doi:10.32020/ARTandDOC/23/2020/24

Małgorzata SOBOCIŃSKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Historii Sztuki

ZASIEWY TERESY MURAK JAKO MEDIUM KSZTAŁTOWANIA TOŻSAMOŚCI W MIEJSKIEJ PRZESTRZENI PUBLICZNEJ

Na plakacie zapowiadającym performans[1] Teresy Murak w budce telefonicznej w Łodzi z 1990 roku znajdują się dwie czarnobiałe reprodukcje zdjęć przedstawiające artystkę w roślinnym płaszczu z rzeżuchy. Fotografie pochodzą z dokumentacji jej wcześniejszego performansu *Procesja*, wykonanego w 1974 roku w Warszawie, o czym informuje podpis u dołu strony. Zdjęcia umieszczone są jedno pod drugim, różnią się od siebie kadrowaniem oraz kompozycją. Górna fotografia przedstawia artystkę stojącą w oddali pośrodku opustoszałej ulicy. Jej drobna sylwetka znajduje się w centralnej części kadru, rzucając przed siebie długi cień. Zdjęcie poniżej pokazuje tę samą postać w bliskim kadrze i zwróconą tyłem do obiektywu, przez co uwagę zwraca jej obszerny płaszcz. Artystka została uchwycona w chwili, gdy przechodzi pomiędzy zaparkowanymi samochodami w stronę widocznych na dalszym planie przechodniów. W górnej części plakatu, na zdjęciu umieszczony został tytuł, data oraz miejsce łódzkiego performansu. Akcja zatytułowana „z cyklu »Zasiewy« - »Bioenergetyczna suknia roślinna dla...«" odbyła się 28 czerwca 1990 roku w budce policyjnej Wydziału Ruchu Drogowego przy zbiegu ulic Strykowskiej i Źródłowej w Łodzi. Z relacji artystki wynika, że w trakcie performansu ubrała się w przygotowaną przez siebie roślinną szatę, której pierwowzór widoczny jest na zdjęciach, po czym zdjęła ją i umieściła w budce telefonicznej, gdzie można ją było oglądać przez kilka dni.[2] Natomiast Jolanta Ciesielska w tekście znajdującym się na odwrocie omawianego plakatu pisze, że: „Realizacja (...) Nawiązuje bezpośrednio do wędrówek, jakie [artystka] odbywała ulicami Warszawy w 1974 roku, ubrana w długą powłóczystą szatę z rzeżuchy, zaznaczając w sposób właściwy dla niej swoją obecność."[3]

W niniejszym artykule dokonam analizy trzech performansów Teresy Murak należących do cyklu *Zasiewy*, w których artystka wykorzystuje charakterystyczną dla swojej twórczości formę opartą na procesie i efektach zasiewów, aby zaznaczyć swoją obecność w miejskiej przestrzeni publicznej. Będą to: *Procesja* (1974) oraz dwa działania z cyklu *Zasiewy* w budkach telefonicznych w Łodzi oraz Warszawie w latach 1990–91. Artystka wykonała w sumie trzy *Zasiewy* w budkach, każdy w innym mieście i różnym kontekście instytucjonalnym. Pierwsza instalacja w budce miała zostać zrealizowana na wystawie *Galerie lat osiemdziesiątych* w Galerii Zachęta w Warszawie (7–23 maja 1990), jednak ze względów technicznych nie doszło do realizacji. To, czego nie

udało się wykonać w Zachęcie, artystka pokazała najpierw na wystawie *Ressource Kunst* w Műcsarnok w Budapeszcie (10–17 maja 1990), a następnie podczas wspomnianego już performansu w Łodzi (czerwiec 1990) oraz prywatnej akcji na pl. Bankowym w Warszawie (marzec 1991). Dotychczasowe omówienia twórczości artystki sytuują *Zasiewy* przede wszystkim w nurcie sztuki ziemi, pomijając bądź marginalizując kwestię przestrzeni, w której się odbyły oraz ich kontekst społeczno-polityczny.[4] Ponadto w literaturze brakuje opracowania działań w budkach telefonicznych, które stanowią interesujący i rzadki przykład sztuki performatywnej w polskiej przestrzeni publicznej okresu transformacji.[5] Celem tekstu jest wskazanie zależności pomiędzy rodzajem przestrzeni, w której odbyło się działanie performatywne, a jego kontekstem społeczno-politycznym. Spojrzenie na dzieła z perspektywy miejsca pozwala na prześledzenie zmian, jakie nastąpiły w funkcjonowaniu przestrzeni w wyniku transformacji ustrojowej. Proponowane przeze mnie ujęcie zakłada, że performans może służyć artystce jako medium, które przyczynia się do bycia czynną i dostrzeganą uczestniczką przestrzeni i sfery publicznej, a tym samym – kształtowania tożsamości społeczno-politycznej. Gest performatywny traktuję tutaj jako narzędzie służące kobiecemu podmiotowi, pojawieniu się go w przestrzeni publicznej oraz zwróceniu na siebie uwagi jej uczestników w celu współuczestnictwa. Tożsamość natomiast rozumiem jako zakotwiczone społecznie zjawisko procesualne.[6] Takie pojmowanie tożsamości zakłada, że podlega ona ciągłej konstrukcji, która nie przebiega w odizolowaniu, ale opiera się na doświadczeniach i interakcjach społecznych. Zgodnie z koncepcją agonistycznego modelu przestrzeni publicznej Hanny Arendt, każdy z nas dąży do interakcji, ponieważ poprzez działanie nakierowane na drugiego człowieka możliwe jest konstruowanie rzeczywistości oraz konstytuowanie własnej tożsamości społecznej.[7] Ten rodzaj tożsamości jest uzależniony od działania wobec innych współobywateli, gdyż ujawnia się poprzez interpersonalną komunikację w tzw. przestrzeniach pojawiania się (*spaces of appearance*).[8] Przestrzenie te są rodzajem rzeczywistości o efemerycznym i potencjalnym charakterze, trwają bowiem tylko w momencie istnienia i współdziałania podmiotów społecznych, dlatego ujawniane w nich tożsamości muszą podlegać ciągłej aktualizacji. Potencjalność wynika z faktu, iż antycypują one wytworzenie się dziedziny publicznej, czyli przestrzeni dyskursywnej w państwie. Zatem performans może zostać potraktowany jako potencjalne działanie w przestrzeni publicznej, którego dążeniem jest kształtowanie się politycznej tożsamości performującego podmiotu. W przypadku omawianych przeze mnie dzieł gestem staje się sam *Zasiew*. Jego wizualność przejawia się w roślinnym płaszczu, który koncentruje uwagę na kobiecym podmiocie – performerce, prowadząc do interakcji pomiędzy uczestnikami przestrzeni.

