowszechniły się wśród artystów i zaczęły być coraz szerzej eksplorowane jako media i wykorzystywane w sztuce. Świadczy to o pewnym przełomie w sztuce performance, w której już nie tylko ważna jest obecność performerera, ale także sam proces rejestracji na taśmie staje się częścią akcji i jest traktowany przez twórców jako metafora.

Rekonstrukcja poszczególnych performance dostarcza wyobrażenie o poruszanych przez artystów sztuki akcji w 1978 roku wątkach oraz wykorzystywanych przez nich środkach artystycznych. Najważniejszymi zagadnieniami były: transgresywny body art, performance zaangażowany polityczno-społecznie oraz akcje wykorzy-

stujące nowe media i technologię wideo. *Performance and Body* z jednej strony podsumowuje całą dekadę działań performatywnych w Polsce, prezentując najważniejsze nazwiska polskiej sceny performerskiej. Z drugiej otwiera nowy rozdział w historii sztuki, ponieważ przyczynia się do powstania osobnego dyskursu sztuki performance w polskiej krytyce sztuki, a w konsekwencji do zorganizowania licznych imprez artystycznych oraz powstania publikacji poświęconych tej dziedzinie. Spotkania w Lublinie skupiają niczym w soczewce najważniejsze tematy, zagadnienia charakteryzujące sztukę performance w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Równocześnie osadzają polską sztukę w kontekście dyskursu międzynarodowego. Do pełnego obrazu sztuki performance lat siedemdziesiątych zabrakło jednak reprezentacji kobiet artystek. Kiedy prześledzimy program festiwalu, dostrzegamy kwestię nierówności genderowej oraz brak reprezentacji sztuki feministycznej.³⁶

Przypisy

- ¹ Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce* (Gdańsk: Tako, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2018), 353.
- ² Festiwal IAM został skrupulatnie opisany przez Katarzynę Urbańską w pracy doktorskiej, gdzie autorka poświęciła cały rozdział przybliżeniu charakterystyki tego wydarzenia. Zob. Katarzyna Urbańska, *Henryk Gajewski. Nieznana awangarda* (Warszawa: Polska Akademia Nauk Instytut Sztuki, 2016), 234–275. (maszynopis).
- ³ Janusz Baldyga podkreślił (w rozmowie przeprowadzonej w październiku 2020 roku), że IAM nie można nazywać festiwalem *stricte* performerskim, ponieważ przeważały inne dziedziny sztuki, takie jak sztuka poczty czy muzyka punkowa.
- ⁴ Po tej dacie następuje w Polsce rozkwit wydarzeń o profilu performerskim, takich jak: Manifestacje / Performance w Galeria Sztuki Nowoczesnej Wojciecha i Krystyny Sztabów w Krakowie (1981), IX Międzynarodowe Spotkania Krakowskie w Galerii BWA w Krakowie (1981), Międzynarodowy Festiwal Performance Zamek Wyobraźni w Bytowie/Ślupsku/Ustce (1993), Międzynarodowy Festiwal Performance InterAkcje w Piotrkowie Trybunalskim (1998), Europejski Festiwal Sztuki Performance EPAF w Lublinie (2006) czy w końcu Konteksty w Sokołowsku (2010).
- ⁵ Andrzej Mroczek, „Historia sztuki performance w Lublinie. Na podstawie wybranych przykładów,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 11 (2014): 134–148.
- ⁶ Angela Carter, *Beres and Warpechowski – Polish performance artists*, maszynopis. Z biografii tej brytyjskiej pisarki feministycznej wynika, że w latach siedemdziesiątych podróżowała po Europie, Azji oraz Stanach Zjednoczonych, natomiast nie znajduje się tam żadna wzmianka o Polsce czy zainteresowaniach sztuką akcji.
- ⁷ Guzek, *Rekonstrukcja*.
- ⁸ Ibidem, 13.
- ⁹ Ibidem, 14–15.
- ¹⁰ Ibidem, 34.
- ¹¹ Ibidem, 22.
- ¹² Ibidem, 32.
- ¹³ Zbigniew Warpechowski, Jerzy Beres, Action Space, KwieKulik, Rasa Todosijewicz, Tibor Hajas, Albert van der Weide, Kees Mol, FLATZ, Shirley Cameron i Roland Miller, Harry de Kroon – to artyści i grupy artystyczne, które na pewno zaprezentowały swoje performance podczas *Performance and Body*.
- ¹⁴ List intencyjny znalazłam w archiwum Galerii De Appel w Amsterdamie.
- ¹⁵ Mroczek używa pojęć „performance” i „body art” równocześnie i wymiennie. To drugie jest pojęciem szerszym. Może być odmianą lub elementem sztuki performance, w której ciało artysty staje się równocześnie najważniejszym materiałem i narzędziem ekspresji. Ciało sprowadzone zostaje do medium pomiędzy artystą a publicznością. Ten nurt performance, skupiony na samej cielesności, można też nazwać zorientowanym na ciało (ang. *body-oriented performance*). Wyróżnia go szczególnie zmysłowe doświadczenie cielesności w jej różnych aspektach, które równocześnie staje się doświadczeniem sztuki, przez co znosi granicę pomiędzy sferą życia i sztuki. Zob. Agnieszka Bandura, „Czym jest ciało w body art?” *Dyskurs*, nr 12 (2011): 81. Według Janusza Baldygi, w czasie, gdy pojęcie performance było czymś nowym, importowanym, sztuka ciała była już bardzo dobrze znana w Polsce i zdawała się być bliższa sztukom pięknym przez konotację z takimi pojęciami jak „żywa rzeźba” (rozmowa październik 2020).
- ¹⁶ Lublin odwiedzili wtedy Marek Konieczny i Krzysztof Zarębski. Niestety, nie udało mi się ustalić, czy pokazali jakieś performance czy tylko zaprezentowali dokumentację swoich działań lub filmy.
- ¹⁷ Warto zwrócić uwagę na fakt, że lista artystów częściowo pokrywała się z IAM w Galerii Remont oraz *Works and Words* w Amsterdamie.
- ¹⁸ Jerzy Beres, *Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania* (Poznań, Kraków: Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Krakowie, 1995), 121.
- ¹⁹ Carter, *Beres and Warpechowski – Polish performance artists* (maszynopis, Archiwum Galerii De Appel w Amsterdamie).
- ²⁰ Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989* (Poznań: Rebis, 2005), 249.
- ²¹ Jerzy Beres, *Zwidy, wyrocznie, ołtarze*, 121.
- ²² Aniela Mroczek, *Rozmowa ze Zbigniewem Warpechowskim* (maszynopis, 2010).
- ²³ Amy Bryzgel, *Performance art in Eastern Europe since 1960. Rethinking Art's Histories* (Manchester: Manchester University Press, 2018), 223.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ KwieKulik, *Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Łukasz Ronduda i Georg Schollhammer (Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2012), 294.
- ²⁶ Klara Kemp-Welsh, *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2018), 348–357.
- ²⁷ Agnieszka Dauksza, „KwieKulik jako niewiadoma. Neoawangardowe laboratorium doświadczenia,” *Teksty Drugie*, nr 2 (2015): 300.

