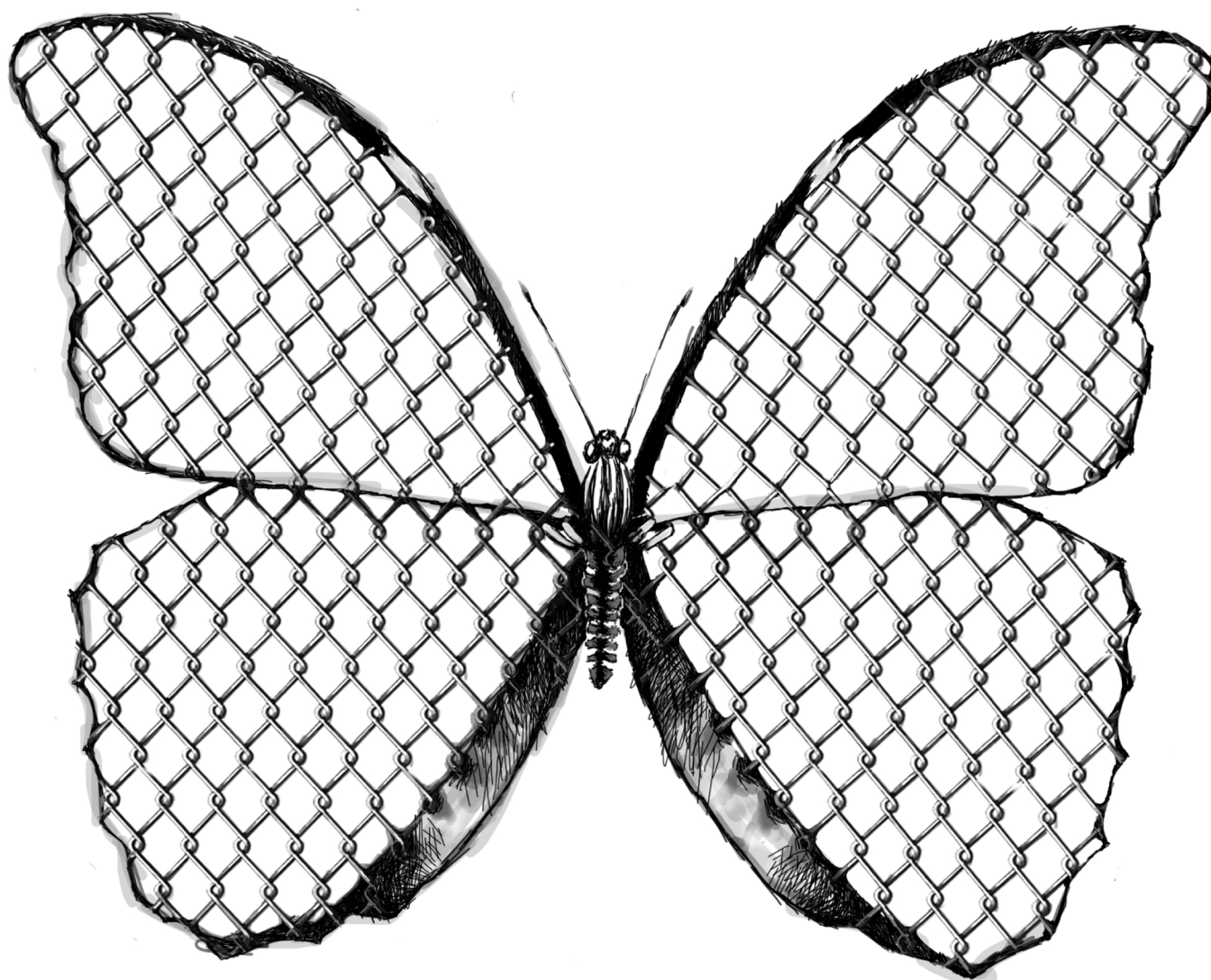




SZTUKA I DOKUMENTACJA

#3

Ukazuje się dwa razy w roku
Appears twice a year
Jesień/Autumn 2010
ISSN 2080-413X



EDYTORIAŁ

Zagadnienie dokumentacji łączy się ściśle ze sztuką konceptualną. I jeżeli uznamy konceptualizm za źródło form sztuki współczesnej, to łatwo przyjdzie nam uznać także samodzielną rolę dokumentacji w sztuce powstającej dziś. Konceptualizm odwrócił relację panującą w sztuce tradycyjnej między dziełem, formą wizualną a znaczeniem, uprzywilejowując „tworzenie znaczeń” (według określenia Kosutha). Po konceptualizmie, jeżeli dzieło sztuki ma formę wizualną, to jest ona oparta na dokumentacji.

W ten sposób konceptualizm otworzył drogę do narratywizacji sztuki (według określenia Ankersmita). Pierwszą wielką narracją historycznego konceptualizmu było definiowanie sztuki. Nowa sytuacja ontologiczna sztuki wymagała nazwania. Jednak w sztuce współczesnej praktyka instytucji i kuratorów powoduje, że zaczynają dominować w niej ujęcia kontekstowe, zmieniające sztukę w coś w rodzaju „literatury”.

Dziś, rosnące zainteresowanie zagadnieniem dokumentacji pozwala na powrót do faktów artystycznych, czyniąc formy wizualne punktem wyjścia rozumienia i interpretacji. Dokonuje się to na wielu polach. Obejmuje rozmaite praktyki artystyczne oparte na dokumentacji z jednej strony oraz metodologię badań nad sztuką z drugiej. W badaniach nad sztuką następuje powrót zainteresowania historycznym konceptualizmem, dyskuutowanym dziś jako źródło współczesności sztuki.

W konsekwencji następuje zainteresowanie definiowaniem sztuki. Temu też służą próby opracowania nowej estetyki uwzględniającej pokonceptualny status twórczości i przedmiotu. Przybliżają go *case study* na temat prac opartych na dokumentacji oraz przykładów konserwacji efemerycznych dzieł sztuki.

Od Redakcji

EDITORIAL

The issue of documentation is closely connected with the conceptual art. And if we consider conceptualism a source of contemporary art forms, we will easily recognize the independent role of documentation in art emerging today. Conceptualism turned the relationship prevailing between the traditional art work, visual form and meaning, favoring ‘making meaning’ (as defined Kosuth). After conceptualism, if a work of art has a visual form, it is based on documentation.

In this way, conceptualism paved the way for „narrativity” (as defined Ankersmit). The first ‘grand narratives’ of historical conceptualism was the definition of art. The new ontological situation of art require naming. However, in contemporary art, the practice of institutions and curators makes contextual approach begins to dominate, turning art into a kind of ‘literature’.

Today, the growing interest in the issue of documentation allows you to return to the facts of art, making the visual forms the starting point for understanding and interpretation. This occurs in many fields. Includes a variety of artistic practices based on the documentation, on the one hand, and methodology of research on art, on the other. In the study of art history there has been renewed interest conceptualism, discussed today as a source of contemporary art.

The consequence of this is interest in defining art. Hence the attempt to develop a new aesthetic which takes into account the after conceptualism status of art and object. It illustrates a *case study* on the work based on the documentation and the examples of conservation of ephemeral artworks.

Board of Editors

Koordinacja / Coordination
Łukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / Managing Editor
Karolina Jabłońska

Redakcja / Board of Editors
Józef Robakowski / Aurelia Mandziuk-Zajaczkowska
Adam Klimczak / Norbert Trzeciak (fotografie)

Rada Naukowa / Scientific Council
Ryszard W. Kluszczyński / Anna Markowska / Leszek Brogowski
Bogusław Jasiński / Kazimierz Piotrowski / Tomasz Załuski

Projektowanie i opieka artystyczna / Art Direction & Design
Bartosz Łukasiewicz
<http://lukasievic.eu>

Wszystkie prawa do projektu graficznego pisma zastrzeżone /
All rights to the graphic project to this magazine reserved by
Bartosz ŁUKASIEWICZ

Projektowanie WWW / Webdesign
Anka Leśniak

Dystrybucja / Distribution
sid@free.art.pl

Siedziba / Office
ul. Wschodnia 29/3
90-272 Łódź/Polska [Lodz/Poland]
tel./fax: +48 42 634 86 26
mail: sid@free.art.pl
<http://www.sid.free.art.pl>

Wydawca / Publisher
Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SiD)
Art & Documentation Association
ul. Wschodnia 29/3
90-272 Łódź/Polska [Lodz/Poland]
KRS 0000328118
<http://www.sid.free.art.pl>

Współpraca wykonawcza / Co-publishing
Fokus Łódź Biennale
Muzeum Miasta Łodzi
www.biennalelodz.pl

PATIO Centrum Sztuki
Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi
ul. Sterlinga 26, 90-212 Łódź/Polska [Lodz/Poland]
<http://www.patio.art.pl>

Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy przeczytać założenia redakcyjne i edytorskie znajdujące się na stronie <http://www.sid.free.art.pl>
All interested in collaboration are welcome. Please send proposals of the subjects or the texts to our office address. We ask to read notes on submission and notes on style being on our website <http://www.sid.free.art.pl>

Druk / Printing
Drukarnia Akademicka
Instytutu Postępowania Twórczego
ul. Pomorska 69/71
90-224 Łódź/Polska [Lodz/Poland]
drukarnia@ipt.pl



CZĘŚĆ 01 / PART 01
BADANIA / RESEARCHES

Funkcja dokumentacji w sztuce współczesnej / Łukasz GUZEK.....	05
English Summary.....	15

RE – CZYLI O KONSERWACJI SZTUKI EFEMERYCZNEJ /
RE – ON THE PRESERVATION OF EPHEMERAL ART

Reenactment, czyli niekonserwatywna konserwacja sztuki performance / Elżbieta WYSOCKA.....	17
English Summary.....	25
Ethosoficzne przesłanki estetyki Bogusława Jasińskiego / Magdalena STRZAŁKOWSKA.....	26
English Summary.....	33

CZĘŚĆ 02 / PART 02
OTWARTE ARCHIWUM / OPEN ARCHIVE

HISTORIA RUCHU GALERYJNEGO / HISTORY OF ARTIST RUN GALLERIES

Galeria Znak / Janusz SZCZUCKI.....	36
Galeria g ^x / Artur TAJBER & Barbara MAROŃ.....	40
Galeria g ^x – Wybór tekstów.....	42

PROJEKTY – KOLEKTYWY – INICJATYWY / PROJECTS – COLECTIVES – INITIATIVES

Historia Kręgu Współistnienia / Ryszard PIEGZA.....	49
Sztuka <i>in statu nascendi</i> / Wanda PIETRZYK-MAŁYSA.....	57
Dziewczęta Przeszanowne / Małgorzata PELKOWSKA.....	65
Ziemia Mindel-Würm / Marek „Rogulus” ROGULSKI & Tadeusz ŁUKOWSKI.....	70

MOJA DEFINICJA SZTUKI PERFORMANCE /
MY PERFORMANCE ART DEFINITION

ROGULSKI, Marek „Rogulus” / KOWALCZYK, Wojciech NAWROCKA, Danuta / KNAFLEWSKI, Leszek / ZAMOJSKI, Honza KWAŚNIEWSKI, Paweł / BALEWSKA, Agnieszka / ŚWIDZIŃSKA, Ewa.....	74
---	----

CZĘŚĆ 03 / PART 03
NA BIEŻĄCO / CURRENTLY

KSIĄŻKI / BOOKS

Uczta na cześć Erosa / Łukasz GUZEK.....	83
--	----

WYDARZENIA / EVENTS

2 Festiwal Sztuka i Dokumentacja – Zapis dyskusji pofestiwalowej / 2 nd Art & Documentation Festival – Record of the Post-festival Discussion.....	89
8 Festiwal π – Performance Intermedia / 8 th π – Performance Intermedia Festival.....	99
Fokus Łódź Biennale - Program.....	102



CZEŚĆ 01 / PART 01
BADANIA / RESEARCHES

FUNKCJA DOKUMENTACJI W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

Zadaniem tego tekstu jest próba przybliżenia statusu dokumentacji w sztuce współczesnej oraz opisanie procesu zmiany funkcji dokumentacji jaki możemy obserwować w ciągu ostatniej dekady. W uproszczeniu polega on na zyskiwaniu przez dokumentację artystycznej samodzielności. Dokumentację jako zjawisko artystyczne *par excellence* możemy rozpatrywać na dwóch płaszczyznach: (1) formalnie jako sposób tworzenia nowych dzieł sztuki, czyli, nazwijmy to, czysto artystycznie, i ten punkt widzenia interesuje mnie tu najbardziej, (2) ale także kontekstowo (społecznie), gdy rozpatrujemy zagadnienie dokumentacji z punktu widzenia pracy instytucji, kuratorów czy polityk kulturalnych, co jakkolwiek interesuje mnie w tym tekście mniej, niemniej jest warte odnotowania, ponieważ ilość przedsięwzięć dotyczących sztuki wciąż rośnie, co ma pewien wpływ na częstotliwość sięgania po dokumentację, a różnorodność „literacka” haseł (metafor), pod którymi się one odbywają oraz różnorodność przestrzeni, w których się odbywają ma z kolei wpływ na formę prac.

1.

Dla badania dokumentacji jako sztuki potrzebna jest kategoria ujmująca całość zjawiska. Taką najbardziej ogólną kategorią jest kategoria środka artystycznego, używana tu przede mną za Peterem Bürgerem¹. Zastępuje ona inną kategorię ogólną – kategorię stylu, która nie może już być stosowana wobec dzieł „nieorganicznych”, czyli takich, których struktury są labilne i powodują – to kluczowe stwierdzenie Bürgera – „zniesienie sztuki w praktyce życiowej”. Nie oznacza to, że sztuka przestaje istnieć, ale że praktyka życiowa staje się formą sztuki. Tłumaczy w ten sposób relacje między sztuką tradycyjną, operującą kategorią stylu, a awangardową (Bürger mówi o dadaizmie i częściowo surrealizmie, ale ponieważ są to podstawowe źródła sztuki poawangardowej od drugiej połowy dwudziestego wieku poczynając, uważam iż jest ona stosowalna do zjawisk współczesnych, także tu omawianego zjawiska

dokumentacji jako sztuki). Użyteczność ogólnoteoretycznej kategorii środka artystycznego polega na tym, że zakłada rozszerzenie sztuki pod względem formalnym. Pozwala na zrozumienie praktyki artystycznej, w której dokumentacja pełni rolę materiału artystycznego, czyli ma bezpośredni udział w tworzeniu dzieł sztuki.

Przesunięcie funkcji dokumentacji w kierunku jej usamodzielnienia ma źródła w historii awangard modernistycznych, zwłaszcza dada-surrealistycznej, na co wskazał Bürger. Proces ów zyskuje nowy impuls wraz z krystalizacją sztuki konceptualnej w latach siedemdziesiątych, kiedy to następuje odnowa radykalizmu postaw awangardowych ze skłonnością do eksperymentu artystycznego. Konceptualizm był skrajnie „nieorganiczny”, a także rozszerzył spektrum sztuki o środki (media) do tej pory całkowicie pozaartystyczne tak, że sztuką mogło być „wszystko”. Nastąpiło ostateczne uprawomocnienie form efemerycznych jako sztuki (wchodzących w zakres definicji sztuki). Zapoczątkowane wtedy procesy nadały dynamikę sztuce po lata dziewięćdziesiąte. Współcześnie, omawiane tu podejście do dokumentacji nie jest związane ze szczególną dyscypliną ani z medium, co wynika z utarty znaczenia tego rodzaju kategoryzacji w sztuce. Zараzem zjawisko wykorzystania dokumentacji jako sztuki jest dziś na tyle znaczące pod względem ilości realizacji, ich różnorodności formalnej, że można je uznać za samoistny nurt.

Zjawisko dokumentacji sztuki nabiera znaczenia na terenie sztuki konceptualnej, co wynika jednak z konieczności poddyktowanej jej naturą (jak mawia Kosuth), a inaczej, nową sytuacją ontologiczną dzieła pokonceptualnego. Jest wtedy sposobem rozwiązywania jego potrzeb informacyjnych i komunikacyjnych. W sensie wartościującym pozostaje jednak nadal wtórna, tak jak reprodukcja w tradycyjnym podejściu do sztuki. Zараzem dokumentacja jest uwikłana w zasadniczą sprzeczność między zakładaną nieistotnością przedmiotu sztuki a jedynym możliwym i jedynym dostępnym sposobem istnienia dzieła i kontynuacji dyskursu sztuki².

Kosuth przedstawił *ekspresis verbis* założenia formy konceptualnej w *Art after Philosophy* (1969). Kluczowe dla niej jest

określenie nowej funkcji sztuki, którą wyraża sformułowanie „tworzenie znaczeń” (*making meaning*). Tworzenie znaczeń jest funkcją sztuki ważniejszą niż tworzenie form wizualnych, które tym samym przestały pełnić w sztuce rolę wartościującą, a ich główna rola artystyczna została zanegowana jako dekoracja. Została więc tu określona na nowo struktura (morfologia, jak często się wyraża) dzieła sztuki – znaczenie (idea) przed materialnym przedmiotem, oraz rola artysty jako tego, który kształtuje znaczenia, a nie materię. Celem projektu Kosutha nie jest brak dzieła, jak często potocznie rozumie się sens konceptualizmu, ale dokonanie odwrócenia hierarchii obowiązującej w sztuce historycznej, gdzie znaczenie jest interpretacją, nadbudową formy wizualnej, a bezpośrednio jest on wymierzony w głównego przeciwnika artystycznego Kosutha – formalizm Greenberga i wyrażający go ekspresjonizm abstrakcyjny.

Wobec redukcji funkcji formy, zrozumiała jest rola teorii. To dlatego teksty, referaty, a także takie formy prowadzenia dyskursu akademickiego jak odczyty, konferencje, panele dyskusyjne stały się formami sztuki konceptualnej³. Teoria i praktyka łączyły się, ale na gruncie praktyki (artystycznej). Często stosowanym określeniem staje się teorioprawa (*theoria cum praxis* – określenie wywodzące się od Leibniza).

Pierwszą formą tworzenia znaczeń były tautologie. Tautologie bazują na ostensywnym sposobie definiowania sztuki – wskazywaniu przykładowo co nią jest (nie jest), przy rezygnacji z ujęcia całościowego (abstrakcji)⁴. Taką rolę artysty określił Judd w swym słynnym stwierdzeniu „If someone says his work is art, it's art”, które niech posłuży za przykład definicji nominalnej (nominatywnej), ustalającej w sposób uznaniowy zakres znaczenia terminu, który jednak natychmiast zmienia się w definicję realną w praktyce artystycznej, co tylko raz jeszcze pokazuje trudność budowania definicji sztuki⁵. Nie bez racji też punkt zwrotny historii sztuki został wskazany przez Kosutha w sztuce Duchampa (*ready made* i surrealistycznej praktyce znajdowania, czy podnoszenia do rangi dzieła sztuki). Nadal jednak sens pracy artysty polega tu na wytwarzaniu przedmiotów, tylko innymi metodami, a znaczenie pozostaje związane z przedmiotem. Duchamp zrozumiał tę pułapkę i w pewnym momencie zastopował „produkcję” *ready made*. Ich ilość została ograniczona i potwierdzona certyfikatem artysty. Dopiero po samoograniczeniu w roli wytwórcy (zewnątrzne ograniczenia zostały już zniesione) mógł dokonać się zwrot od przedmiotu ku znaczeniu, co było przecież głównym polem zainteresowania Duchampa, który od początku swej twórczości wiele wysiłku poświęcał kodowaniu i dekodowaniu znaczeń, budując skomplikowane ciągi narracji.

Innym kluczowym słowem Kosutha jest „kontekst”. Kontekst, rozumiany jako rodzaj relacji między przedmiotem a otoczeniem, stał się też dla niego metodą tworzenia znaczeń. Przy-

znanie artysty roli antropologa kultury w tekście *Artist as Anthropologist* (1975) sytuuje tworzenie sztuki w kontekście całości treści kultury, jako tworzenie narracji. W tym też tekście wcześniejsza droga tautologii została zanegowana *expressis verbis* jako modernistyczna, czyli czysto formalistyczna. Podobnie, w tym samym czasie koło połowy lat siedemdziesiątych, Świdziński w manifestie założycielskim sztuki kontekstualnej *Sztuka jako sztuka kontekstualna* (1976)⁶, dyskutuje z definicją Kosutha, wskazując na różnicę między definicją sztuki jako wyrażeniem ekstensjonalnym (w *Sztuce po filozofii*, 1969) a intensjonalnym, związanym z kontekstem⁷. Świdziński nazywa siebie „nieskomplikowanym pragmatystą”⁸. Kontekst, za Yehoshua Bar-Hillelem, określił on jako „kontekst pragmatyczny”. Powiązał w ten sposób definicję sztuki z konkretem miejsca i czasu – tu i teraz konkretnej osoby/osób (definicja sztuki to teraz definicja okazjonalna, czyli zależna od kontekstu). Morfologię (określenie często wtedy stosowane przez Kosutha i Świdzińskiego) dzieł należących do tego nurtu Świdziński nazywa „morfologią okazjonalną” w nawiązaniu do założeń teorii kontekstualnej. Widzimy więc, że „kontekst” jest słowem kluczowym dla obu artystów i jest przez nich rozumiany specyficznie w związku z ich praktyką: jako kontekst związany z dziełem, instalacjami czy u Świdzińskiego z performance, ale i potocznie, jako najszerszy kontekst kultury i życia ludzkiego, czyli właśnie „antropologicznie”⁹. Przy czym, chciałbym tu podkreślić samodzielność drogi Świdzińskiego, paralelność i kongenialność rozwiązań, co wynikało z operowania od czasu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w pokrewnym obszarze sztuki.