Omawiane działania odbyły się w przestrzeni miejskiej, którą najczęściej opisuje się jako publiczną. Przestrzeń publiczna ma wiele definicji, a samo pojęcie jest często błędnie używane jako tożsame ze sferą publiczną. Tradycyjne podejście do przestrzeni publicznej zakłada, iż jest to wspólny dla wszystkich obszar, oznaczający miejsca powszechnie dostępne, w których ludzie podejmują czynności wiążące dla społeczności.[9] Bliższe mi podejście zakłada, że to uczestnik przestrzeni ma wpływ na jej publiczny charakter poprzez podejmowane w jej obrębie działanie. Sfera publiczna jest zaś dziedziną działań dyskursywnych, w której jej uczestnicy podejmują tematy zdefiniowane przez nich samych jako publiczne.[10] W niniejszym tekście konsekwentnie będę stosować to rozróżnienie, gdyż przestrzeni publicznej i sfery publicznej nie rozumiem jako kategorii zamiennych i występujących równolegle, lecz będących w relacji, gdzie pojawienie się przestrzeni publicznej jest warunkiem do wytworzenia się sfery publicznej. Można powiedzieć, iż istnienie tej pierwszej antycypuje wytworzenie się dziedziny publicznej, jednak nie jest obligatoryjne, na co trzeba zwrócić szczególną uwagę, jeżeli mowa o sztuce w przestrzeni polskiego państwa socjalistycznego. Elżbieta Matynia w książce *Demokracja performatywna*, powołując się na badania socjologa Stefana Nowaka, zwraca uwagę na nieobecność w socjalistycznej Polsce rzeczywistej sfery publicznej, którą charakteryzuje jako przestrzeń dialogu, wolnych mediów i sto-

warzyszeń.[11] Miało to być spowodowane brakiem instytucjonalnych gwarancji, które zapewniłyby wytworzenie się niezależnej sfery. Zdaniem socjolożki dopiero w latach osiemdziesiątych, po podpisaniu porozumień sierpniowych, wytworzyły się warunki umożliwiające kształtowanie się dziedziny dyskursywnej w państwie. Na początku lat siedemdziesiątych, kiedy powstała *Procesja*, trudno mówić o sferze publicznej w ujęciu demokratycznym. Jednak postępująca w tym okresie liberalizacja życia społecznego umożliwiała pewne działania, o ile wprost nie dotyczyły kwestii polityki i władzy. Według Matyni rolę sfery publicznej, rozumianej w przytoczonym wyżej znaczeniu, pełniły wtedy tzw. przestrzenie widzialności, w obrębie których znajdowały się działania nieoficjalne i nielegalne oraz opozycyjne wobec aparatu władzy.[12] Socjolożka skupia się przede wszystkim na działalności społecznej, teatrze oraz tekście. Z kolei w nowszych opracowaniach z zakresu historii sztuki (dotyczących nieoficjalnej działalności artystycznej w socjalistycznej Europie) wyróżnia się tzw. drugą sferę publiczną. Brak ogólnodostępnej i wolnej od ingerencji władzy sfery publicznej doprowadził do wytworzenia alternatywnej, ulegającej ciągłym przemianom, areny nieoficjalnych i półoficjalnych aktywności – produkcji sztuki oraz wymiany myśli i opinii.[13] Obszar awangardowej działalności kulturalnej i artystycznej funkcjonował obok dominującej, czyli oficjalnej dziedziny publicznej i był od niej częściowo zależny.[14] Podział ten obowiązywał do 1989 roku, kiedy rozpoczął się proces transformacji ustrojowej, który wpłynął znacząco na zmianę w statusie przestrzeni publicznej, a co za tym idzie na postrzeganie tego, co nazywamy sferą prywatną. Na skutek zmian dotyczących polityki kulturalnej oraz komercjalizacji sztuki, podział na sztukę oficjalną i nieoficjalną stracił rację bytu, zaś artyści dotychczas funkcjonujący w sferze nieoficjalnej znaleźli się w głównym obiegu i musieli skonfrontować się z nowym rynkiem sztuki. Ze względu na problematyczność terminu sfery publicznej, którego definicja nie przystaje do złożonej sytuacji życia publicznego w Polsce okresu socjalistycznego, do rozważań wprowadzam kategorię przestrzeni performatywnej, inspirowaną koncepcją Eriki Fisher-Lichte. W książce *Estetyka performatywności* autorka ta dokonuje podziału na przestrzeń geometryczną i performatywną.[15] Przestrzeń geometryczną charakteryzuje jako rodzaj niezmiennego kontenera posiadającego określone wymiary. Przestrzeń performatywna zaś nie jest dana raz na zawsze, ale stale wytwarzana na nowo, przez co jest niestabilna i zmienna. Ma charakter wydarzenia, ponieważ wpływa na sposób postrzegania własnego ciała oraz jego interakcji z otoczeniem. Potencjał przestrzeni performatywnej wynika z definicji performatywności. Jest efemerycznym konstruktem, powstałym w wyniku gestu performatywnego, ulokowanym pomiędzy przestrzenią publiczną, która ma charakter bardziej fizyczny, a obszarem, który można scharakteryzować jako dyskursywny. Status tych przestrzeni zmienił się po 1989 roku wraz z wprowadzeniem ustroju demokratycznego oraz gwarantowanej konstytucyjnie swobody wypowiedzi publicznej. Nie oznaczało to jednak pełni wolności, a reorganizację obowiązującego wcześniej schematu sprawowania kontroli przez władzę, która teraz zmianę formy kontroli przez władzę, która uległa rozproszeniu.[16]

Zestawienie na plakacie fragmentu dokumentacji fotograficznej dawnego performansu z zapowiedzią nowego działania tworzy nie tylko wizualną referencję, ale także wskazuje na budowanie narracji wokół roślinnej sukni. Opowiada ona nie tylko o istnieniu artystki w przestrzeni, ale także o zmianach związanych z upływem czasu. Opisane zdjęcia dobrze ilustrują zaproponowany przez artystkę i kuratorkę dyskurs, w którym zapowiedziane działanie performatywne jawi się jako kolejny etap konsekwentnie konstruowanej opowieści. Jak pisze Ciesielska, realizacja z 1990 roku „spina (…) klamrą dotychczasową działalność" artystki. W nowym dziele Murak ponownie znaczy przestrzeń używając rzeżuchy, lecz umieszcza ją w nowym kontekście polityczno-społecznym, a także prywatno-artystycznym. Andrzej Kostołowski określił „rzeżuchowy płaszcz" z *Procesji* symbolem wyrwania się z zafałszowanego tła i demonstracją wyzwolenia, zaś sam performans – mianem demonstracji swobody i pewnej nonszalancji w półrzeczywistości tamtego czasu w Polsce.[17] Owo wyrwanie się odnieść można nie tylko do sytuacji politycznej kraju w 1974 roku,

ale także zależności panujących w środowisku artystów awangardowych tamtego czasu. Z tej perspektywy możemy odczytać działanie Murak jako manifest nie tylko polityczny, ale także artystyczny młodej artystki, która dopiero zarysowuje kierunek własnej drogi twórczej, jaką później konsekwentnie będzie podążać. Należy podkreślić, że w tamtym czasie Murak była początkującą, nieznaną jeszcze artystką, a większość jej działań odbywało się w przestrzeniach nieoficjalnych, zatem istniało niewielkie prawdopodobieństwo, że ktokolwiek poza gronem przyjaciół rozpozna artystkę i jej dzieło. Uchwycona w trakcie warszawskiego pochodu Murak wydaje się samotna i wyobcowana w opustoszałej przestrzeni miasta. Przestrzeń zdaje się dominować nad drobną figurą kobiety, co można odebrać jako próbę ukazania dystansu wobec rzeczywistości i wyciszenia. Z drugiej strony sugeruje pewien rodzaj niezależności, którą należy łączyć z antyinstytucjonalnym wydźwiękiem zarówno performansu z 1974 roku, jak i późniejszego działania w budce, do czego wrócę w dalszej części tekstu. Na większości materiału dokumentacyjnego z performansu artystka pokazana jest samotnie, aby podkreślić swoją indywidualność i bezkompromisowość.[18] W twórczości artystki od początku widoczna jest dbałość o dokumentację działań oraz ich późniejszą prezentację. Większość performansów, poza działaniami o charakterze prywatnym, została rejestrowana przez zatrudnionych bądź znajomych fotografów. Tylko niewielka część tego materiału, wyselekcjonowana przez twórczynię, funkcjonuje w obiegu sztuki. W ten sposób Murak próbuje nie tylko budować narrację wokół swojej sztuki, ale także zarządzać własnym wizerunkiem artystycznym. Wśród fotografii znanych z *Procesji* dominują kadry samotnej postaci, jednak w trakcie spaceru dochodziło do konfrontacji z przechodniami oraz spotkań z przyjaciółmi, co widoczne jest na niepublikowanych zdjęciach, potwierdza to również sama autorka. Społeczny aspekt dzieła ukazuje dolna fotografia z omawianego plakatu, na której na drugim planie widoczni są przechodnie, czyli potencjalni odbiorcy performansu. Kompozycje obu zdjęć wyraźnie kontrastują ze sobą. Tutaj główną rolę pełni roślinne przebranie artystki wypełniające znaczną część kadru, unosząc się pomiędzy maskami samochodów na pierwszym planie. Roślinny płaszcz, poza zmysłowym i duchowym aspektem obcowania z naturą, posiada również element zaskoczenia ze względu na niespotykaną formę. Widok postaci w charakterystycznej pelerynie musiał przyciągać uwagę przechodniów w rzeczywistości „szarego" PRL-u, a jej interesująca wizualnie forma wprawiać w zdziwienie bądź nakłaniać do refleksji. Tym bardziej, że o działaniu został poinformowany tylko fotograf – Antoni Zdebiak, wykonujący jego dokumentację, oraz grupa znajomych. Niewielką liczbę uczestników zaproszonych do akcji można tłumaczyć ostrożnością. Nie powstały zaproszenia czy ulotki informujące o performansie, aby uniknąć ewentualnych konsekwencji związanych z nieoficjalnym, półlegalnym działaniem. Z drugiej strony artystce mogło zależeć na spontaniczności całej akcji oraz wykorzystaniu motywu zaskoczenia, gdyż większość widzów to przypadkowo spotkane osoby, które nie wiedziały, że biorą udział w działaniu performatywnym.