- ²⁸ Jan Przyłuski, *Warpechowski. Droga performerów* (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2014), 21.
- ²⁹ Annemarie Kok, *Interaction. Performance art and international contacts in the Netherlands in the 1970s* (maszynopis, Utrecht, 2009), str. 35.
- ³⁰ Marijan Susovski, *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966–1978* (Zagreb: Gallery of Contemporary Art, 1978).
- ³¹ Zoran Erić, “Was ist Kunst (interview with Todosijević Rasa),” *Umělec Magazine*, nr 3 (2003), dostępny 01.05.2018, <http://divus.cc/london/en/article/was-ist-kunst-interview-with-rasa-todosijevic>.
- ³² Bryzgel, *Performance Art in Eastern Europe*, 306–307.
- ³³ Michał Krawczak, „Elektroniczna performatywność: John Cage i Nam June Paik,” *Glissando*, 21 (2013). Brak numeracji stron.
- ³⁴ Guzek, *Rekonstrukcja*, 158–163.
- ³⁵ Mroczek, *Historia sztuki performance*, 6.
- ³⁶ Choć rok wcześniej Mroczek zrobił prezentację pt. *Art and Feminism* z udziałem VALIE EXPORT (przy okazji wystawy Natalii LL), prezentował także w Galerii Labirynt twórczość Teresy Murak.

Bibliografia

- Bandura, Agnieszka. „Czym jest ciało w body art?” *Dyskurs*, nr 12 (2011): 78–96.
- Bryzgel, Amy. *Performance art in Eastern Europe since 1960*. Manchester: Manchester University Press, 2018.
- Carter, Angela. *Beres and Warpechowski – Polish performance artists*. (maszynopis, Galeria De Appel, Amsterdam, 1979).
- Dauksza, Agnieszka. „KwieKulik jako niewiadoma. Neoawangardowe laboratorium doświadczenia.” *Teksty Drugie*, nr 2 (2015): 278–302.
- Guzek, Łukasz. *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*. Gdańsk: Tako, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, 2018.
- Jerzy Beres. *Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania*. Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Krakowie, Poznań–Kraków 1995. Kat. wyst.
- Kemp-Welsh, Klara. *Networking the Bloc. Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2018.
- Kok, Annemarie. *Interaction. Performance art and international contacts in the Netherlands in the 1970s*. (maszynopis, Utrecht, 2009).
- Krawczak, Michał. „Elektroniczna performatywność: John Cage i Nam June Paik.” *Glissando*, 21 (2013). Brak numeracji stron.
- KwieKulik*. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek. red. Łukasz Ronduda i Georg Schollhammer, Warszawa: Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2012.
- Mroczek, Andrzej. „Historia sztuki performance w Lublinie. Na podstawie wybranych przykładów.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 11 (2014): 134–148.
- Mroczek, Aniela. *Rozmowa ze Zbigniewem Warpechowskim*. (maszynopis, 2010).
- Piotrowski, Piotr. *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*. Poznań: Rebis, 2005.
- Przyłuski, Jan. *Warpechowski. Droga performerów*. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2014.
- Susovski, Marijan. *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966–1978*. Zagreb: Gallery of Contemporary Art, 1978.
- Urbańska, Katarzyna. *Henryk Gajewski. Nieznana awangarda*. Warszawa: Polska Akademia Nauk Instytut Sztuki, 2016. (maszynopis).
- Zoran, Erik. „Was ist Kunst (interview with Todosijević Rasa).” *Umělec Magazine*, (3) 2003. Dostępny 01.05.2018. <http://divus.cc/london/en/article/was-ist-kunst-interview-with-rasa-todosijevic>.

Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej pt. *Rekonstrukcja Międzynarodowych Spotkań Artystów „Performance and Body” w Galerii Labirynt w Lublinie w 1978 r.*, której promotorem był dr hab. Marcin Lachowski, obronionej w maju 2020 roku na Uniwersytecie Warszawskim, Wydział Historyczny, kierunek Historia Sztuki.