Zarazem, kontekst zlokalizowany, umiejscowiony, został powiązany z najszerszym możliwym kontekstem – „światem w którym żyjemy”, bo jak mówi – „Nie można zmienić świata nie zmieniając się wraz z nim.” (Nevertheless one cannot change the word without being changed with it at the same time)¹⁰. Powiązanie kontekstualne – naszego tu i teraz z najszerszym kontekstem kulturowym jest logiczne – oparte na logikach rządzących rzeczywistością, co Świdziński opisuje w książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*. Jednak „nieskomplikowany pragmatysta” mówi, że nie mamy wpływu na świat, mamy natomiast wpływ na konkretną sytuację komunikacyjną, stąd postulowany zwrot w praktyce artystycznej ku „działaniom lokalnym”. Porzucamy więc wielkie liczby i wielkie narracje na rzecz danego nam czaso-przestrzenie teraz. Można zasadnie powiedzieć, że Świdziński doprecyzowuje tu Kosutha.

Sztuka konceptualna dała początek dwóm procesom. Jeden dotyczy form. Rozwój form sztuki pokonceptualnej prowadził do powstawania w latach dziewięćdziesiątych sztuki związanej ze specyfiką miejsca (*site specific*) i opartej na czasie (*time based*), a więc na związku przestrzeni i obecności. Powstaje ogromna różnorodność form i formuł artystycznych określanych wspólnym mianem sztuki instalacji. Bazowały one na założeniu,

które było fundamentem sztuki konceptualnej – pierwszeństwa „tworzenia znaczeń” (*making meaning*) wobec formy materialnej, co źródłowo wywodzi się z pierwszeństwa otaczającej przestrzeni wobec przedmiotu w minimal arcie. Zarazem formalizm, sama zasada poszukiwania nowych form i sposobów tworzenia, wiążąca się z wzorcem awangard modernistycznych, została zanegowana przez postmodernizm i odrzucona jako „sztuka dla sztuki” na rzecz treści (dyskursu).

„Dyskurs nie mówi nam jak patrzeć na rzeczy, na ich formujące się w naszej świadomości obrazy. Mówi jak te obrazy czytać, a to nie to samo.” – pisze Porębski i cytuje Foucaulta: „To gwałt zadany rzeczom, narzucona im praktyka”¹¹. Dyskurs nabiera charakteru hermeneutyki znaczenia, czyli odnosi się do treści sztuki, a nie formy (struktury, morfologii). Dyskursywizacja sztuki jest więc procesem, w którym funkcją sztuki staje się tworzenie znaczeń, a nie form wizualnych, przedmiotowych. Jest to proces właściwy dla sztuki pokonceptualnej, który jest realizowany w szeroko rozpowszechnionych praktykach kuratorskich, zwłaszcza w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych. Michael Brenson opisując ów „czas kuratorów” zajmuje się instytucjonalnym, czyli politycznym wymiarem tej działalności. Jednak zarazem podkreśla aspekt tworzenia sztuki przez kuratorów¹². Można to uzasadnić tylko na gruncie pokonceptualnym, gdzie takie pomieszanie ról jest częścią otwarcia procesu „tworzenia znaczeń” i przedefiniowywania sztuki. Kurator występuje jako artysta, a artysta jako krytyk¹³, gdzie owo „jako” jest specyficznym konstruktem sztuki pokonceptualnej¹⁴.

Dziś sztuka oparta na dokumentacji i dokumentowaniu stawia na nowo kwestie poszukiwań formalnych. Dzieła, o których mowa proponują rozwiązania formalne w obrębie dyskursów (rozmaitych *studies* na które rozpadła się historia sztuki).

2.

Zjawisko dokumentacji jako sztuki staje się uchwytnie z początkiem lat dwutysięcznych, gdy formy instalacyjne, które najpierw wypracowały i następnie ugruntowały hybrydalną formę artystyczną, zaczęły wyczerpywać potencjał swojej dynamiki rozwojowej. Zarazem, w kręgu sztuki performance (czy używając kategorii bardziej ogólnej sztuki akcji) pojawia się nurt świadomie wykorzystujący powtórzenie jako formę artystyczną w postaci *re-enactment* (proponowałem także za Lee Wenem, który wykonywał tego typu akcje określenie *revisiting* – rewizytowania dzieł sztuki). Wynikła ona z postawienia zagadnienia dokumentowania, a także muzealizacji i *last but not least* stworzenia możliwości komercjalizacji form efemerycznych. Najbardziej znanym przykładem jest podjęcie przez stowarzyszenie Variable Media zmagających z dokumentacją tego typu prac zgromadzonych w Guggenheim Museum, czego rezultatem było *Seven Easy Pieces* Mariny Abramović (Muzeum Guggenheima, 2005).

Zauważmy, że ten szeroki już dziś nurt poszukiwań teoretycznych i realizacji praktycznych związanych z dokumentacją i dokumentowaniem został zapoczątkowany na terenie sztuki akcji. Po raz kolejny w historii sztuki od czasu awangard naturalny radykalizm form artystycznych, opartych na czasie i obecności, inicjuje nowe prądy w sztuce. W tego rodzaju sztuce powtórzenie ma swoją specyfikę ze względu na brak oryginału. Wykonanie jest zawsze oryginałem. Dobrze tego rodzaju zależność ilustruje idea rozszerzonej muzyki Cage’a i nawiązujące do niej koncerty Fluxusu czy wykonania utworów fluxusowych kompozytorów.

Po modernizmie „rozszerzanie” sztuki obejmuje coraz szersze spektrum praktyk i współwystępuje ze strategią cytatu. Jednak postmodernistyczny cytat (czy intertekst) rozróżnia między oryginałem a powtórzeniem. Dostarcza natomiast wzorca dla korzystania z dzieł jako materiału artystycznego. Owym materiałem staje się możliwa całość treści kultury, a inaczej mówiąc znaczeń, co wskazuje na związek z konceptualizmem Kosuthowskim, ale już z okresu „antropologicznego”, po 1975 roku, kiedy to rozszerza on zakres „tworzenia znaczeń” z definiowania pojęcia „sztuka” na najszersze możliwe pole kultury. [Kosuth pracuje tak do dziś, by wspomnieć jego ostatnie „architektoniczne” realizacje jak *The Language of Equilibrium* (Wenecja 2007), *At Last I Belived I Understood* (La Casa Encendida, Madryt 2008), czy jego ostatnią realizację w wielkiej skali *Neither Appearance Nor Illusion* w Luwrze 2009 (cytat z Nietzschego), choć tu używa własnych tekstów (15 zdań). W tych realizacjach tekst na ścianie, co prawda ukazuje się, a nawet narzuca naszym oczom, ale zarazem przecież jego istota jest niewizualna i należy jej poszukiwać poza kształtem liter. Obrazowo wskazuje na to Lyotard przez porównanie do zapisu Tory we wstępie do zbioru tekstów Kosutha¹⁵].

Relacja jaka występuje w sztuce opartej na dokumentacji między dziełem będącym materiałem, tworzywem a powstałym z niego nowym dziełem, nie daje się opisać w znanych terminach. Platońska relacja między bytem prawdziwym a pozornym (cieniem) jest możliwa w dziełach o strukturze organicznej (inaczej: dziełach zamkniętych), czyli zakładających koherencję składników, podczas gdy od czasu awangard duża część dzieł ma charakter „nieorganiczny” (w rozumieniu Bürgera). Kategoria „aury” powołana przez Benjamina dla dokonywania rozróżnienia między oryginałem a kopią, tak pomocna w opisie relacji sztuki tradycyjnej i sztuki opartej na mediach, okazuje się tu niewystarczająca. Rozróżnienie jakiego dokonywał Benjamin w obszarze sztuki awangard lat trzydziestych, dziś, wobec dzieł o których mowa, jest już nieadekwatne, jednak nie dlatego, że nie ma oryginału a tylko symulakry, ale dlatego, że zawsze mamy do czynienia z oryginałem.

Wydawałoby się, że dla zrozumienia charakteru dzieł, o których mowa, pomocna może być wypracowana równoległe z konceptualizmem kategoria intermedialności (przez Dicka Higginsa, od 1965 roku praktycznie do końca życia). Intermedialność dotyczy dzieł w nomenklaturze awangard Bürgera „nieorganicznych”. Dzieło intermedialne jest wynikiem stapiania się w nową całość form pochodzących z rozmaitych mediów i praktyk sztuki, które w takim ujęciu są potencjalnie materiałem dla nowych dzieł, co można by porównać do roli dokumentacji wobec nowych dzieł. Można by więc sztukę opartą na dokumentacji nazwać intermedialną, tyle że taka relacja odpowiada dziś większości dzieł. Ich formy są tworzone jako mieszanina rozmaitych mediów i obszarów doświadczenia artystycznego (a także pozaartystycznego, czyli życiowego). Dziś, strukturalne rozdzielanie mediów nie jest już możliwe w tak przejrzysty sposób jak to uczynił Higgins w „karcie intermediów”, gdyż musiałby uwzględniać jednocześnie wszystkie możliwe kombinacje. Ponadto, relacja jaką opisał Higgins zachodzi teraz także wewnątrz dzieła, między jego składnikami, elementami, użytymi mediami.

W odniesieniu do zjawiska dokumentacji jako sztuki, intermedia mogą służyć za ogólny schemat teoretyczny. Jednak w odniesieniu do konkretnych praktyk nie odpowiadają skomplikowanym relacjom między medialnym zachodzącym w dziełach opartych na dokumentacji. Intermedialny schemat powstawania sztuki można rozpoznać w dialektycznej relacji między oryginałem a sztuką powstającą na bazie jego dokumentowania, która tworzy trzecią wartość – nowe dzieła. Dokumentacja, w przedstawionym tu rozumieniu, nie jest reprodukcją. Nie tylko dlatego, że efemeryczność oryginału pozwala kształtować jego dokumentację w dowolny sposób, ale też dlatego, że relacja między nimi tworzy pole przenikania mediów i znaczeń.

3.

Dla zrozumienia relacji jakie wytwarza uznanie samodzielnej roli dokumentacji w sztuce, pomocna może być teoria historii Franka Ankersmita, która pokazuje, że historia jest narracją (mówi także: przedstawieniem, reprezentacją) „nakładaną” na fakty. Z kolei badacz, styka się z nimi ze świadomością ich zde-terminowania narracją. Ankersmit dostrzega niebezpieczeństwo polegające na tym, że przestajemy zajmować się faktami, a zajmujemy narracjami (interpretacjami). Tak właśnie dzieje się dziś z narracjami kuratorskimi, które są w większości „literaturą” oderwaną od form sztuki. Jeszcze bardziej jest to dostrzegalne w przypadku narracji takich jak polityka kulturalna czy promocja i marketing strategii handlowych, nie mających nic wspólnego ze sztuką.

Ankersmit przypomina, że narracja historyczna różni się od literackiej tym, że jest oparta na faktach oraz że budujemy narracje (interpretujemy) nie wtedy, gdy mamy za mało fak-

tów, ale wtedy gdy mamy ich za dużo. Podobnie relacji między oparciem na faktach a samodzielnością narracji dotyczy inna uwaga Ankersmita o rozróżnieniu między badaniem historycznym (opisem) a pisarstwem historycznym (narracją). Te zasady tworzenia narracji mogą być pomocne w tworzeniu wzorca badawczego zjawiska dokumentacji traktowanej jako sztuka. Bowiem pozwala on uchwycić relację między faktami artystycznymi w punkcie wyjścia a powstałą na ich podstawie nową formą, która nieuchronnie jest interpretacją. Można więc powiedzieć, że w dokumentacji jako sztuce fakty (artystyczne) podlegają narratywizacji. Pozwala to zrozumieć samodzielność dokumentacji jako sztuki, a pozbawić ją cechy wtórności, którą wyraża prefiks „re” – a więc wszelkie re: -konstrukcje, -kontekstualizacje, -definicje, -interpretacje. Sięgając po inne obrazowe porównanie, można dokumentację uznać za ready made i przytoczyć powiedzenie przypisywane Duchampowi, że „ponieważ wszystkie tubki do farb używanych przez artystę stanowią produkty pochodzenia przemysłowego, czyli ready made, stąd wniosek, że wszystkie obrazy na świecie to robione »ready makes«”.

Wracając do Ankersmita, mówi on, że narracja historyczna dąży do przedstawienia całościowego obrazu przeszłości. Związek narracji z faktami porównuje do metafory, która podsuwa ogólne kategorie, w jakich o faktach mówimy, stwarza całościową perspektywę, a w rzeczywistości „organizuje całą naszą wiedzę”¹⁶. Dobra narracja tworzy wartość dodaną: „Miara sukcesu narracji ujawnia się, gdy sugeruje ona ujęcie przeszłości, które nie może zostać zredukowane do tego, co na temat przeszłości mówi literalnie”¹⁷. Przywołajmy w związku z powyższym jeszcze dwa punkty z tezy o narratywistycznej filozofii historii:

4.1.1. Interpretacje narracyjne są *Gestalts*.¹⁸

5.3.2. Historyczny wgląd rodzi się zatem w przestrzeni *pomiędzy* konkurencyjnymi narracyjnymi interpretacjami i nie może być definiowany przez żaden specyficzny (zbiór) interpretacji.¹⁹

Z punktu widzenia prowadzonych tu rozważań, ważna jest zasada oparcia narracji na faktach, co oznacza, iż zakłada nowe ich uporządkowanie, czyli nadanie im nowej formy. Przywrócenie znaczenia formy, w praktyce i jako punktu wyjścia interpretacji, jest sposobem na radzenie sobie z oderwaniem od sztuki w rozmaitych *studies*, kontekstowych interpretacji i „literatury” tworzonej przez kuratorów.

Ankersmit posługuje się także kategorią doświadczenia. Doświadczenie historyczne jest rozumiane podobnie jak doświadczenie pragmatyczne w książce Deweya *Sztuka jako doświadczenie*, gdzie sztuka jest powiązana z indywidualnym doświadczeniem bezpośrednio życiowym, co powodowało, iż jego koncepcja była tak bliska artystom amerykańskim lat sześćdziesiątych. Podob-

nie doświadczenie historyczne jest opisywane poprzez pokrewieństwo do doświadczenia estetycznego. Charakteryzuje je też bezpośredniość i indywidualizm. Doświadczenie historyczne jest doświadczeniem pragmatysty, pokrewnym Deweyowi, ale i jest koniecznym warunkiem kontekstualnej praktyki Świdzińskiego – bycia tu i teraz, działania lokalnego.

Wskazanie pewnych podobieństw w konstrukcjach myślowych z teorią historii Ankersmita ma tu charakter wstępnego rozpoznania możliwości metod badania zjawiska sztuki opartej na dokumentacji jako sposobu aktualizacji przeszłości na bazie historycznej (faktycznej).

4.

W Polsce, próby rozwiązania zagadnienia uchwytności sztuki efemerycznej wiążą się z ideami Jerzego Ludwińskiego przedstawionymi w związku z przygotowaniami do *Symposium Wrocław 70*. Powstają wtedy projekty Centrum Badań Artystycznych (Ludwiński) i Centrum Poszukiwań Artystycznych (Wiesław Borowski, Włodzimierz Borowski, Andrzej Turowski)²⁰. Z tych pomysłów wyrasta projekt *NETu* Kostołowskiego i Kozłowskiego (1971) oraz projekt *Żywe Archiwum – Dokumentacja* Wiesława Borowskiego i Andrzeja Turowskiego (galeria Foksal, 1971). Choć *NET* miał tylko dwie odsłony, to dzięki przyjęciu wzorca myślenia poprzez strukturę sieciową, stał się początkiem licznego i przynoszącego wiele ciekawych artystycznych rozwiązań ruchu galerii i innych przedsięwzięć, takich jak wystawy, sympozja, konferencje trwających przez całe lata siedemdziesiąte, które mogą być zasadnie traktowane jak formy sztuki konceptualnej. Wzorzec sieci był motorem napędowym ruchu w dekadach następnych. Natomiast *Żywe Archiwum – Dokumentacja* ogranicza się do galerii Foksal, gdzie wyjściowa idea ulega stopniowej degradacji jako narzędzie „tworzenia” własnej historii sztuki, co można wyczytać w tekście Luizy Nader²¹. Wyrazem tego procesu jest także tekst Wiesława Borowskiego *Pseudoawangarda*

z 1975 roku²². Zapewne także to było przyczyną rozluźniania współpracy Turowskiego z Foksal w drugiej połowie lat siedemdziesiątych.²³

W związku z projektem *Żywe Archiwum – Dokumentacja* powstały w Foksal dwa teksty – manifesty, przypisywane obu autorom, choć *Dokumentacja* jest podpisana przez galerię, jako jej oficjalne stanowisko, a nie projekt autorski. W tym tekście pada sformułowanie, że dokumentacja staje się „formą dzieła sztuki”²⁴. Jednak kryje się

za tym prosta konstatacja na temat „natury” dzieł z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, gdy wraz ze sztuką konceptualną pojawiła się wielka różnorodność form efemerycznych. Oba teksty są więc bardziej opisem ówczesnego stanu sztuki, a archiwum/dokumentacja raczej spełnia wobec niej „naturalne” powinności niż projektuje wizję przyszłości artystycznej. W dekadzie lat siedemdziesiątych, dekadzie wielkiej intensywności sztuki konceptualnej i efemerycznej, także w Polsce, galeria Foksal coraz bardziej zamyka się w swoim gronie i nie bierze udziału w sieci ruchu inicjatyw galerijnych i wystawienniczych w Polsce. Idea żywej formuły archiwum, a tym bardziej dokumentacji jako formy dzieła sztuki, nigdy nie rozwinęła się poza wstępne sformułowania z początku lat siedemdziesiątych, bazujące na pomysłach Ludwińskiego. Dlatego to w faktach artystycznych tworzonych w ramach ruchu wyrastającego z *NETu* można doszukać się początków my-

W odniesieniu do zjawiska dokumentacji

jako sztuki, intermedia mogą służyć

za ogólny schemat teoretyczny. Jednak

w odniesieniu do konkretnych praktyk

nie odpowiadają skomplikowanym

relacjom między medialnym zachodzącym

w dziełach opartych na dokumentacji.

Intermedialny schemat powstawania

sztuki można rozpoznać w dialektycznej

relacji między oryginałem a sztuką

powstającą na bazie jego dokumentowania,

która tworzy trzecią wartość – nowe dzieła.

Dokumentacja, w przedstawionym tu

rozumieniu, nie jest reprodukcją.

ślenia o użyciu dokumentacji jako sztuki.

W rozumieniu lat siedemdziesiątych, zwłaszcza w kręgu Foksal, archiwum i dokumentacja to pojęcia tożsame, tak samo pełniące usługowe funkcje wobec form efemerycznych, traktowanych jak zamknięte, „organiczne” całości i w tym znaczeniu nie różniące się od tradycyjnych dzieł. Natomiast *NET*, bazując na mailartowskim sposobie pojmowania sztuki, zakłada nie tylko

gromadzenie i eksponowanie, ale i nadanie dalszej dynamiki tej sztuce, puszczenie jej w obieg i obrót jej ideami i artefaktami.

W odniesieniu do materiału gromadzonego w trakcie festiwalu (dwóch edycji z 2009 i 2010 roku) posługuję się słowem dokumentacja, a nie archiwum. Archiwum łączy się z instytucjonalizującym stosunkiem do form sztuki, natomiast dokumentacja kieruje naszą uwagę na materialny fakt i jest materialnym faktem, który może być przedmiotem, materiałem dla dalszych prac.

5.

W sztuce opartej na dokumentacji dwie cechy wydają się być najistotniejsze, zarówno z punktu widzenia historii sztuki od czasu awangard, ale i współczesnej praktyki artystycznej. Po pierwsze, sztuka oparta na dokumentacji przestaje być postrzegana w kategoriach następstwa czy wtórności jako charakteryzuje relację oryginał-powtórzenie. Po drugie, oparcie sztuki na dokumentacji powoduje, że tworzenie sztuki w punkcie wyjścia dotyczy form, a nie „tworzenia znaczeń”, co oznacza iż ulega odwróceniu wektor poszukiwań artystycznych zapoczątkowany w konceptualizmie Kosutha i praktykach pomodernistycznych, i który jest tak charakterystyczny dla praktyk „czasu kuratorów”.

Dokumentacja rozważana w kategoriach środka artystycznego oraz przywołane wyżej schematy relacji (konceptualizm, kontekstualizm, aura, intermedia czy narratywizacja), które mogą przybliżyć specyfi-

kę relacji w pracach opartych na dokumentacji, mają charakter uogólnień zmierzających do ujęcia całości zjawiska dokumentacji jako sztuki. Poniżej przedstawiam przykłady praktyk artystycznych wykorzystujących dokumentację. Kolekcję zgromadzonych prac cechuje wielka różnorodność sposobów realizacji, użytych mediów i form wizualnych. Każda z prac, w sposób często niezwykle oryginalny i twórczy, wykorzystuje relację między oryginałem a formą prezentacyjną. Przytoczone poniżej przy-

kłady ilustrują możliwości powstawania prac w oparciu o dokumentację. Pochodzą z wystawy *Sztuka – Obiekt – Zapis*, która odbyła się w dniach 8 – 17 kwietnia, w ramach 2 Festiwalu Sztuka i Dokumentacja, Łódź 2010. Kuratorką wystawy była Aurelia Mandziuk-Zajczkowska. Prace zostały nadesłane na *open call*. Zgodnie z zasadami festiwalu, prace zastały wykonane w roku poprzednim. Więcej szczegółów na temat przytoczonych prac oraz pełną listę realizacji pokazanych w ramach Festiwalu można znaleźć na stronie domowej: <http://www.doc.art.pl>.

W sztuce opartej na dokumentacji dwie

cechy wydają się być najistotniejsze [...]