Po zapoznaniu się z dokumentacją performansu oraz relacją samej artystki odczytuję *Procesję* jako działanie wynikające z potrzeby uczestnictwa w przestrzeni publicznej, zawłaszczonej i ograniczanej zewnętrznymi zakazami. Piotr Piotrowski określił tego rodzaju praktyki mianem agorafilii, czyli popędu do uczestniczenia w życiu publicznym i kształtowania go.[19] Badacz przeciwstawia agorafilię agorafobii, którą charakteryzuje m. in. „podporządkowywanie przestrzeni publicznej doktrynie ideologicznej."[20] Impulsem do wykonania performatywnego spaceru była przede wszystkim afektywna potrzeba zaistnienia w przestrzeni wspólnej poprzez konfrontację z jej współuczestnikami. Gest o charakterze agorafilicznym, którego proweniencję sytuuję w potrzebie pojawiania się, scharakteryzowała wspomniana już Hannah Arendt.[21] Elżbieta Matynia odnosząc się do teorii Arendt oraz karnawału Michaiła Bachtina, stworzyła koncepcję demokracji performatywnej. Zgodnie z nią obywatele mogą aktywnie wpływać na kształtowanie się państwa poprzez przestrzenie widzialności (*spaces of apperance*), które są niezbędnym czynnikiem konstytuowania się sfery publicznej, a w konsekwencji demokracji.[22] Socjolożka przypisuje performatywny po-

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | Art and Documentation no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

tencjał zmiany głównie działalności niezależnych podziemnych teatrów oraz tekstom intelektualistów i działaczy. Swoim gestem Murak nie tylko staje się widoczna w przestrzeni miasta, ale także tworzy wokół siebie przestrzeń performatywną – sferę społecznego doświadczania skupioną wokół miejskiego performansu. Poprzez konfrontację z innymi uczestnikami tej przestrzeni dochodzi do przesunięcia granic pomiędzy życiem codziennym, a wydarzeniem artystycznym. Performans jako działanie dążące do zaburzenia porządku, pozwala jego uczestnikom, w tym przypadkowym widzom poczuć, że biorą udział w czymś wyjątkowym, wykraczającym poza codzienność. Takie właściwości mają między innym rytuał i celebracja, które stanowią przeciwieństwo codziennej rutyny i często określane są mianem zdarzeń liminalnych, służących przejściu lub zmianie.[23] Podobną rolę pełni performans, którego performatywność opiera się na dążeniu do dokonania się zmiany zarówno w performerze, jak i jego widowni, nie jest to jednak warunkiem koniecznym. Celebracja rozumiana jest tu w opozycji do codzienności, ale także jako nawiązanie do tradycji katolickich oraz przedchrześcijańskich, z których czerpali artyści awangardowi w latach siedemdziesiątych w performatywnych działaniach plenerowych, np. w Czechosłowacji czy ZSRR.[24] Twórczość Murak odczytywana jest przede wszystkim jako prekursorskie w Polsce działanie w obrębie „sztuki ziemi," która w tamtym czasie bardzo silnie rozwijała się przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych w ramach sprzeciwu wobec komercjalizacji i instytucjonalizacji sztuki.

Badacze podkreślają również kobiecy wymiar twórczości artystki związany z sensualnością, płodnością i naturą. Sebastian Cichocki zwraca uwagę na wypracowanie przez Murak własnego języka w obrębie land artu, polegającego na skromnych, prywatnych działaniach opartych na współodczuwaniu i uważności wobec tego, co marginalizowane i wyparte.[25] Badacz twierdzi, iż działania te bliższe są twórczości Any Mediety, kubańskiej artystki tworzącej w Stanach Zjednocznonych niż najważniejszych, głównie męskich figur sztuki ziemi o zachodnioeuropejskiej proweniencji. Badacz zwraca również uwagę na społeczny wymiar twórczości, przywołując w tym kontekście pojęcie „sztuki interesu publicznego."[26] Agnieszka Taborska określa Murak polską pionierką tzw. sztuki bogiń (*Goddess Art*) rozwijającej się głównie w kręgu zachodnich środowisk feministycznych.[27] Nurt ten charakteryzuje odwoływanie się do kultu ziemi oraz pogańskich obrzędów i archetypów, a także afirmacja kobiecości i płodności, stąd działania w bezpośrednim kontakcie z przyrodą, często na własnym, nagim ciele. Na archetypowy charakter działań zwrócił uwagę wspomniany już Kostołowski, nazywając artystkę dyspozytorką sfery sacrum.[28] Rytualny aspekt twórczości podkreśla również Łukasz Guzek, wskazując na wyróżniającą się pozycję artystki na tle polskiej sceny artystycznej lat siedemdziesiątych, gdzie dominującym nurtem był konceptualizm oraz powiązanie sztuki z życiem, od czego Murak stopniowo oddalała się w swoich działaniach.[29] Wspomniane wątki przeplatają się w odczytaniach performatywnych działań artystki, jednak bez odniesienia do kategorii przestrzeni oraz polityczności, rozumianej jako czynne uczestnictwo w życiu społecznym i publicznym. Polityczny i społeczny wymiar twórczości Murak opiera się na konstruowaniu alternatywnych narracji, w których rytuał i celebracja stanowią formy opozycyjne wobec polityki władzy socjalistycznej.