Po pierwsze, sztuka oparta na dokumentacji

przestaje być postrzegana w kategoriach

następstwa czy wtórności [...] Po drugie,

oparcie sztuki na dokumentacji powoduje,

że tworzenie sztuki w punkcie wyjścia

dotyczy form, a nie „tworzenia znaczeń”,

co oznacza iż ulega odwróceniu wektor

poszukiwań artystycznych zapoczątkowany

w konceptualizmie Kosutha i praktykach

pomodernistycznych, i który jest tak

charakterystyczny dla praktyk

„czasu kuratorów”.

Angelika Fojtuch nadesłała serię zdjęć pełniących funkcję typowej dokumentacji do portfolio (w nadsyłanych pracach można wyróżnić typ portfolio) – kilka fotek małego formatu + druki zaświadczające, że zdarzenie miało miejsce. Jednak uważne przyjrzenie się tym zdjęciom ukazuje (niewykorzystaną przez artystkę) możliwość dokumentacji – charakter wykonywanego przez nią performance, polegający na fizycznym wspianiu się i splataniu z drugą osobą powoduje, że w ułamkach sekund postaci tworzą zaskakujące formy układy – żywe, body-artowskie rzeźby. Ale dopiero medium fotografii ujawnia nowe formalno-estetyczne możliwości nadbudowane nad działaniem na żywo. Fotografie owych „rzeźb” mogłyby funkcjonować jako samoistne prace, powstałe na bazie dokumentacji.

Wykorzystanie tego rodzaju relacji między dokumentacją performance (procesu) a fotografią, która staje się samodzielną pracą jest tym

rodzajem strategii tworzenia dokumentacji jako sztuki, który jest często stosowany. Np. seria dużych fotografii wykonanych w trakcie performance prezentowanych w ramach *Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Akcji – Interakcje* w Piotrkowie Trybunalskim wykorzystuje możliwości owego zatrzymania w ułamku sekundy akcji, która następnie funkcjonuje jako samodzielny obraz, posiadający własną atrakcyjność wizualną i walory formalno-artystyczne. Pojedynczy kadr tylko do

pewnego stopnia informuje o samej akcji (czyli spełnia rolę dokumentacji), natomiast dobrze oddaje emocje, nastroje jej towarzyszące.

Sposobem wykorzystania relacji performance i dokumentacji fotograficznej jest performance dokamerowy, zwany przez grupę Łódź Kaliska „performance dla fotografii” (dla filmu). Tego typu strategię wykorzystwała **Maria Kozłowska**. Jej *Pomniki dla Warszawy* to fotografie, zestawione parami, przedstawiające odpowiednio całą sylwetkę i zbliżenie twarzy. Ujęcie całościowe ukazuje postać w sytuacji, w otoczeniu pejzażu miejskiego, gdzie wygląda jak rzeźba. Prace pokazują czystą obecność (postać nie wykonuje żadnego gestu czy akcji).

Zaprezentowany przez **Kamę Sokolnicką** zestaw fotografii opowiada o pracy *W kręgu Hansa Poelziga / Widma Maxa* będącej rodzajem *tableau vivant* przedstawiającym fikcyjną scenę spotkania architektów Wrocławia. Scena ma sens symboliczny, i to podwójnie – historycznie jest reprezentacją powstawania dziewiętnastowiecznego miasta; współcześnie mówi o poszukiwaniu owego historycznego Wrocławia przez jego polskich mieszkańców. Zestaw fotografii opowiada o pracy – sytuacji stworzonej przez artystkę (poznajemy sposób podglądania sceny przez otwór w ścianie), jak i o tym, co przez ów otwór można było zobaczyć. Natomiast w znaczeniu samodzielnej realizacji dokumentacja wnosi coś jedynie poprzez staranną aranżację zawieszenia fotografii.

Maciej Bohdanowicz pokazał serię fotografii modernistycznej architektury mieszkalnej z lat trzydziestych (osiedle Montwiłła-Mireckiego w Łodzi). Jak zaznacza autor, fotografie wydają się identyczne i przypadkowe. Różnią się tylko szczegółami. Jego celem jest, aby owo miejsce zaczęło „opowiadać”; fotografie mają działać nastrojem, mówić o historii i o współczesności. Owo narracyjne zamierzenie decyduje o specyfice użycia formy dokumentacyjnej, tu w dokumentowaniu „życia” architektury miejskiej.

Dagmara Bugaj nadesłała fotografię rzeźby Jeffa Koonsa *Balonowy kwiat* (*Aufgeblasene Luftballon*) z Potsdammer Platz w Berlinie. Użyła techniki fotografii otworkowej (*pine hole*). To właśnie owa technika przesuwając pracę ku dokumentacji jako sztuce, gdyż jest bardziej pracą manualną, niż mechaniczna fotografia.

Praca **Izy Łapińskiej** *Filmowy defekt samotności* należy do serii fotografii ekranu z filmem, który artystka uważa za osobiście ważny. Prace wynikają z pewnej pustki i tęsknoty jaka pojawia się po silnym przeżyciu dostarczonym przez kino. Formalnie, praca sięga po metody strukturalistyczne. Można ją także określić jako fotograficzny found footage – zestaw zdjęć z filmu, które w zamierzeniu mają ten film scharakteryzować, ale też scharakteryzować przeżycie widza. Kadry nie zawsze, nie jest

to celem, są rozpoznawalne. Raczej mają być ciekawymi obrazami, niż informacją o filmie, będącym ich źródłem.

Druga pokazana przez nią praca to dokumentacja fotografii Davida Armstronga wystawionych na festiwalu w Arles. Artystka zwróciła uwagę sposób ich prezentowania jako aranżacji na ścianie powtarzającej nieporządek fot rozrzuconych na stole. Wykonana przez Łapińską dokumentacja dokumentacji powoduje, że pierwotnie pokazywane w nieuporządkowaniu fotografie wracają do formy uporządkowanej – pojedynczej fotografii – artefaktu.

Seria prac fotograficznych **Izabeli Zielińskiej** *Ryty Współczesności* to fotografie powstałe na podstawie obrazów zaobserwowanych w otoczeniu. Oryginałem (skoro tu są pokazane jako dokumentacja) jest obraz zaobserwowany w miejscu rzeczywistym. Relacja dokumentacyjna może być opisana poprzez porównanie z surrealistyczną metodą podnoszenia do rangi dzieła sztuki. Obraz malarskiej materii zaobserwowany realnie mógłby przecież jako artefakt zostać przeniesiony do galerii, co było strategią często stosowaną przez artystów informel czy Nowych Realistów. Także fotografia oddająca „obraz” materii malarskiej w zbliżeniu tak, iż tworzą abstrakcyjny obraz jest częstym motywem fotografii i filmu strukturalnego. Jednak tu ów obraz pokazany jako dokumentacja zwraca uwagę nie tyle na samego siebie, a na relację między oryginałem a obrazem fotograficznym, sytuując go w obszarze innego dyskursu.

Wideoinstalacja **Karoliny Kubik** *Szaman miejski* nawiązuje bezpośrednio do strategii akcji dokamerowych czy „performance dla filmu”. Praca składa się z serii performance w przestrzeni miejskiej. Akcja wpisuje się w życie miasta do tego stopnia, że jest nie do rozpoznania jako sztuka. Inny typ akcji to wykonanie działania w przestrzeni ogólnodostępnej, na klatce schodowej, gdzie każdy może wejść. Działanie jest proste w formie, raczej formalne niż narracyjne. Jednak performerskie *par excellence* – na klatce widzimy nogi leżącej postaci wsunięte w szczeble poręczy. Akcja polega na rozsuwaniu nóg tak, by stopniowo rozłożyć je możliwie najszerzej. Inny film polega na ponawianych próbach wspięcia się na okrągły słup pergoli ogrodowej. Tu akrobatyka znów angażuje kondycję fizyczną artystki. Film z akcji jest montowany tak, by czas przebiegu akcji zanotować w cyklu statycznych kadrów poszczególnych jej faz. Artystka słusznie zauważa pokrewieństwo z performance miejskimi Valie Export, która wpisywała swoje ciało w fragmenty przestrzeni (dokumentując je fotograficznie).

Podobnie **Katarzyna Nocui** wykonała wideoperformance, przy czym praca *Rajstopy* może być też określona jako wiedorzeźba, gdyż ukazuje przemiany formy – rajstopy ubrane na nogi są wypełniane piaskiem, co zmienia formę ciała nadając mu postać

abstrakcyjnych form o charakterze rzeźbiarskim, dynamicznie się zmieniających.

Do tego typu należały także prace wideo **Anny Gaik-Czasak**, czy **Karoliny Freino**, która do wykonania wideoperformance wykorzystała kamerę internetową pokazującą ulicę w Belgradzie, dzięki czemu powstał nie tylko film (rejestracja), ale jej akcja miała publiczność – oglądających stronę:

<http://www.informatika.com/webkamera/trg-nikole-pasica.htm>.

Osobnym zjawiskiem na festiwalu było zgłaszanie wideo umieszczanych przez autorów w serwisie Youtube i prezentowane jako odpowiednie linki (np. **Michał Brzeziński**, **Łukasz Pietrzak**), czy **Agnieszka Adamek** na stronie serwisu:

<http://www.wp.pl>.

Wideo **Anny Syczewskiej** *Niepotrzebne skreślić* dokumentuje przygotowanie do performance Arti Grabowskiego. Pokazuje owe przygotowania jako rodzaj akcji dokamerowej artysty, dowodząc tym samym, że w sztuce performance następuje „zniesienie sztuki w praktyce życiowej” jak chciał Bürger, albo że sztuka jest doświadczeniem w rozumieniu Deweya. Dokumentacja staje się samodzielną pracą o charakterze badawczym, dającym wgląd w naturę sztuki performance.

Dorota Nieznalska nadesłała pracę wideo określoną przez nią w opisie jako „paradokument”. Praca jest złożona z dwóch warstw – głosowej, będącej zapisem z odczytania sentencji wyroku z uzasadnieniem z 4 czerwca 2009 roku uniewinniającego Nieznalską od oskarżenia o obrazę uczuć religijnych poprzez wystawienie instalacji *Pasja* w galerii Wyspa w Gdańsku w 2001 roku, przy czym głos jest zniekształcony, tak jak głos wypowiadających się policjantów czy świadków, którzy mają nie zostać rozpoznani; oraz obrazowej, przedstawiającej dłonie głaszczące kompulsywnie koronę cierniową (odlew w brązie należący do serii prac tego typu). Wideo od początku zostało pomyślane jako praca samodzielna. Jednak materiałem dla jej powstania są rzeźba oraz nagranie z posiedzenia sądu, które zostały zinterpretowane w nowym kontekście (sytuacji po wyroku).

Monika Drożyńska pokazała obiekty, których relacja oryginał/dokumentacja jest podobna do tej omawianej w odniesieniu do prac Izy Zielińskiej. Także tu oryginał jest miejscem rzeczywistym – graffiti na murach, które zostaje znalezione przez artystkę. Jednak tu dokumentacyjne przetworzenie jeszcze zwiększa odległość od oryginału, gdyż przyjmuje formę haftu tekstu eksponowanego jako wiszący na ścianie kawałek tkaniny na tamborku, co dodatkowo ujawnia technikę wykonania. Prace są właściwie samodzielne, jednak umieszczenie ich w kontekście dokumentacji buduje nową relację, gdyż każde zadać pytanie o oryginał – wulgarny napis na murze, czyli kieruje ku

interpretacjom kontekstowym (społecznym) poza estetykę, dekoracyjną atrakcyjność obiektów.

Sabina Sudecka – *Ufo nad Krynicą Morską* to zestaw dokumentów, rysunków, fotografii, szkicu statku kosmicznego zaobserwowanego rzekomo nad miastem. Samodzielność dokumentacji wynika z relacji wobec oryginału, który nie istniał. Praca została oparta o *quasi research* na temat fikcyjnego zdarzenia. Również tu odnajdujemy wpływ metody surrealistycznej kreowania rzeczywistości na bazie imaginacji, odwracającej zwyczajowy tryb pracy wyobraźni na podstawie faktów, by następnie obserwować społeczne ich funkcjonowanie.

Dokumentacja jej drugiej pracy *Przestrzeń oswojona* pokazuje poprzez serię fotografii akcję zamieszkania na klatce schodowej, czyli w miejscu gdzie przechodzą wszyscy lokatorzy, przez co następuje odwrócenie relacji publiczne/prywatne. Także ta praca ma charakter *research* – badania poprzez uczestnictwo w eksperymencie społecznym. Dokumentacje są (mogą być) punktem wyjścia interpretacji kontekstowych.

Prace **Jolanty Wagner z Wojciechem Lewandowskim** z serii *Spis powszechny* są oparte na rysunkach technicznych wykonywanych przy okazji inwentaryzacji architektonicznej budynków. Jednak następnie ulegają one dalszemu przekształceniu. Na ich sens czysto techniczny zostaje nałożona warstwa odautorska mówiąca o osobistym stosunku autorów do opracowywanych budynków. Owa specyficzna relacja może wynikać z faktu, że w budynku mieszkał ktoś znany, np. Władysław Strzemiński. Rysunki zostają podane szeregowi zabiegów, w wyniku których tracą techniczny sens, ale nie estetykę, która jest częścią powstałych na ich bazie prac. Jednym z zabiegów jest pokrycie ich woskiem pszczelim, co powoduje, że do wrażeń zmysłowych dołączony zostaje zapach, wraz z warstwą znaczeń symbolicznych, które to skojarzenie zawdzięczamy Josephowi Beuysowi.

Andrzej Kasprzyk wykonuje rysunki służące przygotowaniu aranżacji wystaw w Centrum Rzeźby w Orońsku. Zgromadził już ich pokaźną kolekcję. Na wystawie został pokazany rysunek aranżacji wystawy *Like a Rolling Stone*. Jednak wielka staranność wykonania, precyzja i dbałość o szczegół wykraczają poza jego funkcję, co zmienia je w samodzielną pracę rysunkową. Podobnie jak w przykładzie powyżej, element dokumentacji technicznej zostaje zmieniony w dzieło sztuki decyzją autora wykorzystującego jego formę wizualną i znaczenia. Wystawa *Like a Rolling Stone* była na wystawie festiwalowej reprezentowana także przez znaczek pocztowy z rzeźbą Xawerego Dunikowskiego *Hutnik* (wł. Leszka Golca, kuratora *Like a Rolling Stone*), stanowiącym dokumentację jej dalszego życia. Użycie go w roli ready made, jako części aranżacji wystawowej, pokazuje ciąg przekształceń prowadzący do konceptualizacji ory-

ginału (rzeźby Dunikowskiego) w ostatniej (na razie) formie pokazanej na wystawie *Sztuka – Obiekt – Zapis*, ale jednocześnie owe przemiany sztuki są ilustracją przemian kontekstowych (społecznych), jakie zachodziły w Polsce od powstania socrealistycznego *Hutnika*. Jest to więc dobry przykład możliwości narratywizacji sztuki.

Przytoczone przykłady szczególnie wyraziście, można powiedzieć, z radykalizmem właściwym awangardzie, ukazują różnorodność możliwości nurtu tworzenia sztuki na bazie dokumentacji, będącego współczesną kontynuacją sztuki o formach efemerycznych.

Lukasz GUZEK

PRZYPISY ORAZ ENGLISHSUMMARY



PRZYPISY:

1. Zob. P. Bürger, *Teoria awangardy*, Kraków 2006.
2. Wspomniana sprzeczność rozwiązywała się poprzez instytucjonalizację sztuki. Dokumentacja przybierała formę artefaktów (dokumentów rzeczowych, jak to nazywa Jerzy Bereś), bądź realizacji medialnych (najczęściej). Także była (jest) wystawiana oraz była (jest) przedmiotem kolekcjonowania i muzealizacji.
3. Por. J. Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, Warszawa 2009; idem, *Sztuka i jej kontekst*, Piotrków Trybunalski, Radom 2009.
4. Do dyskusji o definicji sztuki termin wprowadza Świdziński, jednak dopiero w książce *Sztuka i jej...*, ss.18-19.
5. Por. T. Pawłowski, *Tworzenie pojęć w naukach humanistycznych*, Warszawa 1986, s.75.
6. Por. <http://www.swidzinski.art.pl>
7. Por. M. Woźnica, *Konceptualizm a kontekstualizm*. Pierwodruk [w:] Trans REMONT express, nr 1, Galeria Remont, Warszawa 1979; *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1981*, [red.] J. Robakowski, Łódź 2000, s.240; <http://www.swidzinski.art.pl>
8. J. Świdziński, *Sztuka i jej...*, s.51.
9. Zob. Ł. Guzek, Sposób użycia pojęcia kontekstu przez Josepha Kosutha i Jana Świdzińskiego [w:] *Wokół sporów o definicję sztuki. Miejsce konceptualizmu, kontekstualizmu, i sztuki pojęciowej w historii sztuki najnowszej* [materiały z sesji] Galeria Sztuki Najnowszej, Gorzów Wielkopolski 2009, s.10.
10. J. Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo...*, s.76.
11. M. Porębski, *Dyskurs*, „Tygodnik Powszechny”, 2001, nr 19, ss.8-9.
12. M. Brenson, *The Curator's Moment*, „Art Journal”, winter 1998, s.16. Cf. Ł. Guzek, *Sztuka instalacji*, Warszawa 2007.
13. A. Kostołowski, *Szkice do programu sztuki etycznej*, [w:] *70-80 Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych. Teksty koncepcje*. Druk na prawach rękopisu, s.86.
14. Por. J. Świdziński, *Sztuka i jej...*, s.47.
15. J. F. Lyotard, *Foreword: after the words*, [w:] J. Kosuth, *Art after Philosophy and After*, Cambridge, London, 1991.
16. F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Kraków 2004, s.42.
17. Ibidem s.43.
18. —, *Sześć tez o narratywistycznej filozofii historii* [w:] *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Kraków 2004, s.61.
19. Ibidem, s.66.
20. M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji*, Lublin 2006, ss.120-nn.
21. L. Nader *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009, ss.312-313.
22. „Kultura”, 1975, nr 11.
23. L. Nader, *Konceptualizm...*, s.312.
24. *T. Kantor z archiwum galerii Foksal*, [opr.] M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998, ss.424-426.

Łukasz GUZEK

THE FUNCTION OF DOCUMENTATION IN CONTEMPORARY ART

This text is an attempt to outline the status of documentation in contemporary art and to describe the process of the change in the role of documentation which can be observed in the last decade. Simply speaking documentation gains an independent artistic status. Documentation as an artistic phenomenon can be considered on two levels: (1) formally as a way to create new works of art, and this is what interests me most here; (2) contextually (social), when the problem of documentation is discussed institutionally from the point of view of curators, institutions or art politics.

The most general category which covers up the whole of the phenomenon of documentation as art is a category of artistic means after Peter Bürger where it replaces the traditional category of style in the face of 'non-organic' character of the works by the dada and surrealist avant-garde. Its artistic heirs, conceptual art, action art and time-based installations are a starting point for this particular new role of documentation as art.

In art history the existing standards of the original to repetition relation, like Benjamin's aura, dialectic combination of media like Higgin's intermedia card, are not fully relevant here as in the works based on documentation as there is no problem of the original and the intermediality is currently made of several media. Therefore, if they somehow can serve as general patterns of thinking, they are however not sufficient to describe and interpret specific works of art.

Ankersmit's theory of history offers a pattern of a narration rooted in the facts. Art based on documentation is in the opposition to 'literature' created by curators and contextual studies, into which art history has fallen apart.

The text is illustrated with examples from the main exhibition of the festival Art and Documentation 2010 based on open call, showing the works from last year.

RE

Re-instalacje, *re*-ekspozycje, *re*-enactmenty, *re*-interpretacje: wszystkie te „*Re*” są konsekwencją prób uchwycenia i ochrony sztuki efemerycznej i performatywnej dla ponownego doświadczenia. Artykuł Eli Wysockiej *Reenactment, czyli niekonserwatywna konserwacja sztuki performance* rozpoczyna nowy cykl publikacji wyników badań, będących połączeniem trzech spojrzeń: na kwestię opieki, konserwacji i prezentacji efemerycznych form sztuki współczesnej; spojrzenia konserwatorów dzieł sztuki, kuratorów i samych artystów. Spodziewamy się, że połączenie tych perspektyw będzie inspirujące dla dalszych badań. Szczególną rolę spełniać w nich będą dokumentacja i dialog z artystą, ustalające indywidualną ścieżkę postępowania wobec Dzieła.

REENACTMENT, CZYLI NIEKONSERWATYWNA KONSERWACJA SZTUKI PERFORMANCE

„Performance’s being, like ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.”¹

Konserwacja sztuki performance brzmi jak oksymoron, oczywista sprzeczność. Jak konserwować dzieła, których podstawą bytu jest efemeryczność, unikatowość i niepowtarzalny dialog z publicznością? Przyjętą powszechnie metodą zachowania jest dokumentacja: opisująca przebieg zdarzeń słowem, fotografią, zapisem wideo, będąca świadkiem zaistnienia sytuacji artystycznej. Co jednak zrobić kiedy dokumentacja wydaje się być niewyczerpująca czy nieadekwatna w komunikowaniu następnym odbiorcom/pokoleniom o dziele? Obojętnie jakimi środkami dokumentacja zostanie podjęta, pozostanie jedynie zewnętrznym zapisem, o odmiennym od dzieła charakterze, dającym inne przeżycie w stosunku do oryginalnego doświadczenia dzieła typu performatywnego. Z tego niedosytu w kontakcie z dokumentacją wywodzi się idea reenactmentu, emulacji lub reinterpretacji dzieła. Niniejszy artykuł jest próbą przybliżenia i oceny skuteczności takiego działania w oparciu o studium przypadku – reenactment performance *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety* Ewy Partum z roku 1979. Partum sięga w nim do tematu roli kobiety w społeczeństwie i znaczenia jej atrakcyjności fizycznej. Połowa ciała artystki została podczas performance poddana na oczach widzów postarzeniu poprzez zabiegi charakteryzatorskie. Trzydzieści jeden lat po tym wydarzeniu w ramach eksperymentu konserwatorskiego, performance został powtórzony poprzez inną artystkę, wraz z innymi charakteryzatorami i wyreżyserowany przez konserwatora dzieła sztuki (autorke niniejszego tekstu)².