Zarówno *Procesja* (1974), jak i późniejsze realizacje w budkach telefonicznych, są częścią *Zasiewów*, czyli cyklu, który artystka realizuje od początku lat siedemdziesiątych. *Zasiew* jest dla artystki rodzajem wielokrotnie powtarzanego rytuału polegającego na wysiewaniu i kiełkowaniu nasion rzeżuchy. Opiera się na bezpośredniej relacji artystki z ziarnem, które ta wysiewa na tkaninie lub na własnym ciele. Dla Murak najistotniejszym elementem jest obserwacja procesu kiełkowania i wzrastania ziaren, związanego z cielesną i zmysłową interakcją z żywą materią. O czym świadczą prowadzone w trakcie performansu notatki, w których zawiera osobiste odczucia towarzyszące jej w trakcie zasiewu oraz obserwacje zmian zachodzących podczas wzrostu roślin.[30] Obcowanie z roślinnym bytem, poza aspektem zmysłowym jest także czynnością o charakterze duchowym, pozwalającym na refleksje na temat przemijania i bliskości z naturą. Działania te można podzielić na performanse

o charakterze publicznym, odbywające się przed publicznością w galerii bądź w obecności zaproszonych widzów we własnej pracowni oraz prywatne, czyli wykonane w osobistej przestrzeni – pracowni lub mieszkaniu artystki, bez udziału publiczności. Artystka decyduje się na współprzeżywanie i dzielenie tym doświadczeniem z innymi poprzez zaproszenie do obserwacji procesu wzrastania lub wprowadzając do przestrzeni publicznej jego efekty w postaci obiektu lub dokumentacji jako śladów po działaniu. Pierwszy *Zasiew* miał miejsce wiosną 1972 roku w Domu Studenckim Dziekanka, gdzie artystka mieszkała podczas pierwszego roku studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Performans stanowiła koszulka bez rękawów zrobiona z rzeżuchy wyhodowanej na tkaninie w łazience akademika. „Wyhodowaną" koszulę artystka wywiesiła na wieszaku na okres dwóch dni w oknie wychodzącym na ul. Krakowskie Przedmieście. Intymność procesu zasiewania jest istotnym elementem performansu artystki, jednak od początku można zauważyć chęć przekroczenia granicy pomiędzy tym, co publiczne i tym, co prywatne. Pielęgnacja zasiewu odbyła się w przestrzeni prywatnej, a w proces doglądania kiełkującej rzeżuchy zostali zaangażowani mieszkańcy akademika. Artystka zdecydowała się zaprezentować efekt w oknie, które spełniło rolę tymczasowej galerii, zaś odbiorcami sztuki mogli być nie tylko współmieszkańcy, ale także przechodnie. Działanie w Dziekance można zaliczyć do drugiej sfery publicznej, jako nieoficjalną inicjatywę artystyczną, pozostającą jednak w relacji z przestrzenią publiczną. Roślinny płaszcz do *Procesji* również powstał w przestrzeni prywatnej– mieszkaniu artystki przy ul. Słowackiego, jednak z myślą o publicznym działaniu w przestrzeni miasta. Na tetrowych pieluchach rozłożonych na podłodze zostały wysiane ziarna rzeżuchy, tworząc po zazielenieniu żywą tkaninę.

W *Zasiewach* to, co prywatne przenika się z tym, co publiczne, ukazując dążenie do reorganizacji tradycyjnych podziałów. Omawiając performans, powstały w okresie socjalistycznym, należy wziąć pod uwagę sytuację społeczno-polityczną państwa, w której podział na prywatne i publiczne uległ rozmyciu. Zarówno życie codzienne obywateli, jak i uczestnictwo w życiu publicznym podlegało kontroli ze strony aparatu władzy. Ze względu na liczne ograniczenia w dostępie do sfery publicznej, działania rozumiane jako publiczne, ale będące w kontrze wobec polityki władzy, były omawiane i realizowane w przestrzeniach funkcjonujących jako prywatne. Stanowiło to odwrócenie schematu zaproponowanego przez Habermasa, w którym to obywatele za pośrednictwem sfery publicznej mieli nadzorować poczynania aparatu władzy. Matynia proponuje zastąpić tradycyjny podział: publiczne – prywatne rozróżnieniem na to, co oficjalne, czyli kontrolowane przez państwo i na sferę nieoficjalną, w której zawierają się działania obywatelskie zarówno publiczne jak i prywatne, a także nielegalne i przeciwko władzy.[31] Autorka wyróżnia cztery rodzaje zaangażowania obywatelskiego: preferowane i nagradzane, które należały do sfery wpieranej przez państwo; dozwolone, ale ograniczone, czyli obszar tzw. aksamitnych transakcji, w tym studencki ruch kulturalny; nieoficjalne będące przede wszystkim strefą języka i ostatnie – zakazane, czyli wszelkie formy zorganizowanego protestu.[32] W tej perspektywie *Zasiewy* należy zaliczyć do działalności nieoficjalnej, w obrębie której występują poszczególne jej przejawy.

Murak zdecydowanie podkreśla personalny aspekt jej performansów, polegających na wielozmysłowym przeżywaniu dzieła oraz wglądu w samą siebie. *Procesja* opiera się na osobistym doświadczeniu artystki, zarówno podczas zasiewu w pracowni, jak i późniejszym doświadczaniu miasta w trakcie wędrówki, jednak nie odbiera to dziełu jego społecznego charakteru. Jak pisze Jacek Wachowski, doświadczenie performera jest niezależne od doświadczenia widzów, świadomych lub nie wykonywanego działania.[33] Badacz performansu twierdzi, iż działanie może mieć wartość zarówno indywidualną, jak i społeczną, ponieważ skierowane jest nie tylko do wewnątrz, czyli nastawione na wykonawcę, ale może mieć charakter zewnętrzny, czyli społeczny.

Procesja jest także performansem politycznym, do czego przyznaje się sama artystka, nazywając go prywatną manifestacją polityczną.[34] Polityczność tego działania objawia się przede wszystkim w momencie przenikania się działania w przestrzeni fizycznej z działaniem na poziomie

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | Art and Documentation no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

dyskursywnym. Do przesunięcia dochodzi poprzez konfrontację z innymi uczestnikami przestrzeni w wyniku naruszenia granic. Konfrontacja może mieć agorafobiczny oraz agorafiliczny charakter. Najważniejszym z przejawów polityczności performansu było ujawnienie się artystki w przestrzeni publicznej jako podmiot społeczny. Sprowokowało to szereg reakcji ze strony odbiorców dzieła, w tym prewencyjne działanie władzy ograniczające dostęp do sfery publicznej. Pierwsza interwencja miała miejsce zaraz po wyjściu artystki z mieszkania, kiedy milicjant zablokował jej drogę, utrudniając kontynuację działania. Dzięki interwencji towarzyszącego jej fotografa udało się przewieźć artystkę do centrum, gdzie kontynuowała swój performans. Na pl. Piłsudskiego doszło do drugiej konfrontacji – nieznany mężczyzna przeszedł obok artystki zahaczając o jej ramię, co można odczytać jako celowe naruszenie granic cielesności. Ostatnia z interwencji miała miejsce po zakończeniu performansu w sferze dyskursywnej. Za jego wykonanie szef Wydziału Kultury KC PZPR umieścił artystkę na „czarnej liście" artystów objętych zakazem wystawiania i zakupu prac do muzeów,[35] co stanowi cenzurę o charakterze politycznym i ekonomicznym oraz wykluczenie z głównego obiegu artystycznego. Opisane zdarzenia pokazują, że Murak dzięki medium performatywnemu została zauważona nie tylko jako artystka, ale jako obywatelka i osoba posiadająca sprawczość, czyli podmiot polityczny.