Konserwacja sztuki efemerycznej?

Tradycyjne wysiłki archiwistów i konserwatorów skupiały się na materii dzieła. Również obecnie podstawowym elementem pracy jest dogłębne badanie substancji obiektu, by móc zrozumieć i przewidywać przebieg starzenia się i rozkładu podstawy bytowej dzieła. Z tej perspektywy dzieło (rów-

nież w warstwie niematerialnej), zawiera się w jego materii. Jednak charakter materialny dzieła sztuki, przez wieki zmieniający się nieznacznie, wraz z postawangardowymi zmianami w jej teorii i rewolucją technologiczną gwałtownie się przeobraził. Dla wielu współczesnych dzieł przedmioty, w jakich się zawierają to jedynie swobodne środki transportu idei, które dają się swobodnie przenosić na inne nośniki (czy to dosłownie, w postaci nośników cyfrowych, czy mniej literalnie w przypadku zastępowania nietrwałych, powtarzalnych elementów instalacji). Inne z kolei, świadomie posługują się materiałami nietrwałymi, a z procesu rozkładu i niszczenia czynią centralną istotę dzieła. Wobec powyższego, dzieła efemeryczne zbliżają się w swym charakterze do wszelkich performatywnych form sztuki. Można zaryzykować stwierdzenie, że artysta jest autorem pewnego „przepisu”, idei, która może być powtórzona przez niego samego, bądź kogoś innego, podobnie jak od wieków dzieje się to z zapisem muzycznym. Patrząc z takiego punktu widzenia, dokumentacja może pełnić rolę partytury dla ich ponownego odtworzenia.

Wszelkie powtórzenia, w tym reenactmenty, nieuchronnie wiąże się z transkrypcją z przeszłości w przyszłość, z jednego narratora na innego, z jednego performerera na drugiego, z jednej publiczności na następną. Dla wielu performerów osadzenie w ścisłym kontekście czasoprzestrzennym jest kluczowe. Dlatego reenactmenty, choćby nawet autorskie powtórzenia, znajdują wielu krytyków, którzy wskazują, iż nowe okoliczności czasu i miejsca nieuchronnie modyfikują dzieło i jego znaczenie. Czyż jednak nie dzieje się identycznie, gdy współcześnie w muzeum oglądamy dzieła sprzed wieków, które przeznaczone były do wnętrza sakralnych i dla całkiem innej publiczności? Niekoniecznie musi być to negatywne zjawisko. Zarówno dla artystów, jak i kuratorów oraz konserwatorów sztuki interesującym będzie obserwacja reenact-

mentu jako procesu nowego ustalenia pozycji performance na wymienionych płaszczyznach. Reenactment może działać na korzyść samego dzieła, stawić część jego indywidualnego życia w świecie sztuki, a ujmując metaforycznie, w kontekście badań konserwatorskich, będzie jakby jego kolejną warstwą technologiczną i historyczną.

Reenactmentu, jako eksperymentalnej próby konserwacji (lub quasi-konserwacji) sztuki performance, nie powinniśmy postrzegać jako oderwanego działania ale raczej części szerszego nurtu w podejściu do konserwacji sztuki nietrwalej i szeroko pojętej *time-based art*. Wiele bowiem współczesnych dzieł posługuje się elementami performatywnymi i jest opartych na interakcji. Dawniej były nimi, obok sztuki akcji, np. sztuka kinetyczna, sztuka instalacji, a zwłaszcza, bardziej współcześnie, instalacje oparte o komputer i wideo, net art. Wszystkie one nie poddają się konserwacji w tradycyjnym sensie i zmuszają konserwatorów do poszukiwania nowych dróg.

Czym jest reenactment?

Reenactment oznacza ponowne odegranie performance, odtworzenie go z całym pokładem uczuciowym i wiedzą o nim, i pierwszych okolicznościach jego wykonania. W wyniku takiej akcji artystycznej warsztat artysty performera potraktowany zostanie jak środek quasi-rekonstrukcji performatywne-go dzieła. Może mieć charakter naśladownictwa albo reinterpretacji, czy cytatu. Ponieważ odtworzenie jest często oparte jedynie na zbiorowych lub indywidualnych wspomnieniach czy niedoskonałej rejestracji, pociąga za sobą pewną własną reinterpretację.

Będzie to więc odtworzenie sytuacji artystycznej podobnymi środkami w innym miejscu i czasie. Poprzez powtórzenie procesu twórczego i proces podejmowania decyzji jak powtórzyć performance konserwator zbliża się do danego dzieła i warsztatu artysty niejako od środka.

Rola dokumentacji performatywnych dzieł sztuki

Trudności w zachowaniu i konserwacji sztuki performance tkwią w jej korzeniach. Sztuka performance wyrosła z postaw konceptualnych i jest jedną z najbardziej ulotnych form sztuki. Sięgające lat sześćdziesiątych źródła sztuki performance nie były organizowane wokół ściśle sprecyzowanego manifestu. Miały źródło w pragnieniu tworzenia sztuki żywej, będącej poza głównymi nurtami, i działaniami instytucji. Performance były wówczas rzadko dokumentowane. Często odbywały się bez tradycyjnie pojmowanej publiczności, z udziałem grupy znajomych, bądź angażowały publiczność, rekwizyty i nowe technologie, tworząc różnorodne hybrydy i mając za centrum zainteresowania proces. Artystów performance interesowała

idea stojąca za materialną manifestacją, „dzianie się” lub „stawanie się” dzieła, czasem interaktywność.

Dzisiaj sztuka performance jako jeden z silnych gatunków sztuki współczesnej, zaakceptowanym przez historyków sztuki, kuratorów i większość publiczności sztuki jest obiektem akademickich badań i historycznych retrospekcji. Poprzez analizę minionych performance badacze, a także sami artyści, poszukują źródeł gatunku, tożsamości artystycznej i krytycznej refleksji w oparciu o zachowane dokumenty i przekazy ustne o minionych wydarzeniach artystycznych. Głównym narzędziem poznania jest tu dokumentacja. Jednakże, szczególnie w pierwszych latach rozwoju tej gałęzi sztuki, zachowało się niewiele zdjęć czy zapisów, dokumentacja filmowa była niedostępna, a technologia wideo zbyt młoda. Obecnie artyści znacznie szerzej dbają o rejestrację i pełniejszą dokumentację swoich dokonań performatywnych. Nie bez znaczenia jest szeroka dostępność technologii wideo.

Choć słychać jeszcze głosy sprzeciwu wobec dokumentacji głoszące, że rejestrowanie unikalnego wydarzenia jest wbrew naturze sztuki performatywnej i wnosi ryzyko jej urynkowienia, to przeważająca część twórców dokumentuje swoje działania a z rejestracji czyni istotną część swoich działań.

W szerokiej dyskusji o istocie dokumentacji, daje się zauważyć również wątek kwestionujący wiarygodność dokumentacji w stosunku do dokumentowanego dzieła. Każde z użytych mediów wnosi własną konwencję: fotografia poprzez dobór zdarzenia i poszukiwanie syntetycznego kadru, wideo poprzez niedoskonałość techniczną, niską rozdzielczość itd. Tym samym, celowo lub nieświadomie, użyta technologia nadaje performance odmienny koloryt. Przez wzgląd na efemeryczność zdarzenia artystycznego, jest to pewien kompromis, umowa pomiędzy dokumentującym, artystą i dziełem. Wyobrażenie o dziele tworzone przez dokumentację musi być najczęściej dopełnione komentarzem autorskim, relacjami uczestników, by dać bardziej obiektywny obraz zdarzenia.

Głosy przeciw

Z powodu konceptualnych korzeni bliżej jest performance do przestrzeni galerii sztuki współczesnej niż do sceny teatralnej. Dlatego pomysł ponownego odtworzenia performance może wydawać się tej sztuce obcy. Jest to bowiem sztuka bez ścisłego scenariusza, a artyści nie przechodzą treningu takiego jak artyści sceny. Środowisko artystyczne skupiające się wokół performance poszukiwało autentyczności i świeżości nowego gatunku. Spontanicznością, unikatowością i nieprzewidywalnością przebiegu wydarzeń przeciwstawiali się strategii teatralnej opartej na próbach i odtworzeniach. Z tej perspektywy jako najistotniejsza cecha rysuje się niepowtarzalne „tu i te-

raz performance”, które nie może być ograniczone do pojęcia „obiekty/produktu artystycznego” czy „wykonania”. Głosicielką takiej postawy jest między innymi Marina Abramović – wykluczająca ćwiczenia, powtórzenia, a także z góry określony ścisły plan (np. kiedy ma nastąpić koniec)³, co nie przeszkadzało jej być inicjatorką reenactmenów.

Wyraźna jest nieoczywistość tej sytuacji. Reenactment polegający na reinterpretacji artystycznej w celowy sposób przeciwstawia się unikatowości i niepowtarzalności dzieła. Rekonstruując minione wydarzenie celowo umieszcza go w innym kontekście. Powtórzenie będzie przewidywalne: oparte na zamkniętym scenariuszu, ze zdefiniowanym kształtem i z góry założonym końcem. Jeśli wykonanie oryginalnego performance mogło być wyrazem nieplanowanych spontanicznych gestów artysty to już właściwe wykonanie rekonstrukcji performance będzie wymagało prób i przygotowań, co przychodzi na myśl bardziej teatr niż warsztat performerów. Radykalną postawę głosi też Peggy Phelan, amerykańska teoretyczka performance. W książce *Unmarked: The Politics of Performance*, pisze:

„Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so it becomes something other than performance”⁴.

Paradoksalnie jednak opinię kwestionującą sens dokumentacji fotograficznej i audiowizualnej (jako nieadekwatnej dla materii performance), można uznać za głos za strategią rekonstrukcji, re-enactmentu, emulacji lub reinterpretacji dzieła.

Z takiego punktu widzenia wyrosły postawy dopuszczające reenactment zarówno przez środowisko artystów, jak i środowisko konserwatorskie (podejmujące metodę z odrębnych powodów). Dla pierwszego z nich reenactment może stanowić wyraz solidarności z artystą-prekursorem, może być jego własną reinterpretacją, może być także zawłaszczeniem cudzego dzieła, czy jego krytycznym podjęciem. Reenactmenty wykonywała wspomniana Abramović, która w 2005 roku reaktywowała historyczne performance w serii *Seven Easy Pieces*, między innymi Bruce’a Naumana, Vito Acconci’ego, Josepha Beuysa⁵. Warto zauważyć, że artyści (w tym Abramović) podejmują reenactmenty i reinterpretacje swoich własnych akcji. Ciekawym zjawiskiem jest The Performance Re-enactment Society, którego członkowie gromadząc wspomnienia i zachowaną dokumentację wskrzeszają dawne akcje artystyczne. Łączą oni w sobie zarówno postawę artystyczną i drugą z wymienionych, postawę „konserwatorską”.

W odróżnieniu od artystycznego, reenactment konserwatorski nie dąży do tego, by stanowić nowy byt artystyczny, konkurencyjny do pierwotnego dzieła. Nie jest on celem i wartością

samą w sobie, lecz w odniesieniu do oryginału. Dla środowiska konserwatorskiego celem takiego eksperymentu jest rekreacja dzieła sztuki jako strategii jego ochrony i konserwacji. Może okazać się skuteczną strategią dla komunikowania następnym pokoleniom odbiorców o znaczących dziełach typu performatywnego i związanym z nimi etapie we współczesnej historii sztuki. Takie nowatorskie spojrzenie do dzieł zarówno performatywnych, jak i tych opartych na ulotnej, ciągle przedawniającej się technologii, odnajdziemy w strategiach Variable Media Network - inicjatywy nowojorskiego Muzeum Solomona R. Guggenheima i kanadyjskiej Fundacji Daniel Langlois. Są oni autorami niekonwencjonalnych modeli postępowania wobec dzieł sztuki współczesnej: reinterpretacji, reenactment, rekreacji, migracji i emulacji, w których o strategii konserwatorskiej decyduje indywidualna charakterystyka dzieła, badana przede wszystkim poprzez utworzony do tego celu kwestionariusz⁶. Wszystkie – wymienione tu – strategie projektu Variable Media można ująć pod szerszym szyldem – emulacja. Tak jak ujęła to Carol Stringari (naczelnia konserwatorka kolekcji sztuki współczesnej w Muzeum Guggenheima):

„Within the sort of broader context of the variable media project, we define emulation as recreating the look and feel of a specific thing, of a specific object or installation, by other means. (...) It's not so different from sort of our traditional methodology in conservation, where if you're in painting, a loss in a painting, you fill in that loss with a reversible medium that, you know, simulates what's around it, but it is reversible, and it creates the look and feel of the work. but it's in a different medium. So what we're doing with an emulation continues that kind of tradition.”⁷

Emulacja jako strategia dostępu do przedawnionych technologii wkroczyła wraz z rewolucją elektroniczną, a w szczególności cyfrową. W tym kontekście oznacza zastosowanie sprzętu (hardware/software) jako imitatora, naśladującego inny, wcześniejszy hardware/software, pozwalając na działanie szerszego systemu. Variable Media prowokuje, by potraktować emulator znacznie szerzej, nie ograniczając się do technologii IT. Nie będzie tu chodzić o dawniejszą restaurację (łać. „odnowienie”), ale o nowy byt, który reprezentuje/wciela się/spełnia funkcje wcześniej użytego bytu. W stosunku do performance strategia będzie miała szczególny wymiar, gdyż emulowany będzie człowiek.

Działania takie, w kontekście konserwatorskim, miały miejsce po raz pierwszy właśnie we wspomnianym Muzeum Guggenheima w 2004 roku na wystawie i sympozjum skupiającym kuratorów, konserwatorów i artystów *Echoes of Art: Emulation As a Preservation Strategy*⁸. Strategia reenactment została wówczas podjęta wobec performance *Site* Roberta Morrisa z 1965 roku.

(Morris wykonał go wraz z Carolee Schneemann. Ten performance nazywany jest też „rzeźbą performatywną”. Scenografię performance tworzył wielki biały kubik oraz trzy duże arkusze sklejkę odstawiające i zasłaniające Carolee Schneemann, upozowaną na Olimpię z obrazu Maneta).

Zmiana... jako Case Study / Geneza projektu

Zanalizowany poniżej przypadek reenactmentu *Zmiana. Mój Problem jest problemem kobiety* Ewy Partum wynikał z chęci ożywienia dawnego performance i chęci przetestowania skuteczności tej eksperymentalnej metody konserwatorskiej. Dzięki zaangażowaniu Łukasza Guzka z katedry Intermediów krakowskiej ASP i Aurelii Mandziuk-Zajączkowskiej z wydziału grafiki AHE w Łodzi oraz udostępnieniu Klubu Fokus Łódź Biennale projekt stał się możliwy do realizacji. Reenactment performance *Zmiana...* był współtworzony przez Barbarę Kędziorską i Katarzynę Domańską, realizujących w oparciu o projekt pracę licencjacką oraz konserwatorkę dzieł sztuki (autorkę niniejszego tekstu), badającą eksperymentalne metody konserwacji, restauracji i ochrony sztuki współczesnej. O wyborze tego konkretnego performance decydowały dwa kryteria: performatywny charakter dzieła (a więc nie ma możliwości zachowania go na żadnym adekwatnym nośniku, tradycyjne formuły konserwatorskie nie mogą dzieła ochronić) oraz dostępność dokumentacji tego zdarzenia (wideo, szczegółowy opis, kontakt z artystą lub wiarygodnych osób mu towarzyszących).

Ze względu na złożoność, nieoczywistą genezę powstania i znaczenie kontekstu w jakim współczesne dzieła się pojawiają, konieczna jest zawsze indywidualna analiza każdego przypadku zanim podejmie się decyzje co do podejmowanych działań. Oczywistym ekspertem jest tu sam artysta, mogący udzielić informacji niedostępnych z żadnego innego źródła. Pozyskanie zaangażowania autora lub jego brak, ma realny wpływ na jakość i kierunek podjętych prac konserwatora sztuki współczesnej. Dlatego i tutaj podstawowym dążeniem był kontakt z artystą. Drugim źródłem informacji była pozostawiona dokumentacja.

Ankieta konserwatorska

Częścią projektu było opracowanie *Ankiety konserwatorskiej dla artystów* mającej na celu badanie struktury dzieła, metod pracy i intencji artysty w tworzeniu dzieła. Są to badania mające określić zakres i cele tworzonej dokumentacji oraz możliwość i potencjalny kształt późniejszej reinstalacji. Przeprowadzona ankieta dzieliła się na cztery części mające na celu zbadanie/uściślenie: ogólnych informacji o dziele, interpretacji, dokumentacji, archiwizacji i reinstalacji dzieła. Samo sformułowanie właściwych pytań nie gwarantuje, niestety, sukcesu i otrzymania odpowiedzi. Temat wywiadów konserwatorskich z autorami doczekał się już opracowań. Do trudniejszych

kwestii należały: niesugerowanie odpowiedzi, uzyskanie konkretnych i zaangażowanie artysty w projekt konserwatorski. Zastosowanym zaleceniem było przeprowadzenie wywiadu w atelier, by otoczenie dzieł i dokumentacji pozostałej po omawianym dziele odświeżało pamięć artysty. Oprócz samego autora zawsze warto posłuchać jeszcze opinii osób trzecich, by opis był pełniejszy i mniej subiektywny.

Dokumentacja

Zanim przystąpimy do jakiegokolwiek realizacji reenactmentu, naszym obowiązkiem jest przebadanie dokumentacji. Nie tylko w zakresie jej zawartości, ale również pod kątem relacji pomiędzy konkretnym performance a jego dokumentacją. Trzeba zadać sobie pytanie dla jakiego celu powstała dokumentacja? Czy powodem była rejestracja zorganizowana przez organizatora, dla utrwalenia wydarzenia na potrzeby galerii, czy może powstała na zlecenie artysty jako świadectwo zaistniałego wydarzenia artystycznego, a może od początku taka dokumentacja miała zostać skomercjalizowana i trafić do rynku sztuki? Może celem było stworzenie materiałów dla badaczy, historyków sztuki a może jako partytura dla reinstalacji i reenactmentu. Powinniśmy unikać błędu utożsamiania dokumentacji z samym dziełem czy ujednolicania celu dla jakiego była tworzona.

Historia performance *Zmiana...*

Pierwsza wersja performance *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety*, będącego przedmiotem reenactmentu, powstała w 1974 roku, w galerii Adres Ewy Partum, kiedy to postarzano jedynie twarz artystki i nosił on tytuł *Change*. Miała to być część większego projektu i filmu *Żywa Galeria* Józefa Robakowskiego. Właściwy performance został wykonany pięć lat później w galerii Art Forum w Łodzi i utrwalony przez operatora Ryszarda Brylskiego. Zmontowany przez Brylskiego materiał dokumentuje przebieg dwugodzinnego performance w ośmiominutowym skrócie.

Przebieg zdarzeń na podstawie dokumentacji Ryszarda Brylskiego i wywiadu z artystką

W sali galeryjnej przygotowanej na potrzeby performance stoi na środku przykryty białą materią podest, na ścianach galerii wiszą plakaty z postarzoną twarzą Ewy Partum, z pierwszego performance *Change*. Kamera jest połączona z telewizorem na stoliku. Artystka wchodzi (naga) z pomieszczenia obok. Przedstawia się widzom zapowiadając co będzie miało miejsce. Następnie kładzie się na łóżku/podeście, a charakteryzatorzy przystępują do pracy – postarzania połowy ciała artystki. Roz-



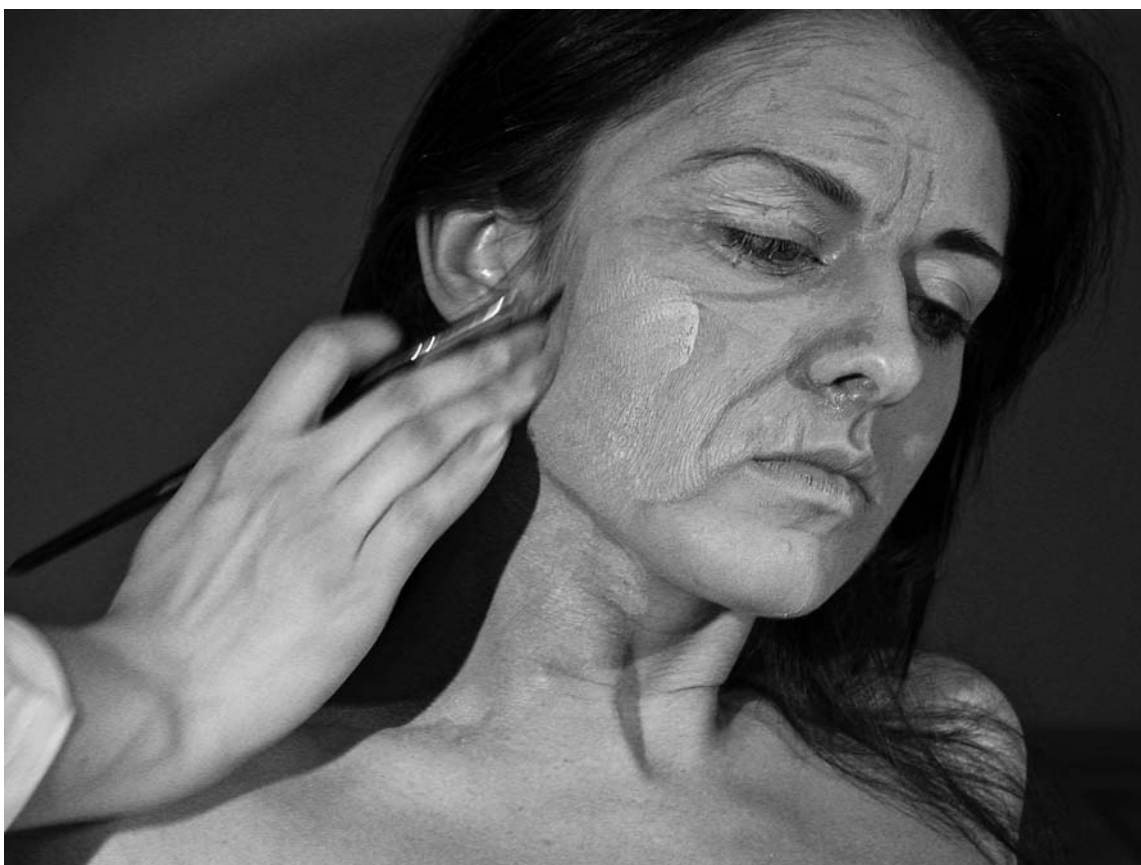
Reenactment performance *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety* Ewy Partum - prace przygotowawcze, fotografia: E. Wysocka



Reenactment performance *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety* Ewy Partum, fotografia: E. Wysocka



Reenactment performance *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety* Ewy Partum - prace przygotowawcze, fotografia: E. Wysocka



Reenactment performance *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety* Ewy Partum, fotografia: E. Wysocka

poczynają pracę nad charakteryzacją od twarzy. Charakteryzatorzy używają różnego rodzaju szminek i fluidów, nakładają je pędzelkami i palcami. Cienkim pędzelkiem malują zmarszczki mimiczne na twarzy oraz w innych miejscach ciała: na dekolcie, wokół sutka i na dłoniach. Przystępują do nakładania sztucznej skóry w postaci folii. Podczas tego zabiegu charakteryzatorzy pracują razem pomagając sobie odpowiednio naprężyć sztuczną skórę. W powstałe w ten sposób zmarszczki wklepują ciemny puder. Folię nakładają odpowiednio: na połowie twarzy z pominięciem okolic oka, na piersi, na połowie brzucha, nodze. W dalszym etapie nadają włosom odcień szpakowatej siwizny. Można zauważyć, że performance przygląda się dziewczynka około lat sześciu, córka artystki. Publiczność siedzi i stoi wokół artystki i w bezruchu przygląda się scenie. W trakcie performance w tle, z magnetofonu szpulowego odtwarzane teksty feministek, między innymi Valie Export (Waltraud Lehner) i własne teksty Partum, czytane przez artystkę. Praca charakteryzatorów trwa ok. dwóch godzin. Po skończeniu „zabiegu” artystka wstaje i oświadcza: „Staliście się Państwo dzisiaj świadkami powstania dzieła sztuki.”