Procesja (1974) to kilkugodzinny performatywny spacer ulicami Warszawy. Kroki, które stawiała Murak znaczyły przestrzeń miasta, uprzestrzenniając je – jak pisze francuski filozof Michel de Certeau, dla którego praktyki przestrzenne w mieście stanowią osnowę życia społecznego.[36] Poruszanie się mieszkańców po mieście, po znanych im lub zupełnie nowych lokalizacjach kształtuje to miasto, które jest niczym skomplikowany system ruchów wymykających się panoptycznej władzy. W performansie najważniejszym elementem stała się sama czynność chodzenia, gdyż w takim kontekście można ją odebrać jako narzędzie krytyczne. Artystka w trakcie kilkugodzinnej wędrówki przeszła trasę: Krakowskie Przedmieście – Plac Piłsudskiego – Ogród Saski, gdzie zdjęła płaszcz, ułożyła go pod drzewem i zakończyła performans. Podczas spaceru wróciła do znanych sobie miejsc, jednak wydeptywanie utartych ścieżek odbyło się w zupełnie nowym pod względem artystycznym i performatywnym kontekście. Jak pisze de Certeau akt chodzenia jest dla systemu miejskiego formą wypowiedzi, zatem artystka wykorzystała medium performatywne do wypowiedzi w przestrzeni publicznej, w której komunikacja była cenzurowana bądź podlegała restrykcjom.[37] Murak dużą część drogi odbyła w milczeniu. Na początku trasy towarzyszyli jej przyjaciele – pierwotna widownia działania, jednak artystka szybko odłączyła się od grupy, aby w samotności doświadczać przestrzeni miasta i oddać się modlitwie.[38] Taką postawę można odnieść do tradycji religijnej związanej z mistycyzmem, co stało się bliskie duchowości twórczyni w późniejszym czasie. Jednak równie ważnym aspektem akcji było przeniesienie uwagi z mówienia na działanie – gest performatywny, który stał się głównym medium służącym komunikacji. Milczenie można potraktować jako świadomy wybór i manifestację przeciwko władzy, która na co dzień zawłaszczała przestrzeń publiczną wypełniając ją propagandowymi treściami. Uprzestrzennienie, do którego doszło w trakcie performansu miało charakter chwilowy, ale posiadało potencjał zmiany i mogło wytworzyć przestrzeń dla wypowiedzi i działania innych jej uczestników, napotkanych przechodniów oraz mieszkańców Warszawy, którzy w zróżnicowany sposób zareagowali na nietypową postać w miejskim pejzażu.

Istotnym elementem performansu jest sam tytuł *Procesja*, który oznacza formę obrzędu religijnego – uroczystego pochodu popularnego dla różnych wierzeń, np. procesja Bożego Ciała. Nawiązanie do tradycji katolickiej nie powinno dziwić, gdyż Murak w swojej twórczości bardzo często odnosi się do wiary. W swoich późniejszych działaniach wykorzystywała symbol krzyża oraz procesyjnego pochodu, a tytuł jednej z wystaw poświęciła Janowi Pawłowi II.[39] Artystka czerpie z symboli należących do tradycji chrześcijańskiej i przedchrześcijańskiej, jednak ich forma ulega modyfikacji. Procesja zgodnie z definicją to obrzędowy pochód religijny, któremu zazwyczaj towarzyszy śpiew oraz noszenie przedmiotów

kultu. Postawa Murak bliższa jest figurze pielgrzyma, gdyż przez większość obranej przez siebie trasy idzie samotnie, w milczeniu. Popularne w Polsce procesje odbywają się w czerwcu w ramach obchodów uroczystości Bożego Ciała, natomiast Murak wykonała pochód w marcu, co zbliża go do celebracji zmiany pory roku oraz obchodów świąt Wielkiej Nocy. Znaczenia w tym kontekście nabiera również jej płaszcz wykonany z rzeżuchy, który swoim kształtem przypomina szaty liturgiczne kapłanów, zaś sama roślina uznawana jest za symbol odrodzenia. Religijne pochody zazwyczaj posiadają ustaloną trasę, której kolejne etapy wyznaczane są przez istotne punkty, np. ołtarze czy świątynie – miejsca kontemplacji i odpoczynku. Artystka w trakcie swojego pochodu zatrzymała się kilkukrotnie – przystankami na jej trasie były lokalizacje o charakterze symbolicznym – kościół, budynek ASP, ówczesny plac Zwycięstwa oraz Ogród Saski. Wymienione miejsca i obiekty ze względu na uwarunkowania historyczno-polityczne można odczytać jako reprezentacyjne dla różnych kategorii władzy, współistniejących w strukturze miasta. Budynek świątyni, przy którym artystka zatrzymała się aby odmówić modlitwę, symbolizuje autorytet władzy kościoła katolickiego, ale można go również odczytać w kontekście emancypacyjnego charakteru wspólnoty wiary. Murak łączyła swoją opozycyjną działalność z kościołem katolickim, który pełnił istotną rolę w działaniach opozycyjnych okresu socjalistycznego w Polsce i kojarzony był przede wszystkim z ruchem wolnościowym. Kolejnym przystankiem był budynek Akademii Sztuk Pięknych, gdzie artystka odwiedziła znajome pracownie artystyczne. Ulica Krakowskie Przedmieście, przy której mieści się Akademia, stanowiła w tamtym okresie alternatywną przestrzeń działań artystycznych, między innymi ze względu na obecność galerii Dziekanka, założonej na początku lat siedemdziesiątych przez studentów ASP oraz Galerii Repassage znajdującej się w budynku Uniwersytetu Warszawskiego.[40] Działalność tych galerii miała charakter półoficjalny, ponieważ stanowiły rodzaj przestrzeni alternatywnych wobec instytucji i oficjalnego obiegu sztuki. Jak pisze Łukasz Guzek, ten krytyczny wymiar wobec tego, co oficjalne, stanowił o niezależności galerii, mimo podległości finansowej czy administracyjnej, bez których, co paradoksalne, nie mogłyby funkcjonować w takiej postaci.[41] Plac Piłsudskiego, jeden z ostatnich przystanków *Procesji*, to przestrzeń wspólna o historycznym i reprezentacyjnym charakterze, ale także miejsce o kommemoratywnym znaczeniu ze względu na obecność Grobu Nieznanego Żołnierza. Miejsce to symbolicznie odnosi się do oficjalnej sfery państwowej, ale także do wojskowego aspektu władzy, który zwyczajowo przypisywany był męskiej dziedzinie, niedostępnej lub ograniczonej dla kobiet. Symbolika placu odnosi się do polskiej historii, w której wybrzmiewają przedwojenne tradycje przypisujące kobiecie określoną rolę opiekunki rodziny i domowego ogniska, oczekującej powrotu walczącego na wojnie mężczyzny. Niedostępność przestrzeni wzmocniona jest również faktem, iż w okresie socjalistycznym, reprezentacja kobiet w sferze publicznej była mocno ograniczona. W przestrzeni publicznej, chociażby samej Warszawy, nieobecne były wizerunki kobiet czynnych w różnych sferach życia publicznego, będących istotnymi bohaterkami polskiej historii. Pojawienie się zatem artystki w roślinnym kostiumie w tak nacechowanej symbolicznie przestrzeni można postrzegać jako wtargnięcie i próbę jej zawłaszczenia. Murak w swojej twórczości, czerpiąc z archetypów kobiecości, nie pozostaje bierną figurą, ale umieszcza tę archetypiczność, objawiającą się poprzez organiczność i sensualność samego *Zasiewu*, w przestrzeni zdominowanej przez męskocentryczną narrację historyczno-polityczną. Poprzez *Zasiew* dochodzi do stworzenia przestrzeni performansu, w której staje się widoczna jako kobiecy podmiot polityczny posiadający sprawczość.