Zgromadzone informacje z analizy dokumentacji filmowej, zdjęć a także rozmów z artystką pozwoliły na szczegółowe zaplanowanie rekonstrukcji. Wiele dylematów pojawiło się jednak dopiero podczas samego odtwarzania performance. Ich źródłem był na przykład brak możliwości wykorzystania oryginalnie użytych rekwizytów, choć Ewa Partum czasem gromadzi elementy użyte w performance – by pozostawić ślad, że taki performance miał miejsce. Wciąż przechowuje na przykład oryginalny adapter i włosy z performance *Koncert włosów*, w stosownie opisanym pudełku w swoim archiwum. Wiele performansowych rekwizytów Partum stało się samodzielnym obiektem i zostało włączonych do kolekcji (tak stało się w przypadku sukni ślubnej z performance *Flamenco w bieli*)⁹. Rewkwizyty użyte w performance bywały też wtórnie użyte jako element instalacji czy obrazu – n.p. białe litery z okresu poezji konkretnej zostały wtórnie dodawane do gruntu płócien. Inaczej było w przypadku *Zmiany...*, tu nic nie zostało przechowane ani przetworzone; nie zapamiętano nawet jaki sprzęt był użyty. W związku z powyższym użyte rekwizyty i sprzęt audiowizualny został uznany jako element nie posiadający znaczenia sam w sobie, ze względu na trudności ze zdobyciem takiego samego sprzętu postanowiono zastosować ich współczesne odpowiedniki. Kamerę 16 mm zastąpiła kamera HD, kineskopowy odbiornik telewizyjny zastąpiony został telewizorem plazmowym. W rzeczywistości użycie współczesnych technologii do rejestracji uczyniło ten element bardziej przejrzystym, zastosowanie telewizorów i kamer z lat siedemdziesiątych odwracałoby raczej uwagę od samego performance.

W toku realizacji projektu okazało się, że i specyfiki używane do charakteryzacji stosowane na przestrzeni lat uległy modyfikacjom. Folia używana do osiągnięcia efektu pomarszczonej skóry zastąpiona została ściągającym fluidem. W toku reenactmentu tylko częściowo powtórzono jego choreografię – pełne powtórzenie było by niemożliwe ze względu na skrótość zachowanej dokumentacji filmowej, chociaż sam reenactment trwał nawet dłużej - ponad trzy godziny.

Podsumowanie

Pomimo wielu paradoksów jakie towarzyszą takim staraniom, konserwatorzy i kuratorzy poszukują metod ochrony i zachowania dzieł typu performatywnego i *time-base art*. Dzięki twórczemu i intelektualnemu „fermentowi” mającemu swą pozycję w pozostawionej po oryginalnej dokumentacji, pojawia się interesująca szansa, by poprzez emulację, reinterpretację, rekreację i reenactment wskrzesić minione dzieła performatywne.

Taki był cel podjęcia strategii reenactmentu wobec performance *Zmiana...* Ewy Partum. W analizowanym przypadku konserwator dzieł sztuki przyjął tu rolę reżysera, ale też nieuchronnie reinterpretera. Pytania, jakie podobne eksperymenty prowokują, dotyczą rozległej problematyki wokół takich pojęć jak oryginał, autentyczność (czy możemy mówić o oryginalnym performance?), znaczenia autorstwa dzieła performatywnego. Zastanawia czy i w jakim zakresie jest to rekonstrukcja wpisująca się w tradycję konserwatorską, a w jakim pastisz, zawłaszczenie, plagiat... Kim wobec performance jest odgrywający go aktor: narzędziem i materiałem, współautorem, a może współ-konserwatorem?

Chociaż w warsztacie konserwatora dzieł sztuki rekonstrukcja (obok konserwacji i restauracji) ma wielowiekowe tradycje, to kontekst dzieła performatywnego jest tak wyjątkowy, że dotychczasowe definicje tych pojęć są do niego nieprzystające. Tradycyjna strategia konserwatorska – rekonstrukcja, przyjmuje tu nową, ekstremalną formę – wcielenie się w artystę (dosłownie i posłużenie się aktorem) w celu ponownego odtworzenia dzieła. Performance, którego tworzywem jest przecież głównie ciało samego artysty zostaje emulowane innym ciałem. Nie za pomocą oryginalnej materii dzieła, rekonstrukcji z ułamków pozostałych po dziele, lecz nowych środków – emulujących to co było. Widać głęboką przemianę roli konserwatora – podczas ponownych reinstalacji i powtórzeń uobecnienia i uaktualnienia obiekty sztuki, podobnie jak dyrygent aktualizuje i uobecnienia partyturę muzyczną, a czerpiąc narzędzia pracy z warsztatu sztuki performance porusza się nie tyle w materii dzieła, ile w sferze idei, jego zwerbalizowanych i ukrytych znaczeń.

Elżbieta WYSOCKA

PRZYPISY:

- 1.** P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Nowy Jork 1993, s.146.
- 2.** Reenactment był częścią dyplomu licencjackiego Barbary Kędzierskiej w AHE Łódź (kierunek: Grafika, specjalność: Projektowanie Graficzne). Tytuł pracy dyplomowej: *Projekt systemu identyfikacji graficznej dla Festiwalu Sztuka i Dokumentacja*, promotor: prof. Jerzy Treliński / Aneks do dyplomu pod kierunkiem dr Aurelii Mandziuk-Zajączkowskiej w pracowni intermediów: Barbara Kędzierska, Katarzyna Domańska (charakteryzacja), *Re-enactment performance Ewy Partum Zmiana - mój problem jest problemem kobiety*.
- 3.** E. Mattes, F. Mattes, *Reenactment of Marina Abramović and Ulay's Imponderabilia* [dostępny na stronie:]
http://www.reakt.org/texts/reakt_7_imponderabilia.pdf
- 4.** P. Phelan, *Unmarked...*, s.146.
- 5.** Performance poddane reenactmentowi w ramach projektu *Body Pressure* (1974) Bruce'a Naumana; *Seedbed* (1972) Vito Acconciego; *Genital Panic* (1969) Valie Export i *Action Pants*; *The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)* (1973) Giny Pane; *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) Josepha Beuysa; *Lips of Thomas* (1975) Mariny Abramovic [dostępne na stronie:]
<http://www.seveneasypieces.com/>
- 6.** <http://variablemediaquestionnaire.net/>
- 7.** Zapis dyskusji nt. *The concept of emulation* z sympozjum *Echoes of Art: Emulation As a Preservation Strategy*, Solomon R. Guggenheim Museum, 8.V.2004 [dostępny na stronie:]
http://www.variablemedia.net/e/echoes/morn_text.htm#after_intro
- 8.** <http://www.variablemedia.net/e/echoes/index.html>
- 9.** Jest to również oryginalna suknia ślubna Ewy Partum założona na jej ślub/performance *Privat Performance*, w Standesamt w 1985 roku oraz ta, w której wystąpiła artystka na obchodach sześćdziesiątych urodzin Wolfa Vostella w Muzeum Malpartida w Hiszpanii.

Elżbieta WYSOCKA

REENACTMENT: I.E. A NON-CONSERVATIVE CONSERVATION OF THE PERFORMANCE ART

Conservation of the performance art sounds like an oxymoron. How can we conserve works whose very basis for existence is ephemeral, unique and an unrepeatable dialogue with the spectators? The generally accepted method of their preservation is obviously the documentation which witnesses the occurrence of the act of art. What is there, however, to be done if the documentation seems insufficient or inadequate in the process of passing on the piece of work to the next generations? One of the ways to revive an ephemeral act of art is reenactment.

Reenactment as a method of conservation of the performance art is part of a broader strategy for preservation of transient art and other genres generally referred to as 'time-based art'. Many contemporary pieces employ performative elements and are often based on interaction. Before they used to be (apart from 'live art') e.g. kinetic art, installation and presently computer and video installations, net art. None of them is conservable in the traditional meaning of the word, which pushes the conservators to look for new ways: re-interpretation, re-creation, migration or emulation.

This article is an attempt to outline and evaluate the effectiveness of such activities based on a case of reenactment of the performance *My Problem is a Problem of a Woman* by Ewa Partum from 1974. Thirty-one years after the performance took place the conservator, repeated the act with the help of new make-up artists, as a conservator's experiment. The reenactment strategy used in this piece was meant to enable experiencing it anew. The conservator's workshop has always had the task to preserve and maintain a piece of art but in the context of a piece of performative art the task seems unusual. The traditional conservation strategy – re-construction takes on a new, extreme form – of acting out the artist's role in order to reproduce the work. The conservator of performing art will be using the tools that come from a performing artist's toolkit and moving around within a framework of – not so much in the matter of the piece – but rather in the sphere of the ideas, its verbalized and hidden meanings.

ETHOSOFICZNE PRZESŁANKI ESTETYKI BOGUSŁAWA JASIŃSKIEGO

„Nie potrzebuję sztuki, bo wszystko co czynię jest sztuką.”¹

Powyższy cytat to swoiste wyznanie wiary Bogusława Jasińskiego, które wpisane jest w całą jego egzystencję, choć, jak zaznacza filozof, to „żadna interpretacja egzystencjalna, chociaż wszystko dokonuje się w życiu, mimo że życie biorę w nawias”². Owo wyznanie jest pierwotne, niedyskutowalne, bliższe prawdzie, niż całej naszej wiedzy. W sensie akademickim jest wyzwoleniem sztuki od niej samej, czyli sztuką bez sztuki. Zapomnieć sztukę, „trzymać się z dala od intelektu i wyobraźni. [...] pozbyć się zniekształceń i form”³ – pojęć funkcjonujących w głównym planie sztuki – oto punkt wyjścia filozofa.

Jasiński podejmuje heroiczny wysiłek „w porę i nie w porę”⁴ konstrukcji pewnej nowej przestrzeni teoretycznej, twórczego i płodnego obszaru dla swobodnych dociekań nad sensem i celem działalności w domenie sztuki. Jego celem, ale nie „po coś, z powodu czegoś, ku czemuś”, ale samo dla siebie tylko, jest specyficzne działanie ludzkie, jakim w tym wypadku jest po prostu twórczość. To kategoria twórczości rozsadza dotychczasową strukturę estetyki, a zarazem uniwersalizm Systemu, powołując nowy obszar aktywności człowieka w ramach takiej struktury społecznej, w której twórczość może powstać. Nie jest to jednak proste zanegowanie tradycyjnej estetyki, ale „rzeczywiste przewyżczenie, które jest dialektycznym przelataniami”. To doświadczanie ujawniające nowy stosunek do przedmiotów artystycznych, bez świadomości tworzenia i nadświadomości bycia artystą. „Dzieło zostaje odarte z jego urojonej ambicji reprezentowania całego tworzenia i na powrót sprowadzone do swego wymiaru jednostkowego, to nie ono definiuje twórczość, lecz proces twórczy określa je – ważny staje się kontekst dzieła, a nie dzieło samo [...]. Tym samym sztuce przypisany zostaje ów cudzysłów, a uruchomiony zostaje proces twórczy, który de facto sztukę znosi”⁵. Cały ten proces przebiegający w sobie właściwy, to znaczy: konieczny,

sposób, jest organiczny, czyli autentyczny. To walka w imię odkrycia języka własnego.

Mądrość odzyskanego wzroku

Kluczem do zrozumienia nowego horyzontu tworzenia, a zarazem pola spotkań i dialogu, są dwie podstawowe kategorie teoretyczne: ethos i istnienie. Odnoszą się one do ethosofii, która jest teoretycznym zapleczem filozofa. Dla autora *Tez o ethosofii*⁶ ethos i istnienie są „centralnymi kategoriami ethosofii”, która dopiero stanowi właściwy obszar myślowej drogi Jasińskiego. A jest to obszar niezwykle: tak pod względem czysto intelektualnym, jak i artystycznym. Wartość myśli Jasińskiego polega na tym, że z punktu widzenia ethosofii ujmuje on wszystkie tradycyjne działy filozofii, zachowując jednocześnie pewną ciągłość wywodu. Kategorię istnienia, na temat której filozofowie mędrkowali wiekami, autor wyraża również w języku artystycznym, na obszarze sztuki, czyniąc to świadomie i z niebывалą konsekwencją. W tym wymiarze estetyka stanowi u Jasińskiego drogę dojścia do ethosofii.

Pierwszą kategorią teoretyczną jest ethos. Ethos w tradycji filozoficznej rozumiano w dwojaki sposób. Po pierwsze, etosem nazywano wzorce i normy postępowania (zwyczaj, obyczaj), które człowiek świadomie nabywa w procesie wychowania i socjalizacji (wrastania w społeczeństwo). Po drugie, co jest zbieżne z myśleniem Jasińskiego, przez ethos rozumiano te wartości, które człowiek odnajduje w samym istnieniu, czyli doświadczając je, żyje nimi (wartości samocelowe) – w przeciwieństwie do tych, które przychodzą z zewnątrz, są mu narzucane i służą osiągnięciu konkretnych celów (wartości instrumentalne). By pogłębić znaczenie tego pojęcia autor *Tez o ethosofii* odwołuje się do jego pierwotnego, starogreckiego znaczenia, gdzie oznaczało ono świadomość miejsca, które zajmuje się w całości bytu.

Pojęcie ethosu wiąże z doświadczeniem zdomowienia w bycie („bycie u siebie”), w kontraście do naszego doświadczenia życiowego, które jest przejściowe, prowizoryczne – nie mamy tu miejsca stałego. Ethos to swoiste poczucie pełni i bezpieczeństwa. Ukorzenienie naszego wołania i nieskończonego wymiaru naszej tęsknoty, „odnalezienie nici spajającej cały byt”. „Ethos istnienia jest tym, co istnieje. Ethos istnienia jest podstawową racją istnienia tego, co istnieje”⁷. Etosem są te wartości i ideały, które wychodzą z samego faktu istnienia („czysty sens”), nie zaś z dyktatu form życia, i które nadają życiu sens, nie zamykając go w doraźnych odpowiedziach.

Wreszcie kategoria, której filozof nadaje specjalną wagę tj. istnienie. Wyznacza ono jego twórczą drogę. Twórczość jest tu dziełem istnienia, ale tworzonym nie za pomocą narzędzi sztuki, lecz istnienia czystego.

Pojęcie istnienia zawsze obarczone było pewną nieostrością znaczeń – a mimo to używane było często i chętnie. Dzieje się tak dlatego, gdyż należy ono do podstawowego słownika refleksji ontologicznej. Autor *Tez o ethosofii* zdaje się powtarzać parmenidejską zasadę: byt jest, niebytu nie ma. „Albo coś istnieje, albo nie istnieje”⁸. To dla Jasińskiego ostateczna alternatywa i naprawdę kryterium podstawowe. Mówi on o porządku fundamentalnym, nieusuwalnym żadną wolą, oczywistym i koniecznym, bez nazwy, początku i bez końca, a mianowicie o samym fenomenie istnienia. Ono nas ogarnia i pochłania, aczkolwiek to nad nim nadbudowujemy mocą swego wyemancypowanego z natury, zdobywczego i niepokornego, występującego w roli demiurga, rozumu nasze codzienne życie, z jego własną logiką i kategoriami, doraźną etyką i prawem, ustanawiając jakąś własną realność, własną rzeczywistość. Ową rzeczywistość filozof nazywa naturą zreprodukowaną: „Natura zreprodukowana w odniesieniu do człowieka stanowi metasferę istnienia. W jej przestrzeni rozgrywa się istnienie życiowe”⁹. Zreprodukowana natura jest gęsta i nieprzezroczysta, pełna tłoczących się form życia, które im bardziej atrakcyjne, tym mniej są przejrzyste na samo istnienie. Owa materia życia pełna jest słów, dźwięków, gestów, wspomnień, trosk, pragnień, uczuć, nawyków, norm, wzorców postępowania, subiektywności i względności, czegokolwiek, by nie pozostać samemu z pustką. Życie jest więc pozorem utkany przez konstruujący rozum człowieka i na jego miarę. Szczególnym zaś narzędziem tkania owego pozoru jest forma. Zakłada i jednocześnie stwarza sztuczność oraz nieautentyczność, bez których, paradoksalnie, w świecie nie możemy i nie potrafimy funkcjonować. Stąd istnienie postrzegamy wraz z jego interpretacją, gombrowiczowska „gębą”, czyli wraz z ową metasferą.

W tym miejscu Jasiński dostrzega moment narodzin świadomości, przedmiotu i podmiotu poznania – moment narodzin samej filozofii. I tu właśnie upatruje źródeł nowożytnych mitów odkryw-

cy i zdobywcy natury. To wtedy istota oddzieliła się od istnienia, esencja od egzystencji, byt od sensu. Wcześniej człowiek był uczestnikiem misterium natury, nie zaś tylko jej biernym obserwatorem. Poznawał świat niejako od środka, a nie z zewnątrz. A to są dwa różne światy. Realny wydaje się pierwszy, drugi zaś wymyślony – przez bałwochwalczy rozum, który odłączył się od istnienia samego, tworząc światy własne, wypełnione własną materią, często nieprzejrzystą na tę pierwszą. To właśnie jest rozum Kartezjusza, Kanta i Husserla. W tym świecie nie ma tajemnicy. I filozofia, i sztuka ukazują przypadkowość ludzkiego istnienia, podszytego lękiem i rozpaczą. To rzeczywistość zorganizowana horyzontalnie – transcendencja zgasła, wertykalny porządek został całkowicie nadwerężony, a sztuka została wprzęgnięta w logikę porządkowania świata właśnie horyzontalnego. Wertykalizm i horyzontalizm to kolejne kategorie, które są dla filozofa dwoma różnymi sposobami organizacji świata: wertykalnym, opartym na wartościach przekraczających miarę świadomości ludzkiej (porządek wyższy) oraz horyzontalnym, opartym wyłącznie na wyobraźni, rozumie i świadomości samego człowieka (porządek ludzki).

Uczynić życie przezroczystym na istnienia: oto podstawowe zadanie jakie stawia przed sobą filozof. Usiłuje tym samym odnaleźć „zagubioną konieczność”¹⁰ zasypaną pod kolejnymi warstwami kultury, poznać mądrość płynącą z samego faktu istnienia. Deklaruje tym samym ustanowienie w życiu pewnego porządku, wypływającego wprost z odczytania logiki samego istnienia – czegoś najbardziej realnego, źródłowego, bliskiego mitowi i religii, bez żadnych założeń, przesłanek wstępnych, warunków ogólnych, etc. Drogę dojścia do tak postawionego celu upatruje w twórczości, a raczej w nieustającym procesie – tworzeniu. „Istnieć znaczy tworzyć”¹¹, pisze w tytule jednej ze swoich książek. Podsumowując, można rzec, iż odwraca on dotychczasową logikę i porządek wynikania – nie: jeśli całość, to istnienie, lecz: istnienie jako racja ontologiczna wszystkiego. I nie chodzi tu wyłącznie i jedynie o proste odwrócenie kierunku tej implikacji. Raczej o moment redukcji całej metasfery istnienia (form tzw. życia) do samego istnienia, poprzez m.in. zwrócenie się ku realności fragmentu, szczegółu.

Ethosofia oznacza w tym sensie eliminację istnienia życiowego. To nowa droga, stan duchowego rozwoju człowieka, gdzie wektor twórczości wpisany jest organicznie w samo istnienie. Z tej perspektywy filozof przewartościowuje również wszystkie kategorie stanowiące podstawę estetyki tradycyjnej, pośród których się kształtowaliśmy i którymi się do dziś posługujemy – takie jak: piękno, forma, treść, przeżycie estetyczne, twórczość, od-twórczość. Prawdziwa twórczość, leżąca poza pojęciem sztuki i artystyczności, staje się dla filozofa sposobem bycia człowieka (nie życia), wewnętrzną aktywnością, nieustającą afirmacją, tego że się jest, życiem w działaniu. Stanowisko estetyczne Bogusława Jasińskiego jest więc nie czym innym, jak samą re-

lacją człowieka ze światem. Albowiem tworzyć znaczy tu być: „Sztuka? – Tylko wtedy, kiedy jestem”¹².

Dialektyczna negacja

Tradycyjna kategoria twórczości zajmuje w estetyce Jasińskiego centralne miejsce. Pojęcie twórczości wyprowadza z marksowskiego schematu pracy, uznając ją za podstawę budowy odmiennego projektu całej estetyki, co skutkuje eliminacją samego pojęcia sztuki. Sztuka, według Jasińskiego, to nie „estetyczne” dzieło, a nade wszystko nie produkcja towarów alienujących człowieka. Jego wizja daleka jest od estetyki tradycyjnej i stworzonego przez nią systemu pojęciowego (przeżycie estetyczne, piękno, forma, treść, twórczość, odtwórczość): „Im bardziej dzieło jest dziełem, im bardziej funkcjonuje jako dzieło, tym bardziej wymyka się jego istotny sens i misja, którą ma do spełnienia – tj. odkrywanie samego istnienia”¹³. Życie jest pozorem. Sztuka, jako jego wytwór, podtrzymuje formy życia. Chodzi więc o to, by je rozbić i dotrzeć do „czegoś naprawdę bardziej autentycznego, niż przekaz ubrany w formę”. Z pomocą idzie tu twórczość, która jest dla filozofa obiektywnie istniejącym procesem tworzenia rozwijającym się w czasie i przestrzeni. Tkwą ona u źródeł wszelkiej aktywności człowieka i dlatego uczestniczy w życiu, ale go nie odbija. Jedynie proces – w tym wypadku twórczy – burzy twory „fałszywej świadomości” i iluzję artystyczności, przywracając zmysłom ich zmysłowość, a człowiekowi jego człowieczeństwo.

To myślenie zaprowadza Jasińskiego na teren samej praktyki. Tu konstruuje nowy obszar aktywności człowieka, który nazywa estetyką procesów twórczych. „Estetyka procesu tworzenia wpisuje się w sam akt tworzenia”¹⁴. Nigdy nie jest, lecz staje się, pozostając do końca procesem. Nie ma tu zorganizowanego dźwięku, żadnej metafory czy zaplanowanej całości, niekiedy nie ma też efektu finalnego: „Twórczość bowiem dotyczy tu nie tylko dzieł sztuki, ale także – i przede wszystkim – całego procesu ich powstawania. Prawdziwy zaś sens działalności artystycznej zostaje niemalże całkowicie utożsamiony z procesem twórczym, który jest wartością samoistną. Tak więc kategoria twórczości w estetyce procesów twórczych staje się synonimem procesu tworzenia, a nie materialnego efektu tego procesu”¹⁵. Twórczość nie jest dla filozofa celem samym w sobie, to raczej nieustanne doświadczanie samego siebie w istnieniu. Nie zakłada się tu stanów, lecz procesy, którym daje się ponieść człowiek – twórca. To „mądrość odzyskanego wzroku”. To nade wszystko powrót człowieka do samego siebie. To uwrażliwienie na istnienie. „Dziełem sztuki nie jest to, co jest, lecz to, co się staje. Badać dzieło sztuki, to przede wszystkim badać, jak ono nam się zjawia, w jakim jest stosunku do nas – a nie badać wyłącznie to, co jest statyczne. Jest to usytuowanie obserwatora i przedmiotu obserwującego w tym samym planie istnienia. Pytanie o sztukę staje się tu sposobem tworzenia sztuki przez

tę, kto pyta. Przekraczanie bytu sztuki ku byciu sztuką jest ethosoficznym programem estetycznym. Analiza sztuki w sytuacji estetycznej wyphywała dotąd z samej sztuki – teraz chodzi nam o to, aby odnosiła się do samego istnienia”¹⁶. Sztuka nie jest zatem ornamentem życia, rodzajem fetysza lub jego swoistym mentorem – staje się bezpośrednio formą życia. Raczej daje świadectwo czegoś, niż kształtuje coś.

Estetyka po estetyce czyli kultura organiczna

Nowa formuła estetyki próbuje porzucić poziom natury zreprodukowanej, zreprodukowanego modelu, gdzie sztuka jest odbiciem odbicia, sztuczna sztucznością. Doświadczenie, do którego odwołuje się tradycyjna estetyka jest w przeważającej mierze przez nią kreowane, a o wiele zaś w mniejszym stopniu tylko jest. Mamy tu do czynienia, jak powiada filozof, ze strukturą „podwójnego wzroku” – istnienie postrzegamy wraz z jego interpretacją. Używamy cudzych słów, obrazów i gestów. Obraz artystyczny najwięcej zawdzięcza innym obrazom, mniej twórcy, a najmniej rzeczywistości. Jest grą zapożyczeń i kulturowych klisz. Grą szklanych paciorków. Jasińskiemu chodzi zaś o to, aby przywrócić, na nowym poziomie, naturalny porządek funkcjonowania sztuki, istniejący bez żadnego „artystycznego” celu, dla samej radości tworzenia tylko. Nie jest to jednak postulat powrotu na przykład do twórczości naiwnej, sztuki artystów dnia siódmego, ów powrót jest bowiem mitem, który został tworzony w domenie natury zreprodukowanej. Nowa estetyka pragnie wyzwoić się z wytworów, które nami zawładnęły. Tworzyć poza formą artystyczną. Nie ozdabiać, nie być jakąś szczególną funkcją poznawania świata czy pouczenia. Pragnie jedynie opisywać, rejestrować, bez wstępnych założeń i jakiegokolwiek kreacji. Być pretekstem do interakcji między twórcą a odbiorcą poprzez takie formy interakcji jak: dialog, gest, działanie w przestrzeni, a także dotyk i spojrzenie. Dosłownie i konkretnie. A wszystko po to, by uwypuklić nagi w swym bycie proces twórczy, odarty z balastu metafizyki sztuki i całej poetyki historii sztuki. „Wyzwoić się spod tyranii wyrażania czegokolwiek. Wyzwoić się spod tyranii symbolizowania i naśladowania. Tylko być i stwarzać fakty. Fakty realne i rzeczywiste, a nie urojone i pozorne. Zerwać raz na zawsze z fikcją i zapomnieć o sztuce”¹⁷.

Jasiński porzucając iluzję artystyczną przypomina o etosie rzemiosła, nadając jednocześnie temu pojęciu nowe znaczenie. Wysuwa postulat, by artyści stali się rzemieślnikami w sensie całkowitego nie-istnienia świadomości bycia artystą i braku znajomości konwencji artystycznych. I w tym znaczeniu ich „przedmiot artystyczny” jest elementem bytu, a ich wytwórczość bezpośrednim sposobem i formą bycia. I dlatego możemy tu mówić o szczerości i prawdzie, a nie tylko o grze w estetykę i sztukę.

Podobną praktyką twórczą, będącą formą i sposobem życia religijnego, wpływającą ze swojej pokory wobec treści reli-

gijnych, jest przypadek anonimowych malarzy ikon. Filozof określa ów przezroczystość dzieła na wymiar transcendentny.

Jasińskiemu idzie o oczyszczenie estetyki z wszelkiej akademickiej i życiowej naleciałości, konserwatyizmu na rzecz uczestnictwa w samym procesie twórczym. „Oznacza to ciągłą demaskację form artystycznych właśnie jako artystycznych i mówienie poza językiem artystycznym”¹⁸. To ów paradoks, który odkrywa nam filozof. Im bardziej dzieło jest dziełem, czyli im bardziej kwalifikowane jest jako przejaw sztuki, tym mniej je widać, tym bardziej je gubimy, tym bardziej staje się dalekie i obce człowiekowi. Mamy tu więc do czynienia ze samoświadomością starej estetyki, nowa zaś nie występuje wobec siebie jako nowa, to znaczy pozbawiona jest własnej samoświadomości. Samoświadomość estetyki procesów twórczych jest bowiem nieustannie znoszona wraz z rozwojem nieustannie zmiennego przedmiotu badanego, jak i wiedzy o nim. Jest zmianą, ruchem. „Poznać poezję. Zapomnieć poezję./Poznać przedmiot./Rozpuścić się w przedmiocie./Nie trzymać się kurczowo siebie”¹⁹. W estetyce tej nie ma świadomości bycia artystą, lecz jest „bycie artystą po prostu”. Jest się twórczym, choć nie wiadomo jak i w jaki sposób. To „sztuka” mimo woli. Nie ma tu rozdarcia jednostki, gdyż jej stosunek do określonej sytuacji tworzenia nie jest za pośrednictwem przez refleksję. Twórczość dzieje się organicznie, czyli naprawdę z siebie, bez żadnego z góry założonego celu, przemyślanej tezy.

Nowe doświadczenie twórcze nie domaga się od artystów wytwarzania przedmiotów sztuki, lecz samej kreacji dającej widzowi możliwość współuczestnictwa. Jakże więc orzekać o wartości tejże „sztuki”. Pytanie to, sięgając do tradycyjnej estetyki, jest próbą zaklasyfikowania dzieł wykraczających poza tę estetykę. Dlatego nie przystaje do perspektywy „zagubionej konieczności” (całkowita i pełna oczywistość tworzenia). Nie istnieje tu bowiem poziom wartościujący, zmuszający do orzekania czy coś jest dobre, czy złe. To konieczność, która zdaje się być immanentną potrzebą tworzenia, płynącą z samego wnętrza natury człowieka. „Od dłuższego czasu stwierdzenie, że »las jest piękny«, wydawało mi się podejrzanym. Rozumiem, że »las jest konieczny«, ale po co jeszcze »piękny«? Las jest, jeśli jest. Czyli jest poza moralnością i poza sztuką, poza wszelkimi aksjologiami i jakimkolwiek wartościowaniem. Oczywiście z wyjątkiem cech i atrybutów użyteczności”²⁰.

Estetyka procesu tworzenia to doświadczenie, które wychodzi ze sfery prywatności człowieka, angażując całą jego osobowość. „Materiał, którym włada człowiek w procesie twórczym, odbiera się wprost i bezpośrednio nie podpierając się myśleniem o tym materiale”²¹. To pierwotny impuls twórczy i on jest już sam w sobie konkretem. Estetyki procesów twórczych nie da się więc uzasadnić „teoretycznie”, trzeba ją urzeczywistnić. To nie „wiedza o czymś”, lecz raczej pewne wyzwanie, pytanie

o istnienie. Poznawanie nie jest tu odgraniczone od działania – jest ono aspektem działania. Jasiński stawia nas, tym samym, poza sytuacją oceniająco-wartościującą: „Estetyki procesów twórczych w gruncie rzeczy nie można ani teoretycznie uzasadnić, ani też teoretycznie udowodnić jej słuszności – ją bowiem trzeba urzeczywistnić, to znaczy spełnić. Być może należałoby więc powiedzieć, że estetyka ta nie jest nauką istniejącą tak, jak zwykło się określać status nauki (statycznie), lecz raczej, że jest wyzwaniem, a więc czymś, co należałoby nieustannie stwarzać”²². To organiczna forma aktywności człowieka zwracająca się do pytań sztukę tradycyjną przekraczających, takich, od których zaczęła się filozofia i religia. To droga od buntu wyemancypowanego rozumu – negacji przedmiotu artystycznego i w ogóle pojęcia samego dzieła sztuki i samej filozofii, do pokory samego istnienia²³. Estetyka procesów twórczych staje się w tym ujęciu historią szczególnego poszukiwania bycia, znaczonego już nie wiarą w moc i potęgę własnego rozumu, ale będącą cichym i pokornym czytaniem w księdze świata. To próba tworzenia równie bezpośredniego i dosłownego, jak bezpośrednio i bezwiednie tworzy się sama natura. To konieczne przyzwolenie, by pieśń się śpiewała sama, by dźwięczała i wibrowała. By się działo...

Konkret i indywidualium

Jasiński sprowadza proces twórczy nie tyle do praktyki życiowej, praktyki życia społecznego, co do samego bycia („zakorzenie jej w pierwotnych, a więc poza-świadomych, poza-teoretycznych, poza-estetycznych wymiarach bytu”²⁴). Jest, mówi autor, nawołując do przywrócenia naturalnego porządku funkcjonowania sztuki. „Jest to odradzanie się i sanacja samego istnienia. To dotknięcie samej rzeczywistości, ale nie życia jako takiego”²⁵, ponieważ dla filozofa co innego „życie”, a co innego „istnienie”.

Problemy estetyki Jasińskiego odnoszą się więc do sposobu i jakości bycia jednostek. Filozofowi chodzi tu nie o podanie jakiegoś stanu, ile bardziej o uwolnienie się od nieuporządkowanych życiowych bodźców, form życia. Wymaga to nie tylko ściśle określonego oglądu świata i sposobu jego werbalizacji, co nade wszystko wysiłku i specyficznego działania podług wewnętrznych prawd spychanych głęboko do niepamięci i nieświadomości. „Tu nie stawia się problemu jak żyć dobrze, bo żyje się dobrze, a to znaczy według reguł”²⁶. To zredukowanie swojego życia do samego bycia. Nie idzie więc o nadbudówki, styl życia, czy o jego nową strukturę. Chodzi, jak głosi filozof, o realistyczną postawę, o człowieka, jego rozwój, o wykazanie takich rodzajów jego twórczej aktywności, które tkwią w każdym *in potentia*. Chodzi o permanentną wewnętrzną rewolucję, nieustanną pracę myśli i czynów będących przedłużeniem jednostkowego bycia w świecie. Filozof „zmusza” nas do pracy nad określeniem racji swego bycia, nad jego prostotą i higieną. W tym projekcie

chodzi więc o poznanie oraz, jednak, o etykę. „A zatem ani misja, ani posłannictwo, lecz raczej egzystencjalna higiena. Ba, raczej rola detektywa, który tropi kłamstwo”²⁷.

Koncepcja „eliminacji ethosoficznej”, jak określa filozofowo „oczyszczanie się z form życia”, polega na działaniu w zgodzie z wewnętrzną logiką i organiczną ekspresją, nie myśląc o działaniu i nie myśląc o mówieniu, lecz działając i mówiąc w sposób w pełni oczywisty, a nie przypadkowy. Filozof zatem myśli nie myśląc, działa nie działając. W jego wizji przewyżczone zostają podziały między życiem a kulturą, człowiekiem a społeczeństwem, bytem a powinnością, podmiotem a przedmiotem, a także między ciałem i duszą. To co rozdwojone staje się znowu jednością. „Wszystko jest we wszystkim, przelewa się i łączy”²⁸. Jednostka nie jest obca zbiorowości, produkt nie jest oddzielony od producenta, teoria wobec praktyki, a świadomość wobec bytu. Istotę stanowi jednolity proces, gdzie sposób poznawania jest zarazem przedmiotem poznawania. Nie ma zatem sztuki i nie-sztuki.

Spoleczne ideały

Prawdziwy sens działalności twórczej Jasińskiego związany jest z pewnymi ogólnospolecznymi zmianami – „estetyka procesów twórczych urzeczywistnia się wraz z urzeczywistnianiem się ideału sprawiedliwości społecznej”²⁹. Sprawa estetyki, jak dowodzi autor, staje się sprawą zasad i reguł organizacji całego społeczeństwa. Albowiem ideały estetyki procesu twórczego (w tym m.in. przewyżczenie paradygmatu przedmiotowo-podmiotowego³⁰, a tym samym fetyszyzmu towarowego i fetyszyzowanych stosunków społecznych) w ścisły sposób splatają się z rozważaniami o kształcenie i sposobie funkcjonowania społeczeństwa, w ramach którego twórczość ma się odbywać. To „proces społecznego dziania się i dojrzewania do nowych celów i ideałów”³¹ – postuluje filozof. Taka wizja społeczeństwa potencjalnie funkcjonować może jedynie tam, gdzie świadomość społeczna wolna jest od pewnych zjawisk będących konsekwencją urzeczowienia jej struktury. To walka o taki typ struktur społecznych, które mieszczą się poza zjawiskami alienacji i reifikacji, o których pisał młody Marks³². Badał on procesy alienacji, które przedstawiają się ludziom w postaci ich sytuacji społecznych, jako sił od nich niezależnych, pozbawiających ich władztwa nad własnym losem i możliwości kontroli rozwoju swej osobowości. Tak pisał w *Rękopisach*: „Robotnik ubożeje tym bardziej, im więcej produkuje bogactwa, im bardziej wzrasta moc i ilość jego produkcji. Robotnik staje się towarem tym tańszym, im więcej towarów wytwarza. W miarę jak rośnie wartość świata rzeczy, zwiększa się wprost proporcjonalnie deprecjacja świata ludzi. Praca wytwarza nie tylko towary; wytwarza samą siebie i robotnika jako towar, i to w takim stosunku, w jakim w ogóle wytwarza towary”³³.

W wizji społeczeństwa naszkicowanej przez Jasińskiego twórczość wpisuje się wprost w materię życia potocznego, sprowadzając się do „przeżyć i wrażeń, które nie obiektywizując się w żadnych przedmiotach nie są także w pełni przekazywalne na zewnątrz procesu twórczego i rzeczywiste jej doświadczenie wymaga czynnego współuczestnictwa w tworzeniu. Działania te znajdują swe oparcie w realnych cechach osobowości ludzi w nich uczestniczących”³⁴. To sztuka przedmiotowa (jako działalność ludzka podporządkowana ściśle określonym celom, będąca wyłącznie środkiem, a nie celem samym w sobie), jak zauważa filozof, czyni człowieka statystą i biernym obserwatorem, ponieważ ukrywa proces twórczy, uniemożliwiając tym samym wpływ jednostki na bieg jej własnego losu. W ethosoficznym projekcie nie ma rozdarcia pomiędzy istotą a egzystencją człowieka, ponieważ nie ma produkcji towarowej, nie ma wytwarzania fikcyjnych przedmiotów, za którymi ukryty jest człowiek – ich wytwórca. Jediną materią twórczości jest tu sama osobowość jednostki. Człowiek uczestniczy w samym procesie twórczym, będąc „sposobem bycia wewnątrz tego procesu”.

Ucieczka ku wolności

Ten nowy obszar twórczego doświadczenia, bynajmniej, nie teoretyczny, jest w swej istocie całkowicie nowym obszarem aktywności człowieka, gdzie „słowo równa się czynem,/ Podmiot z przedmiotem, myśl z materią”. Filozof odsłania, tym samym, ukrytą tęsknotę za „życiem w etosie”, które porzuca spekulatywny racjonalizm i czysty empiryzm na rzecz „wewnętrznego aktu czynienia”, prostego i oczywistego. „A zatem jest dzień powszedni, a nie świętowanie przy fajerwerkach i sztucznych ogniach – wyobraźnia filozofa idzie na urlop. Ale w zamian jestem otwarty jak nigdy, swobodny i rozluźniony. A może to jakiś inny kształt wolności, której jeszcze nie zdefiniowano? Może i tak, ale tu żadnych definicji być nie może – szybko koryguję ten filozoficzny odruch”³⁵. To fascynacja bezwarunkowością bycia, tęsknota do logicznej spójności między systemem a jego celami. To wyzwanie rzucone Systemowi, globalnym strukturalizmowi społecznemu, w ramach których właśnie tak a nie inaczej filozofowano i uprawiano taką a nie inną estetykę. „Ta sztuka jest bez publiczności i bez dzieł (...). W szczególności wychyliłem się poza system”³⁶ – powiada Jasiński. Podejmuje tym samym walkę o wolność, a przede wszystkim walkę o samego siebie, o „znalezienie czegoś swojego, naznaczonego jak stygmatem własną osobowością, coś rzeczywiście osobistego”. To pragnienie autentyczności i bycia naprawdę sobą, jakim się jest, prowadzi filozofa do koncepcji „tworzenia enklaw pełnego rozwoju osobowości jednostek”. Jasińskiemu chodzi o pewną zamkniętą i wewnętrznie niesprzeczną całość, wolną od niepożądanych wpływów płynących ze świata zewnętrznego i opartą na zasadzie tożsamości indywidualnego szczęścia i sprawiedliwości (pierwiastka powszechnego). Twórczość pomyślana jako sposób samorealizacji (nie zaś wyspecjalizowana umiejętność)

w pełni się tu urzeczywistnia, kształtując relacje i stosunki między ludźmi. Jeśli wytwarza się przedmioty (z założenia niepraktyczne i niczemu nie służące, ważne tylko wewnątrz tej grupy), to ich sens i wartość będą rozumiane tylko w ramach tej społeczności, bez żadnej potrzeby komunikowania czegokolwiek i komukolwiek na zewnątrz. Świat enklaw – małych społeczności zorganizowanych po swojemu i na swój sposób samowystarczalnych – jest porzuceniem życia jako takiego, z jego nadmiarem, manią nazywania i definiowania, z jego sensami i wartościowaniem, przymusem życia w pewien określony sposób. Jest przedarciem się przez gąszcz form życia, które filozof nazywa metasferą istnienia. To epistemiczna przestrzeń ducha, „nowe pole – poznania, emocji i wrażliwości”, w której Jasiński nie pyta ani o podmiot, ani o przedmiot poznania i twórczości, ale o samą relację, która je łączy. W takiej dopiero rzeczywistości następuje pełna samoidentyfikacja osoby ludzkiej, aktywizacja wszystkich pokładów jej osobowości, afirmacja życia, jego witalności i zmienności, w jego szczególne i fragmente. „Co jest ważne? Smak kawy przy śniadaniu, ale wcale nie Dobro i Piękno nabrzmiałe wiedzą książkową. Droga przychodzi sama, a ja niczego nie tworzę. Droga do fragmentu jest trudem. To odejmowanie, a nie dodawanie słów i form. A kto powiedział, że chirurgiczny skalpel jest przyjemny? Czy jeszcze na coś czekam? Przecież nawet czekania się wyrzekłem i spoglądam uważnie pod własne stopy”³⁷. Na mocy tej prostej relacji człowieka ze światem, człowiek rzeczywiście jest w świecie – uczestniczy. I „po raz pierwszy nic z tego nie wynika”.