Na działanie Murak można również spojrzeć jak na taktykę słabszego wobec autorytarnej władzy. Jak pisze de Certeau taktyka „jest sztuką słabego."[42] Jest podstępem, działaniem pozbawionej własnego miejsca jednostki, sytuującym się w opozycji do strategii władzy, której przewagą jest posiadanie i nadzór zawłaszczonej przestrzeni publicznej.[43] Słabszy pozbawiony dostępu do sfery publicznej musi zaadaptować się i wykorzystać obszar narzucony mu i zorganizowany przez prawo obcej siły. Murak za pomocą performatywnego gestu wkroczyła w miejską

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | Art and Documentation no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

przestrzeń, stawiając się w opozycji do aparatu władzy i wykorzystując jego własność. W nowej rzeczywistości politycznej po 1989 roku, artystka zmieniła sposób pojawiania się w przestrzeni publicznej. Zamiast prowokacyjnego spaceru po mieście postanowiła zaanektować fragment miasta w cyklu *Zasiewów* w budkach telefonicznych. Powtórzenie *Zasiewu*, stanowiącego wspomnienie prywatnego manifestu z minionej epoki, ukazuje ciągłość i konsekwencję w twórczości artystki. Pojawia się jednak nowy kontekst dla działania, jakim jest performowanie w postsocjalistycznej przestrzeni publicznej. Akcja w Łodzi powstała w porozumieniu z Galerią Wschodnią, w której wcześniej odbyła się wystawa *Ścierki Wizytek* (9–25 marca 1990).[44] Na dokumentacji fotograficznej widać, jak artystka zamyka na klucz roślinną suknię umieszczoną w budce niczym w muzealnej gablocie. Towarzyszą jej zaproszeni goście, przyjaciele galerii oraz przypadkowi przechodnie. Na miejscu wydarzenia obecna była również policja, organ pilnujący nowego porządku publicznego. Umundurowani policjanci zostali uchwyceni w chwili, jak przyglądają się wydarzeniu i pilnują budki. Postawa funkcjonariuszy sprowadzonych do roli obserwatorów wydarzenia symbolicznie ukazuje zmianę w charakterze kontroli przestrzeni publicznej przez władzę, która uległa rozproszeniu, ale nie pozostaje obojętna na sferę publiczną.

Akcja w Łodzi odbyła się w przestrzeni ogólnodostępnej – na ulicy – co wprowadza antyinstytucjonalny kontekst do jego odczytania. Istotnym jest fakt, iż akcja odbyła się po nieudanej próbie prezentacji instalacji na wystawie w Zachęcie, co artystka odebrała jako rodzaj wykluczenia z przeglądu polskiej sztuki poprzedniej dekady pod pretekstem problemów techniczno-finansowych, związanych ze wstawieniem budki w przestrzeń wystawienniczą.[45] W Budapeszcie z kolei *Zasiew* (10 maja – 17 czerwca 1990) miał formę instalacji w muzeum, zaś sama wystawa prezentująca dzieła artystów z różnych krajów, była kolejną odsłoną projektu zainicjowanego w Berlinie i dotyczącego świadomości ekologicznej oraz wykorzystania surowców naturalnych w sztuce, ale także traktującego samą sztukę jako zasób.[46] Łódzki performans odbył się poza instytucją, jako indywidualne działanie we wspólnej przestrzeni miejskiej. Przeniesienie *Zasiewu* z przestrzeni wystawienniczej w kontekst miejski zmieniło formę i odbiór dzieła, które przekształciło się w inicjatywę o charakterze lokalnym, zarówno pod względem geograficznym jak i instytucjonalnym. Działanie zostało zorganizowane we współpracy z instytucją kultury oraz za przyzwoleniem i pod nadzorem władzy. Można je zatem potraktować jako rodzaj taktyki wobec strategicznych poczynań rozproszonej władzy. W marcu 1991 roku miał miejsce performans, który został wykonany w budce telefonicznej na placu Bankowym w Warszawie (w pobliżu pracowni oraz mieszkania artystki). Akcja odbyła się jako prywatne spontaniczne działanie, o którym zostali poinformowani tylko twórcy dokumentacji: Tadeusz Rolke i Wojciech Majewski, zaś publiczność stanowili przypadkowi przechodnie. Zdjęcia ukazują Murak stojącą w budce tyłem, w roślinnym płaszczu rozlewającym się po betonowej płycie. Na kolorowych fotografiach uchwycony został kontrast pomiędzy zimną szarością betonu i metalowej konstrukcji budki a żywą barwą rzeżuchy, która wygląda jakby chciała wrosnąć w podłoże, bądź przeciwnie – wyrastała z niego oplatając całe ciało kobiety. Organiczny, zielony element w pejzażu miejskim nawiązuje do wcześniejszych realizacji Murak, w których motyw przestrzeni przeplata się niejako z procesami natury, dotykając kwestii uważności człowieka na ich istnienie. Działanie jest odwróceniem sytuacji z 1974 roku, kiedy artystka opuściła pracownię w roślinnym kostiumie, aby przejść się ulicami i spotkać z ludźmi. Tym razem zamknęła się budce telefonicznej, tworząc prowokacyjną sytuację, w której z jednej strony dystansuje się od przechodniów i miasta, a z drugiej – zaprasza do podejścia bliżej i obserwacji. Nietypowy widok artystki w przebraniu mógł być zachętą do tego, aby podejść i podejrzeć, kim jest i co robi tajemnicza postać. Zainteresowanie przechodniów, przyglądających się budce, zostało zarejestrowane w postaci dokumentacji wideo.[47] Półtoraminutowy film pokazuje budkę telefoniczną z pozostałym po jednodniowym performansie roślinnym płaszczem wewnątrz. Na początku filmu widać kobiety zatrzymujące się i z zainteresowaniem przygląda-

jące obiektowi. W następne scenach ukazane są detale, pojedyncze listki i łodygi rzeżuchy, wnętrze budki oraz spływające po powierzchni płaszcza krople wody. W ostatniej scenie pokazuje się sama artystka, spogląda w stronę kamery zza szyby budki z płaszczem wewnątrz, stojącej przed nią. Zachowanie artystki w trakcie performansu jest nietypowe – mimo tego, że jest ona zwrócona w stronę aparatu telefonicznego, nie podejmuje konwersacji. Na filmie dokumentacyjnym budka również nie spełnia swojej roli, ale stanowi gablotę dla roślinnego obiektu-śladu po performansie, zaś twórczyni pozostaje na drugim planie. Zmiana przeznaczenia budki oraz pozornie bierna postawa performerki mogły mieć na celu skłonienie przypadkowych widzów do zastanowienia się nad celem działania oraz zachęcić do aktywności (i być może uczestnictwa). Milczenie przenosi uwagę na gest, który ze względu na jego performatywność może być sam w sobie uznany za rodzaj komunikatu. Artystka po raz kolejny sięgnęła do rytuału, podczas którego oddaje się medytacji, częściowo izolując się od świata zewnętrznego. Wysiana w ramach performansu rzeżucha symbolizuje odrodzenie i siły natury. Tak jak w przypadku *Procesji Zasiew* odbył się w połowie marca. W szczególnym okresie nie tylko ze względu na zmianę pór roku i nadejście wiosny, ale także zbliżających się świąt wielkanocnych, co kolejny raz sytuuje działanie w kontekście celebracji i obrzędowości okołochrześcijańskiej. W nowym demokratyczno-kapitalistycznym kontekście bierna postawa milczącej postaci okrytej organiczną tkaniną wydaje się być nietypowa, stoi bowiem w opozycji do propagowanych w tamtym okresie wizji pogoni za sukcesem i zachodnimi wzorcami postępu, które miało reprezentować miasto czasu transformacji. Murak dystansuje się od tego, co na zewnątrz i pozostaje niezależna, także na poziomie dyskursywnym. *Zasiew* na placu Bankowym był prywatnym działaniem o charakterze antyinstytucjonalnym, nastawionym na spontaniczny odbiór przypadkowej publiczności. Budka telefoniczna stała się gablotą nie tylko dla roślinnej sukni, ale także mikrogalerią twórczości artystki, co wybrzmiewa jeszcze bardziej w kontekście niezrealizowanej instalacji na wspomnianej już wystawie w Zachęcie.