Magdalena STRZAŁKOWSKA

PRZYPISY ORAZ ENGLISH SUMMARY



PRZYPISY:

1. B. Jasiński, *Dialog*, [niepublikowany].
2. —, *Zasłyszenia*, [niepublikowany].
3. Ibidem.
4. 2 List do Tymoteusza, [w:] *Biblia Tysiąclecia, Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2003, s.1354.
5. B. Jasiński, *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*, Warszawa 2008, s.236.
6. Fundamentem myślowym Jasińskiego jest jego koncepcja ethosofii, oryginalne stanowisko teoretyczne, wykraczające poza standardowo rozumianą filozofię. Koncepcję tę zawarł filozof w swoim dziele *Tezy o ethosofii*. Centralną ideą pracy jest ethos i istnienie – czyli etos istnienia, który jest dla filozofa „naszym posłannictwem gatunkowym”. B. Jasiński, *Tezy o ethosofii, (Theses on Ethosophy)*, Olsztyn-Warszawa 1992.
7. B. Jasiński, *Tezy o ethosofii*, Olsztyn-Warszawa 1992, s. 8.
8. Ibidem, ss. 7-8.
9. Ibidem, s. 18.
10. Zagubiona konieczność przewija się w gąszczu form życia człowieka i wynika prosto z samego faktu istnienia. Konieczność ta zarazem określa miejsce, które zajmujemy w bycie faktycznie. Grecy w swej Arkadii miejsce to nazwali etosem. To dzięki niemu w życiu samym człowiek się nie gubił. Patrz: B. Jasiński, *Zagubiony ethos*, Warszawa 1994.
11. B. Jasiński, *Istnieć znaczy tworzyć*, Warszawa 1986.
12. —, *Sztuka?– Tylko wtedy, kiedy jestem*, Warszawa 2009.
13. —, *Tezy o...*, s.91.
14. —, *Estetyka po estetyce...*, s.220.
15. Ibidem, s.238.
16. B. Jasiński, *Tezy o...*, ss.90-91.
17. —, *Sztuka?...*, s.113.
18. —, *Tezy o...*, s.91.
19. —, *Zasłyszenia...*
20. —, *Sztuka?...*, s.131.
21. —, *Estetyka po estetyce...*, s.206.
22. Ibidem, s.186.
23. B. Jasiński, *Filozofia XX wieku: od buntu rozumu do pokory istnienia*, Warszawa 1990.
24. —, *Tezy o...*, s.92.
25. —, *ZA. Partytura na jednego aktora multimedialnego*, materiał autorski, s.3., we fragmentach [w:] *Zagubiony ethos*, Warszawa 1994, ss.200-236.
26. —, *Sztuka?...*, s.107.
27. Ibidem..., s.137.
28. B. Jasiński, *Dialog...*
29. —, *Estetyka po estetyce...*, s.237.
30. Georgy Lukács opisując świadomościowe skutki fetyszyzmu towarowego udowodnił, że z urzeczowionej struktury świadomości powstała współczesna filozofia, która ustanowiła pomiędzy życiem człowieka w społeczeństwie a naturą, między podmiotem a przedmiotem, a także między ciałem i duszą nieprzezwyciężalne podziały. I filozofia na takich podziałach oparła swój byt. Tak uprawiana refleksja filozoficzna została wyobcowana z praktyki procesu historycznego – nie uczestniczyła w nim, lecz jedynie go obserwowała. Sama zaś rzeczywistość była ujmowana nie w jej procesualnym przebiegu, lecz oglądowo i metafizycznie.
31. B. Jasiński, *Estetyka po estetyce...*, s.181.
32. „Obraz człowieka wyobcowanego jest najogólniejszym negatywnym wzorem osobowym przedstawionym w twórczości Marksa, jest zaprzeczeniem, antytezą jego ideału wszechstronnie rozwijającej się osobowości ludzkiej. Alienacja ogarnia cały „świat człowieka”, sprawiając, iż poszczególni ludzie masowo pozbawieni zostają możliwości rozwoju i realizacji cech „istoty gatunkowej człowieka” w świecie nie tylko produkcji, ale i organizacji społecznych, polityki, religii, rozrywki, sztuki, nauki itd.”. A. Jasińska, R. Siemieńska, *Wzory osobowe socjalizmu*, Warszawa 1978, ss.86-87.
33. K. Marks, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, [w:] *Dzieła*, tom 1, Warszawa 1960, s.547.
34. B. Jasiński, *Estetyka po estetyce...*, s.216.
35. —, *Fragment*, pkt 11 [w:] „*Twórczość*”, 2007, nr 8, ss.69-79.
36. —, *Zasłyszenia...*
37. —, *Fragment*, pkt 16 [w:] „*Twórczość*” ...

Magdalena STRZAŁKOWSKA

ETHOSOPHICAL REASONS OF BUGUSŁAW JASIŃSKI'S AESTHETIC

The concept of Bogusław Jasiński's aesthetics is an attempt to create a new theoretical space for examining the sense and the aims of activities in the field of art. The starting point is a negation of the very notion of art and an art object. The end point is the experience of the mystery of existence. There is an obstacle on the way, which is traditional aesthetics (beauty, form, content, aesthetical experience, creativeness, re-creation). All that together makes up a metasphere of existence which is a dense matter of life that covers up the existence itself, that is deceptive and non-authentic. The theoretical background of aesthetics is the concept of ethosophy. Its central categories are ethos and existence i.e. the ethos of existence. The existence is for philosophy a primary fact, it is obvious and undeniable. There is only what there is. Ethos is however a place which we take up in the whole of existence, in contrast to life, in which we find ourselves in constant search for our own place.

Artistic creation is a tool which allows us to grasp the wisdom coming from the very existence. It demolishes the traditional structure of aesthetics and the global System and appoints a new area of human activity, in a frame for a new social structure where creation can be freely carried out. Creation has no material effect and does not function as a product. It is a process, it is constantly becoming. It is realised in the particular way of living. The artist makes art without consciousness or hyperconsciousness of being an artist. Jasiński postulates creating enclaves – small communities organised in their own way and in a way self-sufficient – which are free from unwelcome influences from the outside world. Creativity is here a way to self-fulfilment devoid of the need to communicate anything to anybody outside. In the ethosofical project the only matter for creation is the very personality of the individual.



CZEŚĆ 02
OTWARTE
ARCHIWUM

PART 02
OPEN
ARCHIVE

HISTORIA RUCHU GALERYJNEGO / HISTORY OF ARTIST RUN GALLERIES

Janusz SZCZUCKI

Galeria Znak

Artur TAJBER / Barbara MAROŃ

Galeria g⁺

Galeria g⁺ - Wybór tekstów

GALERIA ZNAK

WPROWADZENIE

Galeria Znak (założona w 1973 roku przez Janusza Szczuckiego w Białymstoku) w latach 1973-79 mieściła się w baszcie Pałacu Branickich przy ulicy Zamkowej 2 (patronat: Białostockie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, współpraca – Henryk Gajewski). Od roku 1981 do chwili zlikwidowania jej działalności w czerwcu 1982 działała przy ulicy Mickiewicza 2, Arsenał (patronat: Biuro Wystaw Artystycznych, Związek Polskich Artystów Fotografików). Celem pracy galerii była prezentacja szerokiego spektrum interdyscyplinarnych działań artystycznych w sztuce aktualnej. Galeria prowadziła archiwum publikacji artystycznych, działalność wystawienniczą i edytorską, organizowała sympozja, performance, wykłady, projekcje filmowe – działała w obszarze współczesnej kultury artystycznej. Prowadził ją Janusz Szczucki.

- 8-29.II.1973** Tadeusz Walter, *Pokaz pomysłów* (wystawa, spotkanie autorskie, pokaz slajdów),
- 1-15.III.1973** Henryk Gajewski, *Dokument* (wystawa, spotkanie autorskie),
- 29.III.-3.IV.1973** Andrzej Jórczak, *Wystawa fotografii* (wystawa),
- 10-20.IV.1973** Henryk Jankowski, *XXX* (wystawa, spotkanie autorskie),
- 7-13.VI.1973** Janusz Szczucki, *Marginesy jeden* (wystawa, spotkanie autorskie, dokumentacja foto),
- 4-9.X.1973** Henryk Gajewski, *Sufit* / Krzysztof Wojciechowski, *Imperfectum* (wspólnie, wystawa),
- 5-14.XI.1973** Józef Robakowski, *Fotografia astralna* (wystawa, spotkanie autorskie),
- 5-10.XII.1973** Krzysztof Zarębski (wystawa).
-
- 10-21.III.1974** Henryk Jankowski, *Kompozycje* / Henryk Gajewski, *Pokaz*,
Janusz Szczucki, *Relacje* (wspólnie, wystawa, spotkanie autorskie, ulotka),
- 23.IV.-3.V.1974** Zbigniew Dłubak, *Gestykulacje* (wystawa, spotkanie autorskie, ulotka),
- 10-20.V.1974** Zofia Kulik i Przemysław Kwiek, *Sztuka komentarza* (wystawa),
- 23-30.X.1974** Małgorzata Pieńkowska, *O miłości* (performance, spotkanie autorskie),
- 4-5.XI.1974** Janusz Szczucki, *Linia* (instalacja, spotkanie autorskie),
- 1-10.XII.1974** Marek Konieczny, *Pokaz mentalny* (wystawa, spotkanie autorskie),

- 22-31.I.1975** Piotr Bernacki, *Medytacje* (wystawa, spotkanie autorskie, ulotka),
- 10-23.II.1975** Goran Trbuljak, *Dyptyk: ściana-plótno* (instalacja),
- 21-31.III.1975** Wojciech Bruszewski, *Translacje* (wystawa, ulotka),
- 19-29.IV.1975** Zygmunt Rytka, *Określenie miejsca* (wystawa, ulotka),
- 4-9.X.1975** Krzysztof Wojciechowski, *Pejzaże i notatki* (wystawa, ulotka),
- 19-28.X.1975** Jan Świdziński, *Ujawnienie* (wystawa, spotkanie autorskie, ulotka),
- 14.XI.1975** Christian Wabl, *Pokaz* (wystawa, spotkanie autorskie),
Politechnika Białostocka, Akademia Medyczna – Akcje.
-
- 22-29.II.1976** Jan Stanisław Wojciechowski, *Dysponuję pewną ilością znaków wyprodukowanych w ostatnim czasie* (wystawa, spotkanie autorskie, ulotka),
- 21-30.IV.1976** Niels Lomholt, *Portret jednego wyboru* (wystawa, spotkanie autorskie),
- 21-30.IV.1976** Janusz Szczucki, *Widok ulicy* (wystawa, spotkanie autorskie),
Wykłady: Marcellego Bacciarellego oraz Jana Świdzińskiego.
-
- 5-20.XI.1977** W cyklu wystąpień *STAN ŚWIADOMOŚCI*:
Lech Mrożek, *Mój punkt widzenia nie jest Twoim punktem widzenia* (wystawa, spotkanie autorskie, ulotka).
-
- 5-14.I.1978** Kazimierz Bendkowski, *Fotografia* (wystawa, spotkanie autorskie),
- 1-15.II.1978** Janusz Bąkowski, *Kwadrat i Linia* (wystawa, spotkanie autorskie),
- 16-30.III.1978** Anna Kutera, Lech Mrożek, Romuald Kutera, *Co robimy* (wystawa, spotkanie autorskie),
- 2-19.VI.1978** Zbigniew Dłubak, *Systemy* (wystawa, spotkanie autorskie, ulotka),
- 20-29.VIII.1978** Jan Jaśkiewicz, *Ślady* (wystawa, ulotka),
- 3-15.XI.1978** Zbigniew Dłubak, Jarosław Kudaj, Mariusz Łukawski, Mirosław Woźnica,
Seminarium Warszawskie (wystawa),
- 6-9.XI.1978** *SPOTKANIE NOWEJ AWANGARDY* (Konferencja oraz wydawnictwo)
Uczestnicy konferencji: Zbigniew Dłubak, Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski, Jarosław Kudaj, Anna Kutera, Romuald Kutera, Mariusz Łukawski, Lech Mrożek, Jadwiga Singer, Jacek Singer, Janusz Szczucki, Jan Świdziński, Stanisław Urbański, Mirosław Woźnica.
-
- 1-12.II.1979** Wojciech Wawrzonowski, *Wystawa fotografii* (wystawa, spotkanie autorskie),
- 1-12.III.1979** Elżbieta Tejchman, *Panoramy* (wystawa, spotkanie autorskie),
- 18-29.IV.1979** Henryk Gajewski, *Przedfakty* (wystawa, spotkanie autorskie),
- 4-26.XII.1979** Andrzej Jórczak, *Prześwit* (wystawa, spotkanie autorskie, ulotka).
-
- I.1981** *Od kontemplacji do agitacji* (wystawa, katalog),
- II.1981** Grzegorz Sztabiński, *Pejzaże semiotyczne* (wystawa, spotkanie autorskie, wykład: Bożena Kowalska, katalog),
- VIII.1981** Jean-Paul Thenot, *100 odczytań Marcela Duchampa, Praktyka w Botmeur* (wystawa, katalog),

- X.1981** Jan Świdziński, *W kontekście rzeczywistości* (wystawa, spotkanie autorskie, katalog),
X.-XI.1981 Leszek Brogowski, *Rozważania rysunkowe* (wystawa, spotkanie autorskie, katalog),
XI.1981 *Mielnik – Działania lokalne* (udział: Jan Świdziński, Henryk Jankowski, Anna Płotnicka, Jacek Kryszkowski, Janusz Szczucki).

- I.1982** *Other Child Book* – prace z kolekcji Henryka Gajewskiego (wystawa, projekcje filmowe i video, katalog).

GALERIA poza GALERIĄ

- 1975** Galeria Repassage – *Galerie autorskie*, Warszawa,
1977 Galeria CDN, Świnoujście,
1977 Galeria Remont – międzynarodowa konferencja *Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości*, Warszawa,
1979 *Sztuka lat 70-80*, Galeria BWA, Sopot,
1981 Jaszczurowa Galeria Fotografii, Kraków.

WYDAWNICTWA I KATALOGI

- 1976** *Galeria Znak* (dokumentacja działalności galerii za okres: II.1973 - II.1976),
1978 *Zbigniew Dłubak – Systemy*,
1978 *Co robimy*,
1978 *Spotkanie Nowej Awangardy*, Białowieża,
1981 *Jean-Paul Thenot – 100 odczytań Marcela Duchampa, Praktyka w Botmeur*,
1981 *Leszek Brogowski – Rozważania rysunkowe*,
1981 *Jan Świdziński – W kontekście rzeczywistości*,
1982 *Other Child Book*.

BIBLIOGRAFIA (ZAPIS AUTORSKI)

- 1973** *Wernisaż Krzysztofa Zarębskiego*, Janusz Szczucki, „Gazeta Białostocka”, (il.).
1974 *Badanie sztuki*, Janusz Szczucki, „Gazeta Białostocka”, grudzień, (il.).
1974 *Konceptualizm - co to takiego?*, Jerzy Zbyszewski, „Białostocki Informator Kulturalny”, (il.).
1974 *Action painting*, Janusz Szczucki, „Gazeta Białostocka”.
1978 *Foto-widok*, Janusz Szczucki, „Gazeta Współczesna”, nr 57, (il.).
1978 *Co znaczy Znak*, Andrzej Koziara, „Gazeta Współczesna”.
1979 *Znak lat 70-tych*, Andrzej Koziara, „Gazeta Współczesna”.
1979 *Laboratoria sztuki lat siedemdziesiątych*, Grzegorz Dziamski, „Nurt”, czerwiec.
1982 *Inna książka dla małego Japończyka*, Andrzej Koziara, „Gazeta Współczesna”.
1984 *Szkice o nowej sztuce*, Grzegorz Dziamski, „MAW”, s. 146.

ALFABETYCZNY SPIS ARTYSTÓW

- B** BAŃKOWSKI Janusz / BERNACKI Piotr / BENDKOWSKI Kazimierz / BROGOWSKI Leszek / BRUSZEWSKI Wojciech
- D** DŁUBAK, Zbigniew
- J** JANKOWSKI, Henryk / JAŚKIEWICZ, Jan / JÓRCZAK, Andrzej
- K** KONIECZNY, Marek / KRYSZKOWSKI, Jacek / KUDAJ, Jarosław / KULIK, Zofia / KWIEK, Przemysław
- M** MROŹEK, Lech
- L** LOMHOLD, Niels
- Ł** ŁUKAWSKI, Mariusz
- P** PIENŃKOWSKA, Małgorzata / PŁOTNICKA, Anna
- R** ROBAKOWSKI, Józef / RYTKA, Zygmunt
- S** SINGER, Jadwiga / SINGER, Jacek / SZCZUCKI, Janusz
- Ś** ŚWIDZIŃSKI, Jan
- T** TEJCHMAN, Elżbieta / THENOT, Jean-Paul / TRBULJAK, Goran
- W** WABL, Christian / WALTER, Tadeusz / WOJCIECHOWSKI, Jan Stanisław / WOJCIECHOWSKI, Krzysztof / WOŹNICA, Mirosław
- Z** ZARĘBSKI, Krzysztof

Pełna dokumentacja historii galerii znajduje się w archiwum Galerii ZNAK: Janusz Szczucki, 15-032 Białystok, ul. Wróbla 15, telefon: +48.603.532.406; e-mail: jszczucki@wp.pl

WPROWADZENIE

Galeria gt – galeria/teatr – założona na przełomie roku 1986 i 1987 przez Artura Tajbera, prowadzona przez Barbarę Maroń i Artura Tajbera, zainicjowała działalność w listopadzie 1987 roku wystawą *Static Dance, video-paintings* Stephena Dowsinga oraz serią otaczających ją pokazów (Artur Tajber, Stephen Dowsing – Teatr Mandala oraz Teatr im. Juliusza Słowackiego). Galeria mieściła się w budynku starego klubu sportowego na osiedlu Dąbie w Krakowie (pętla tramwajowa), użytkowanym w tym czasie przez Teatr Mandala. Powołanie galerii było skutkiem umowy o wspólnym wykorzystywaniu budynku. Nazwa galerii pochodzi od skrótu: galeria/teatr... Głównym celem postawionym galerii była rekompensata za pozbawienie nas możliwości podróżowania – w zamian postanowiliśmy stworzyć własne okno na świat. Galeria zakończyła działalność w przeddzień okrągłego stołu, w momencie, gdy zaczęliśmy sobie zdawać sprawę z otwarcia nowych możliwości funkcjonowania... Program galerii gt w pewnym stopniu miał kontynuację w reaktywowanej w roku 1990 Galerii Pryzmat przy ZO ZPAP w Krakowie, której kierownikiem artystycznym został Artur Tajber. Artyści współpracujący z gt zasilili w roku 1996 – w formie członkostwa lub współpracy – powstałe wtedy Stowarzyszenie Fort Sztuki (1996-2007).

XI-XII.1987

Stephen Dowsing (GB), *Static Dance, video-paintings*, instalacja wideofoniczna i działania performerskie.

Wystawie towarzyszył afisz oraz odbity na powielaczu katalog, zawierający teksty (tłumaczenie: Paweł Chawiński). Współpraca w organizacji wystawy i pobytu artysty w Polsce: Izabela Gustowska, Tim Sharp, British Council, Andrzej Sadowski, Paweł Chawiński, Artur Tajber.

X.1987-II.1988

Polish – Irish Exchange, cykl prezentacji dokumentacji fotograficznej

Projekt wymiany i współpracy artystycznej zainicjowany przez artystów irlandzkich (Gerry Gleason i Alastair MacLennan) i polskich (Paweł Chawiński i Artur Tajber) w roku 1984, podczas spotkania będącego owocem wizyty w Polsce grupy artystów i krytyków międzynarodowych, zorganizowanej przez Richarda Demarco. Od końca 1985 roku oba środowiska artystyczne, Belfast i Kraków, przesyłały sobie nawzajem fotograficzną dokumentację prac kilkudziesięciu autorów, które potem zostały zaprezentowane publicznie na szeregu prezentacji i wystaw - w galerii gt w Krakowie (1987), w Queen Street Studios w Belfaście (1987, 1988) oraz w Cork (Triskel Arts Centre) i Lurgan.

3-7.XII.1987

4 dni – Międzynarodowe spotkanie artystów performance

Współpraca: Galeria gt & Teatr Mandala, Stowarzyszenie Muzyka Centrum, Towarzystwo Kultury Teatralnej. Miejsca prezentacji: Galeria gt & Teatr Mandala, Kino Mikro, SCK UJ Rotunda,

Teatr Stary – scena przy ul. Sławkowskiej.