Piętnaście lat od *Procesji* zmieniły się zasady funkcjonowania państwa i pojawiły nowe ograniczenia, związane przede wszystkim z komercjalizacją sceny artystycznej i reorganizacją struktur instytucji kultury, co miało swoje odzwierciedlenie szczególnie w chaotycznej sytuacji początku lat dziewięćdziesiątych w Polsce.[48] W tym trudnym okresie obok odzyskanej wolności obywatele musieli zmierzyć się z kryzysem gospodarczym, bezrobociem i biedą, które dotykały przede wszystkim kobiety i dzieci.[49] Był to również czas kształtowania się na nowo przestrzeni dyskursywnej, zawłaszczonej wcześniej przez propagandowe działania władzy. Lukę po poprzedniej ideologii szybko wypełnił kościół kojarzony z wolnością i walką o prawa obywateli, przez co prawicowe ideologie zaczęły dominować w dyskusji publicznej. Na powrót tradycyjnych i konserwatywnych wartości w kontekście sytuacji kobiet w Polsce zwraca uwagę między innymi Matynia. W artykule w *Social Research* z 1994 roku podkreśla, że kościół, który za czasów komunizmu utożsamiany był ze sferą wolności, stał się sferą przymusu dla kobiet.[50] Drugim paradoksem pierwszych lat demokracji, zauważonym przez autorkę, było zepchnięcie na bok kwestii praw kobiet na rzecz dobra ogółu i uniwersalnego, jak się wtedy wydawało, dążenia ku demokracji. Według Magdy Szcześniak, transformacja była okresem przejściowym po przełomie 1989 roku, pomiędzy systemem już niefunkcjonującym, a nowym, który miał dopiero zostać wdrożony.[51] W okresie tym zmianom podlegał nie tylko system, ale cała rzeczywistość, w której społeczeństwo musiało dostosować się do nowych warunków społeczno-ekonomicznych, co prowadziło do przekształcania obowiązujących norm widzialności poszczególnych grup społecznych.[52] W tym kontekście *Zasiewy* w budkach można odczytać jako reakcję na wyjątkową sytuację pierwszych lat transformacji i próbę odnalezienia się w niepewnym i nowym systemie.

Potencjał *Procesji* Murak opierał się na spontaniczności tego wydarzenia, performans wiązał się bowiem z ryzykiem powodowanym cenzurą i kontrolą ze strony władzy socjalistycznej. Natomiast akcje w budkach stanowiły jeden z pierwszych przykładów praktyki artysty-

cznej w miejskiej przestrzeni publicznej okresu transformacji. Istotnym aspektem w kontekście społecznym tych działań było pojawienie się kobiecego podmiotu w przestrzeni miejskiej próbującego skonfrontować się z napotkanym widzem, co mogło stanowić wstęp do dyskusji na temat funkcjonowania tego rodzaju sztuki w mieście. Murak poprzez wykorzystanie charakterystycznej dla jej twórczości formy roślinnego zasiewu doprowadziła do zaburzenia porządku przestrzeni publicznej po to, aby zostać dostrzeżoną przez jej pozostałych uczestników. Wykorzystała performans jako medium, które posłużyło do wkroczenia w przestrzeń publiczną oraz zaistnienia w niej jako podmiot polityczny i społeczny. *Procesję* postrzegam dwojako, jako osobisty manifest młodej artystki oraz działanie o charakterze politycznym, wynikające z potrzeby uczestnictwa w przestrzeni publicznej socjalistycznego państwa. Natomiast *Zasiewy* w budkach telefonicznych stanowią konsekwencję obranej strategii twórczej, a ich odmienna forma wynika ze zmian związanych z kształtowaniem się demokratycznej przestrzeni publicznej oraz komercjalizacji instytucjonalnego środowiska artystycznego. Performanse te wskazują na specyficzną sytuację sceny artystycznej początku lat dziewięćdziesiątych w Polsce, kiedy to źródło władzy uległo rozmyciu, zaś o ograniczeniach w sztuce decydowała nie tylko aktualna polityka kulturalna, ale także uwarunkowania społeczno-ekonomiczne i tendencje dominujące w dyskursie publicznym.

Przypisy

[1] W tekście używam terminu „performans" zarówno do opisu analizowanych tu dzieł performatywnych artystki, jak i zagadnień z zakresu performatyki oraz antropologii widowisk. W przypadku sztuk wizualnych najczęściej stosuje się termin w oryginalnej pisowni (*performance*), jednak odnosi się on przede wszystkim do klasycznie rozumianej sztuki performance. Zdecydowałam się na ujednolicenie zapisu, gdyż uważam, że omawiane w zaprezentowanym przeze mnie kontekście działania Teresy Murak wykraczają poza klasyczną definicję tego rodzaju sztuki i powinny być odczytywane nie tylko jako akcja artystyczna, ale także jako rodzaj wydarzenia o charakterze społecznym. „Performans" odnosi się zarówno do akcji artystycznych, jak i medium, którym posługuje się artystka oraz teorii performatywnej.

[2] Informacje pochodzą z korespondencji mailowej oraz rozmów z Teresą Murak przeprowadzonych w 2019 roku.

[3] Joanna Ciesielska, *Teresa Murak – Zasiewy* (Łódź: Galeria Wschodnia, 1990). Katalog-plakat wystawy.

[4] Fragmenty dotyczące *Procesji* znajdują się m. in. w opracowaniach zbiorowych oraz monografii zredagowanej przez artystkę. Zob. Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce* (Warszawa–Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata – Wydawnictwo Tako, 2017), 435–440; Andrzej Kostołowski, „Intymność ujawniona," w *Teresa Murak*, red. Teresa Murak (Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000), 5–13; Agnieszka Taborska, „Teresa Murak," w *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011), 390–399.

[5] Krótkie omówienie łódzkiego *Zasiewu* znajduje się w książce Łukasza Guzka, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, natomiast akcja z Warszawy została opisana na stronie Ninateki, gdzie znajduje się film z dokumentacji: https://ninateka.pl/film/budka-telefoniczna-teresa-murak.

[6] Hanna Mamzer, *Tożsamość w podróży. Wielokulturowość a kształtowanie tożsamości jednostki* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003).

[7] Hannah Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. Anna Łagodzka (Warszawa: Aletheia, 2010), 206–230.

[8] Ibidem, 230.

[9] Stephen Carr, et al., *Public Space* (Cambridge–New York: Cambridge University Press, 1992), XI.

[10] Marek Nowak, Przemysław Pluciński, „Problemy ze sferą publiczną. O pożytkach z partykularnych rozstrzygnięć," w *O miejskiej sferze publicznej. Obywatelskość i konflikty o przestrzeń*, red. Marek Nowak i Przemysław Pluciński (Warszawa: Wydawnictwo Ha-art, 2011), 14.

[11] Elżbieta Matynia, *Demokracja performatywna*, tłum. Maja Lavergne (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008), 50.

[12] Ibidem, 25.

[13] Więcej na temat performasu oraz drugiej sfery publicznej można znaleźć w książce *Performance art in the second public sphere: event-based art in late socialist Europe*. Jest to pierwsze wydawnictwo tak obszernie poruszające kwestię funkcjonowania tej sfery oraz performansu w kulturze undergroundowej w Europie Środkowo-Wschodniej w okresie socjalistycznym, zob. Katalin Cseh-Varga i Adam Czirak, red., *Performance art in the second public sphere: event-based art in late socialist Europe* (London–New York: Routledge, 2018).

[14] Katalin Cseh-Varga i Adam Czirak, red., *Performance art,* 1-15.

[15] Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2008).

[16] Kwestię kontroli ze strony rozproszonej władzy w kontekście sztuki w przestrzeni publicznej po 1989 roku podejmuje w swojej książce Piotr Piotrowski. Zob. Piotr Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie (*Poznań: Dom Wyd. Rebis, 2010).

[17] Kostołowski, *Intymność ujawniona*, 7.

[18] Murak w wywiadach często podkreśla swoją odrębność na polskiej scenie artystycznej oraz zdystansowanie wobec tendencji czy środowisk artystycznych. Zob. Joanna Ruszczyk, „Ziemia jest święta. Rozmowa z Teresą Murak," *Magazyn Szum*, dostępny 20.04.2020; https://magazynszum.pl/ziemia-jest-swieta-rozmowa-z-teresa-murak/; Iwo Zmyślony, „Zasiew. Rozmowa z Teresą Murak," *Dwutygodnik*, dostępny 20.04.2020, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6582-zasiew.html.

[19] Piotrowski, *Agorafilia,* 7–8.

[20] Ibidem, 7–8.

[21] Hannah Arendt, *Kondycja ludzka*.

[22] Matynia, *Demokracja performatywna*, 25.

[23] Fisher-Lichte, *Estetyka performatywności*, 280.

[24] O wykorzystywaniu i znaczeniu rytuału oraz tradycyjnych form celebracji w praktykach artystycznych w państwach socjalistycznej Europy piszą m. in. Claire Bishop oraz Andrea Bátorová, zob. Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna u polityka widowni*, tłum. Jacek Staniszewski (Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015); Andrea Bátorová, *The Art of Contestation: Performative Practices in the 1960s and 1970s in Slovakia* (Bratislava: Comenius University in Bratislava, 2019).

[25] Sebastian Cichocki, „Prace ziemne. Teresa Murak i uduchowienie szlamu," w Sebastian Cichocki i Marta Ryczkowska, red., *Teresa Murak. Do kogo idziesz* (Lublin: Galeria Labirynt, 2012), 3.

Sztuka i Dokumentacja nr 23 (2020) | Art and Documentation no. 23 (2020) • ISSN 2080-413X • e-ISSN 2545-0050 • doi:10.32020/ARTandDOC

[26] Ibidem.

[27] Taborska, *Teresa Murak*, 391.

[28] Kostołowski, *Intymność ujawniona*, 7.

[29] Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji,* 435.

[30] Notatki z *Zasiewów* można przeczytać m. in. na stronach kalendarium w katalogu redagowanym przez artystkę, zob. *Teresa Murak*, red. Teresa Murak (Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000).

[31] Matynia, *Demokracja performatywna,* 25–26.

[32] Ibidem.

[33] Jacek Wachowski, „Ciało performatywne," w *Przestrzenie Teorii*, 23 (2015): 91–103.

[34] Iwo Zmyślony, „Zasiew. Rozmowa z Teresą Murak," *Dwutygodnik*, dostępny 20.04.2020, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6582-zasiew.html.

[35] Murak, *Teresa Murak*, 110.

[36] Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność*: *sztuki działania*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008), 98.

[37] Ibidem.

[38] Na podstawie rozmowy z artystką.

[39] Motyw krzyża został wykorzystany m. in. w performansie *Procesja z Krzyżem* na wystawie *Znak Krzyża* w 1983 roku, natomiast wspomniana wystawa to *Życie według Jana Pawła II* z 1992 roku.

[40] Obie galerie mają monograficzne opracowania. W publikacji poświęconej Galerii Dziekanka można również znaleźć fragmenty dotyczące samego Krakowskiego Przedmieścia i jego znaczenia dla rozwoju kontrkultury tego okresu. Zob. Joanna Kliszek, red., *Dziekanka artystyczna: fenomen kultury niezależnej na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie 1972–1998* (Warszawa: Fundacja Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 2017).

Szczegółowe omówienie funkcjonowania instytucji wystawienniczych w okresie PRL-u stanowi artykuł Łukasza Guzka oraz fragmenty jego książki o sztuce akcji w Polsce, zob. Łukasz Guzek, „Ruch galeryjny w Polsce: zarys historyczny: od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych," *Sztuka i Dokumentacja*, nr 7 (2012), 13–30.

[41] Guzek, „Ruch galeryjny w Polsce," 14.

[42] de Certeau, *Wynaleźć codzienność,* 37.

[43] Ibidem, 36–39.

[44] Murak, *Teresa Murak,* 138.

[45] Korespondencja prywatna z artystką.

[46] Angelika Stepken, *Ressource Kunst*, dostępny 20.04.2020, https://www.kunstforum.de/artikel/ressource-kunst/.

[47] Wideo dostępne jest na stronie Ninateki. W opisie filmu podana jest błędna data realizacji: 10 maja–17 czerwca 1990, co jest datą pierwszej wersji *Zasiewu* wykonanego w Budapeszcie, wideo zaś ukazuje realizację z Warszawy z marca 1991. Zob. https://ninateka.pl/film/budka-telefoniczna-teresa-murak.

[48] Guzek, „Ruch galeryjny w Polsce," 16.

[49] O sytuacji kobiet i ich funkcjonowaniu w przestrzeni i sferze publicznej w okresie transformacji piszą m. in. Monika Baer, Małgorzata Fuszara, Izabela Kowalczyk oraz Elżbieta Matynia. Zob. Monika Baer, „Płeć i procesy transformacyjne w Polsce po 1989 roku. Studium przypadku," *Zeszyty Etnologii Wrocławskiej*, 17 (2005): 95–107; Małgorzata Fuszara, red., *Kobiety w Polsce na przełomie wieków: nowy kontrakt płci?* (Warszawa: Instytut Spraw Publicznych, 2001); Izabela Kowalczyk, „Niewidzialna praca kobiet artystek," w *Wyparte dyskursy – sztuka wobec zmian społecznych i deindustrializacji lat 90.* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Akademii w Szczecinie, 2016); Elżbieta Matynia, „Women After Communism: A Bitter Freedom," *Social Research*, 61/2 (1994): 351-377.

[50] Matynia, "Women After Communism," 354.

[51] Magda Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2016), 14.

[52] Ibidem, 15.

Bibliografia

Arendt, Hannah. *Kondycja ludzka*. Tłum. Anna Łagodzka. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2010.

Carr, Stephen et al. *Public Space*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 1992.

Cichocki, Sebastian i Marta Ryczkowska, red. *Teresa Murak. Do kogo idziesz*. Lublin: Galeria Labirynt, 2012.

Cseh-Varga, Katalin i Adam Czirak, red. *Performance art in the second public sphere: event-based art in late socialist Europe*. London – New York: Routledge, 2018.

de Certeau, Michel. *Wynaleźć codzienność: sztuki działania*. Tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.

Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*. Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2008.

Guzek, Łukasz. *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*. Warszawa–Toruń: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata – Wydawnictwo Tako, 2017.

Guzek, Łukasz, „Ruch galeryjny w Polsce: zarys historyczny: od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych." *Sztuka i Dokumentacja*, nr 7 (2012), 13–30.

Jakubowska, Agata. *Artystki polskie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.

Matynia, Elżbieta. *Demokracja performatywna*. Tłum. Maja Lavergne. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008.

Matynia, Elżbieta, "Women After Communism: A Bitter Freedom." *Social Research* 61/2 (1994): 351–377.

Murak, Teresa, red. *Teresa Murak*. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000.

Nowak, Marek i Przemysław Pluciński. *O miejskiej sferze publicznej. Obywatelskość i konflikty o przestrzeń*. Warszawa: Wydawnictwo Ha-art, 2011.

Piotrowski, Piotr. *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*. Poznań: Dom Wyd. Rebis, 2010.

Szcześniak, Magda, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2016.

Wachowski, Jacek. „Ciało performatywne." *Przestrzenie Teorii*, 23 (2015): 91–103.