Artyści (w kolejności występów):

Włodzimierz Pawlak (PL), Paweł Kowalewski (PL), Ryszard Grzyb (PL), Akademia Ruchu (PL), Lesław i Waclaw Janiccy (PL), Janusz Dziubak (PL), Łódź Kaliska (PL), Henryk Jasiak (PL), Jerzy Ryba (PL), Joanna Warchał (PL) & Marek Nędziński (PL), Władysław Kaźmierczak (PL), Jerzy Ludwiński (PL), Janusz Bałdyga (PL), Michał Bieganski (PL), Grzegorz Dutkiewicz (PL), Andrzej Sadowski (PL), Stuart Brisley (GB) & Ian Robertson (GB), Marek Konieczny (PL), KwieKulik (PL), Marian Figiel (PL), Piotr Trski (PL), Fredo Ojda (PL), Box Train (PL) (Krzysztof Knittel, Marek Chołoniewski, Jerzy Piaskowski, Piotr Bikont, Andrzej Przybielski, Tadeusz Sudnik, Włodzimierz Kiniorski, Leszek Dzieniowicz, Zbigniew Brysiak, Izabela Gustowska (PL), Jerzy Truszkowski (PL), Artur Tajber (PL), Andrzej Pierzgalski (PL), Jerzy Starz (PL), Marek Janiak (PL), Adam Rzepecki (PL), Wolf Kahlen, Andrzej Kwietniewski (PL), Zbigniew Libera (PL), Henryk Jasiak (PL), Stephen Dowsing, Marcin Krzyżanowski (PL), Iliana Alvarado, Mariusz Czarnecki (PL), Lucyna Mielczarek (PL), Teatr Daska (PL).

Pokazy filmów eksperymentalnych i wideo.

Komitet organizacyjny: Paweł Chawiński, Mariusz Czarnecki, Władysław Kaźmierczak, Andrzej Pacuła, Adam Rzepecki, Andrzej Sadowski, Jerzy Sitarz, Jacek Siwecki, Artur Tajber
Recepcja: Ewa Przybyszewska, Druki: afisz, plakat i katalog (ryzograf).

17.X.1988

Artur Tajber (PL) & Rattengift (PL), *Dziki pole*, instalacja wideofoniczna i obiektowa, działania performerskie + koncert.

Wydarzenie odbyło się w poniedziałek o godzinie 19.00. Druki: afisz i ulotka.

24.X.1988

Trevor Cromie (IRL) i Rory Donaldson (IRL) [*Polish-Irish Exchange*], *Recreation and Religion, Performance* [**Szczegóły na następnych stronach**]

Akcja odbyła się w poniedziałek, godzinie 18.00. Prezentacja zrealizowana dzięki pomocy: Vivian i Gerry Gleason, Ann Palmer, Richard Kozub, Pawła Chawińskiego. Druki: afisz i katalog.

31.III-1.IV.1989

Alastair MacLennan, (GB) [*Polish-Irish Exchange*], *Mean Amend*, Performance/installation – actuation – akcja 24-godzinna.

Działanie trwało od 31 marca od godziny 11.59 do dnia 1 kwietnia do godziny 12.01.

Druki: afisz i katalog. (tłumaczenia: Andrzej Potoczek i Artur Tajber)

3-10.IV.1989

Brian Kennedy (IRL) [*Polish-Irish Exchange*], *Matrix: Op.5*, instalacja.

[**Szczegóły na następnych stronach**]

Prezentacja rozpoczęła się 3 kwietnia o godzinie 18.00 i trwała do 10 kwietnia 1989.

Druki: afisz i katalog (tłumaczenia: Andrzej Potoczek i Artur Tajber).

10.IV.1989

Brygida Serafin (PL), *Private Property – Keep out*, instalacja.

Prezentacja rozpoczęła się w poniedziałek, o godzinie 18.00. Druki: afisz i katalog.

26-28.V.1989

Truus Bronkhorst (NL), *DUTCH – export quality*, spektakle.

Współpraca: Marien Jongeward, Ton Kas, Brygida Serafin. Druki: afisz i katalog (*Wszystko, czym taniec (nie) jest...* – tłumaczenie: Barbara Maroń, Artur Tajber).

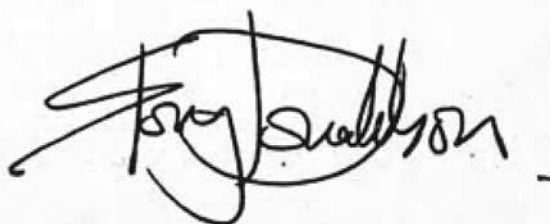
R O R Y

D O N A L D S O N

**galeria
teatr**

GALERIA TEATR
31-564 Kraków
ul. Jachowicza 1 A
tel. 11-91-90
pęła tramwajowa
na Dąblu
kier. art. Artur Tolber

O kształcie mojej pracy
decyduje czynność zesta -
wiania niewielkich obrazów zachowujących swą
autonomię w większy , wspólny obraz . Poprzez
następne czynności dokonywane na powierzchni
fotografii staram się stworzyć przedstawienie
poza narracją . Działanie takie jest wynikiem
odczucia dualności duchowości i fizyczności
dotyczącym wielu dziedzin aktywności ludzkiej :
religii , społeczeństwa , państwa , etc..
Prace fotograficzne , o których mowa , powstały
początkowo jako projekty /szkice/ do obrazów
malarskich , lecz z czasem stworzyły wraz z pra-
cami na płótnie integralną całość .
Prace malarskie wychodzą z tych samych podstaw ,
opierają się formalnie na przeciwstawianiu sobie
planów przestrzennych tak , aby uniknąć czysto
literackiego odbioru .
W takim też zakresie stosuję rysunek , aby pod -
kreślić emocjonalną zawartość malarstwa



T R E V O R C R O M I E

Ogólnie rzecz biorąc moje prace dotyczą zasięgu emocji i postaw doświadczanych indywidualnie w polu oddziaływania współczesnego społeczeństwa. Realizuję je używając równocześnie diapozytywów, projekcji filmowych, rekwizytów i dialogu, jako środków do kreowania sytuacji będących w związku z emocjami, w szczególności takimi jak: frustracja, gniew, siła i nieadekwatność, które często są wynikiem różnej interpretacji tej samej pojedynczej sytuacji.

Prosty scenariusz służy przedstawieniu głównych pojęć i poglądów. Performance rozwija się w kierunku ich zaprzeczenia i obalenia - tak, aby w efekcie dać pełniejszy obraz idei.

Staram się eksponować wątki humorystyczne jako katalizator realizującej się sytuacji i jako satyryczne ostrze.

galeria

TREVOR CROMIE i RORY DONALDSON są artystami mieszkającymi w Belfaście w Północnej Irlandii . W 1986 roku zgłosili oni akces do projektu współpracy irlandzko - polskiej , któremu początek dało spotkanie artystów z Belfastu /Gerry Gleason , Alastair MacLennan/ i Krakowa /Paweł Chawiński , A.T./ podczas ekspedycji artystycznej organizowanej przez Richard Demarco Gallery z Edynburga . Dwudziestu jeden artystów z Irlandii i dwunastu artystów krakowskich wymieniło się wzajemnie dokumentacją swej pracy .

Dokumentacja strony polskiej była prezentowana w 1987 roku w Queen Street Studios w Belfaście oraz w Lurgan i w Cork . Podobna wystawa artystów irlandzkich była prezentowana w naszej galerii w czerwcu 1977 roku .

galeria

gt

galeria
teatr

GALERIA TEATR
31-564 Kraków
ul. Jachowicza 1 A
tel. 11-91-90
pętla tramwajowa
na Dąbju
kier. art. Artur Tajber

Galeria gt , która powstała w trakcie rea -
lizacji tego projektu chce wziąć w nim
czynny udział .

Pokaz p.t. "odpoczynek+Religia", który jest
wspólnym dziełem obu artystów , jest
pierwszą wystawą autorską w ramach IRISH
- POLISH EXCHANGE .

Trevor i Rory dziękują :

Vivian i Gerry Gleason - za pomoc w kontakci
z Polską , za inspirację ,
Annie Palmer , Richard Kozub - za pomoc w
ułatwieniu wyjazdu do Polski
Barbarze Maroń , Pawłowi Chawińskiemu , A.T.
- za organizację wystawy , pomoc .

T K A C T W O

Przyszłość zapowiada się poprzez
odwieczne znaki z przeszłości . Znaki , których
korzenie tkwią w runicznych napisach , kaligra -
fii starych tekstów i w jaskiniowych rysunkach .

Moja praca odtwarza ów taniec
poznania toczący się w bezkresnej , kosmicznej
pustce . Pracuję w przestrzeni , w której
kształty Heraklitowych idei poszerzają wszech -
świat bardziej niż najmocniejsze teleskopy .
Filozofia wschodu spleta poszczególne punkty
wiedzy opartej na fizyce kwantów .
Balet egzystencji widzę jako harmonijny
ornament myśli . Jest to możliwe do wyobrażenia
jako splot składający się na całą tkaninę .
Jest to rzeczywistość ostateczna .

galeria



Brian Kennedy

galeria
teatr

GALERIA TEATR
31-564 Kraków
ul. Jachowicza 1 A
tel. 11-91-90
pełna tramwajowa
na Dąbju
kier. art. Arfur Tajber

W E A V I N G

The future announces itself through eternal gestural marks from the past . Marks whose roots lie in ancient runic scribbles , calligraphic writings and cave drawings .

My work traces this dance of knowledge in a boundless cosmic ether . I work in a space where the shapes of Heraclitus's ideas expand the universe beyond the strongest telescope . Oriental philosophy weaves connections between points of knowledge based on quantum physics . I see the ballet of existence as harmonious tracery of mental thoughts . It is possible to perceive as a whole this web , That is the ultimate reality .

Brian Kennedy

PROJEKTY – KOLEKTYWY – INICJATYWY / PROJECTS – COLECTIVES – INITIATIVES

Ryszard PIEGZA

Historia Kręgu Współistnienia

Wanda PIETRZYK-MAŁYSA

Sztuka in statu nascendi

Małgorzata PELKOWSKA

Dziewczęta Przeszanowne

Marek „Rogulus” ROGULSKI / Tadeusz ŁUKOWSKI

Ziemia Mindel-Würm

HISTORIA KRĘGU WSPÓLISTNIENIA

W grudniu 1979 roku w Akademickim Centrum Kultury ACK Pałacyk we Wrocławiu powstaje Plastyczna Scena Spektaklu Autorskiego zwana też Ambalanguan Airlines. To krąg wysokości dwóch metrów stworzony z 12 ścian – paneli 2x2 m, o średnicy siedmiu metrów. Wejście to okalający krąg labirynt szerokości 50 cm, zbudowany z 14 paneli wysokości 2 m i szerokości zmiennej, zależnej od kształtu korytarza. Korytarz labiryntu za każdym rozstawieniem adaptował się do wnętrza lub animacji wewnątrz. Potrzeba taka pojawiała się, gdyż byli artyści uwielbiający działać wewnątrz labiryntu. Krąg miał być jak wnętrze zegara (czasu). Po wymontowaniu wskazówek określających czas i po uruchomieniu reaktora ATOMY'owego mogliśmy wystartować! Projekt wykonał Ryszard Piegza. Scenę współtworzyli: Czesław Chwiszczuk, Andrzej Albin, Leszek Chalimoniuk, Jerzy Ropiecki, Lech Twardowski i Ryszard Piegza.

Plastyczna Scena Spektaklu Autorskiego organizuje od 1979 do marca 1981 roku regularnie, każdego miesiąca, trzydniowe akcje składające się z serii indywidualnych działań w trzech formułach: filmowej, muzycznej i plastycznej. Pełna dokumentacja zdjęć i filmów z tego okresu zaprezentowana została podczas wystawy *Parateatr* w Ośrodku Teatru Otwartego Kalambur w 1981 roku⁴.

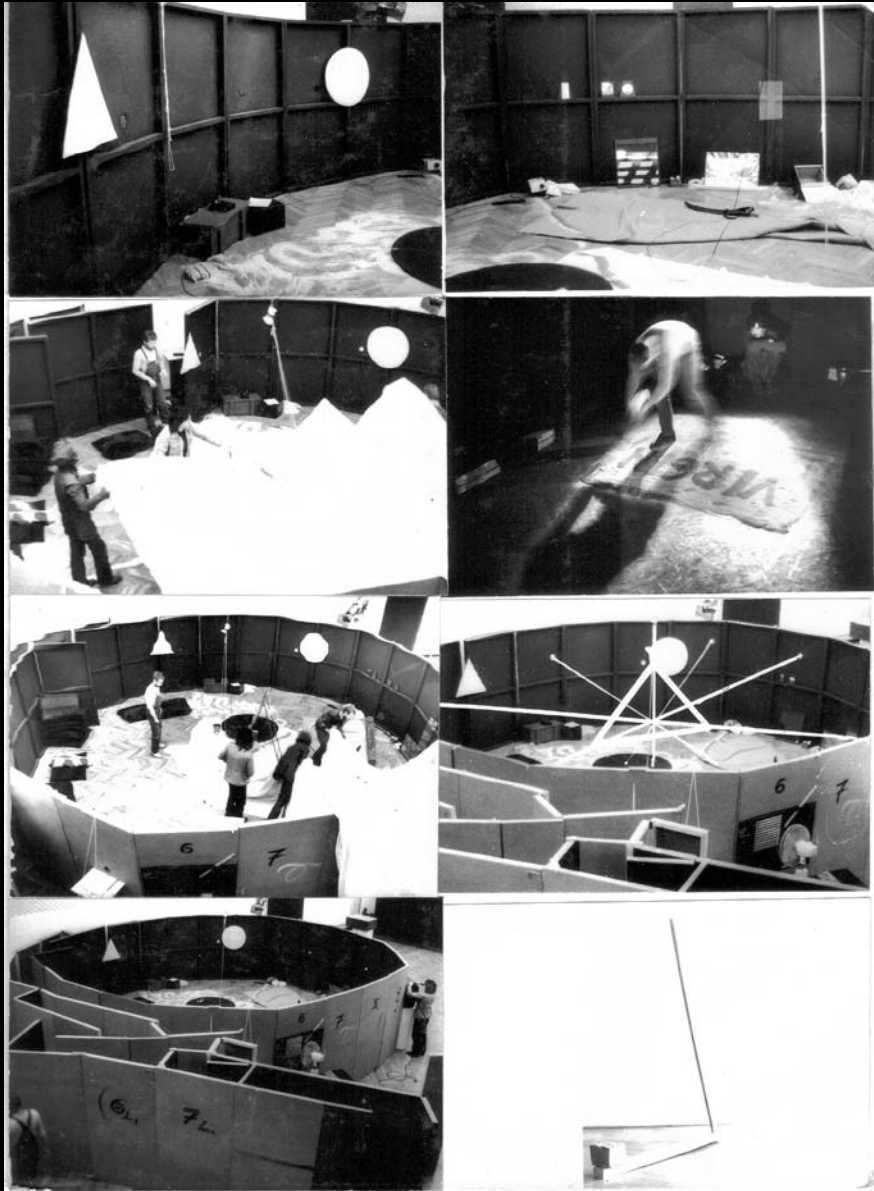
W marcu 1981 roku PSSA przekształca się w Przestrzeń Współlistnienia Ambalangua (Ambasada Lingua) działając w składzie: Czesław Chwiszczuk, Wanda Małysa, Leszek Chalimoniuk, Jacek Karasiński, Jerzy Ropiecki, Lech Twardowski, Ryszard Piegza oraz zaproszeni artyści: Alma Yoray, Artur Gołacki, Andrzej Biezan, Krzysztof Cwynar, Krzysztof Knittel, Andrzej Mitan, Mieczysław Litwiński, Stanisław Krupowicz.

W październiku 1981 roku Krąg Współlistnienia organizuje trzy dni działań podczas Międzynarodowego Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu. Występują: Czesław Chwiszczuk, Ryszard Piegza, Lech Twardowski oraz zamaskowany Piotr Szczeniowski.

W grudniu 1981 roku Krąg Współlistnienia zostaje zaproszony na cykl prezentacji w gorzowskim BWA. Działania przewidziane są od 11 do 15 grudnia. Oczywiście działanie 13 grudnia nie odbyło się, a my zostaliśmy zaskoczeni deklaracją stanu wojennego w Polsce. Działania dnia 14 i 15 grudnia odbyły się więc już nielegalnie wobec obowiązującego prawa stanu wojennego. Występują: Anna Baranek, Wanda Małysa, Czesław Chwiszczuk, Andrzej Biezan, Jerzy Ropiecki, Krzysztof Knittel, Ryszard Piegza i Lech Twardowski.

Skąd i po co?

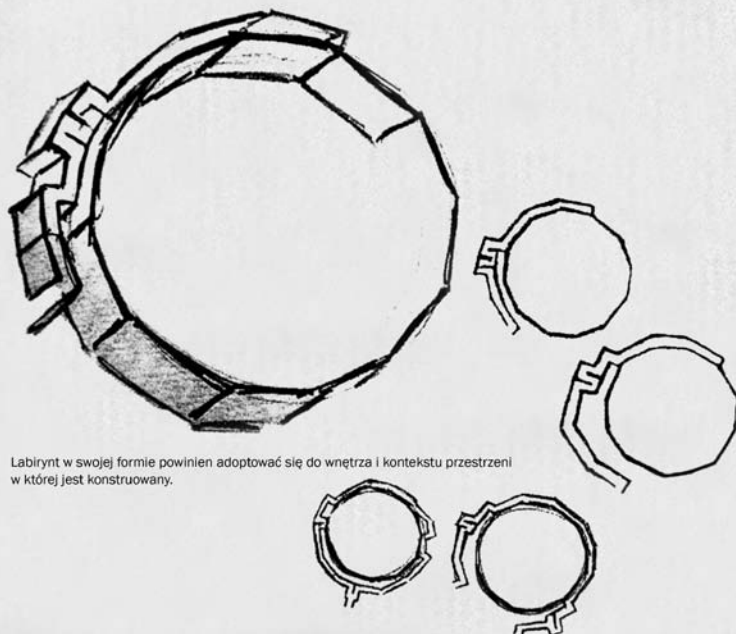
Idea Kręgu Współlistnienia narodziła się w mojej głowie. To było w okresie kiedy w całej Polsce trwało olbrzymie napięcie pomiędzy dwoma pojęciami „MY” i „ONI”. Nasze pojawienie się w Akademickim Centrum Kultury było



Fotografie: Cz.Chwyszczuk



Fotografia: Cz.Chwyszczuk



Labirynt w swojej formie powinien adoptować się do wnętrza i kontekstu przestrzeni w której jest konstruowany.

Fotografie: Cz. Chwiszczuk



AMBALANGUA

KRĄG WSPÓŁISTNIENIA

STUDIO SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ BWA Gorzów
ul. Pomorska 63

11 - 13.12.1981 o godz. 21 — spektakle
14.12.1981 o godz. 20 — całonocny staż
15.12.1981 o godz. 17 — Forum Dyskusyjne Studia Sztuki Współczesnej
- Spotkanie Kręgu Współistnienia Ambalangua
- Projekcja filmów

Fotografia: Cz. Chwiszczuk

odpowiedzią na otwarcie się oficjalnego ośrodka ZSP na niezależne grupy studentów, w tym również na jedyne w naszej szkole NZS (Niezależne Zrzeszenie Studentów).

W 1979 roku, działając jako student PWSSP, zaproponowałem stworzenie specjalnie skonstruowanej dwunastobocznej przestrzeni z dojściem przez labirynt bez światła. Umożliwiło to przeprowadzanie artystycznych działań indywidualnych z użyciem takich mediów jak: video, projekcja filmowa, slajdy oraz dźwięk, we wzajemnym połączeniu. Jakakolwiek aparatura techniczna musiała znajdować się poza ścianami kręgu. Będąc jeszcze pod wpływem działalności Teatru Laboratorium Grotowskiego zaproponowałem specjalny rodzaj współpracy pomiędzy występującymi artystami. Chodziło o wyeliminowanie scenariusza i reżysera całości. Miał być to ciąg indywidualnych działań niezależnych od siebie nawzajem, a jedynym łącznikiem była tutaj struktura kręgu. Była to materializacja pojmowania sztuki jako wehikułu, pojazdu, dzięki któremu można się poruszać w przestrzeni nieograniczonej jakimkolwiek systemem. Również określona została rola widza - uczestnika, potencjalnego twórcy, Jak się później okazało, określił to już George Maciunas w swojej definicji sztuki Fluxus. Właśnie stąd pojawił się pomysł traktowania publiczności jak pasażerów linii lotniczych. Bo przecież wszyscy jesteśmy w drodze do nowych terytoriów.

I tak przed każdą trzydniową serią działań rozprawdzaliśmy określoną liczbę biletów na odloty. Zgromadzona publiczność każdego wieczoru podlegała szczegółowej odprawie, łącznie z prześwietlaniem ciała za pomocą epidiaskopu. Tak przygotowana grupa widzów pojedynczo przechodziła przez mroczny labirynt, by zagubić poczucie przestrzeni. Wewnątrz kręgu my, czyli ekipa, wskazywaliśmy miejsce każdemu na wielkich pluszowych poduszkach.

W miarę rozwoju Krąg stawał się znakomitym narzędziem do obserwacji wszelkich możliwych rodzajów współpracy niezależnych od siebie mediów. Jedną z naczelných zasad wspólnej działalności było nie informowanie się wzajemnie o poszczególnych akcjach. To spowodowało, że każdy działający był również widzem w trakcie działań innych.

Nigdy nie zapomnę doświadczenia, gdy używając projekcji filmu na kolisty ekran, wchodząc do kręgu własnym ciałem przebi-

łem go – po to by znaleźć się w środku. To miało oznaczać koniec mojej akcji. Ku mojemu zaskoczeniu zobaczyłem kolejne działanie, Czesława Chwiszczuka, zaczynające się od projekcji. Była to pętla filmowa ujęcia wchodzącego człowieka po schodach. To było dla mnie jak olśnienie. Ta i inne chwile przekonały mnie o ważności tych wspólnych spotkań. Wielokrotnie w rozmowach o kręgu powtarzałem do znudzenia, że jest to metoda na wyjście poza czas. Tam, gdzie wszystko jest możliwe. Bywają idee, które w pojedynkę są szaleństwem. W grupie natomiast stają się możliwe i tak się działo w owym czasie w całym kraju. Cała Polska wchodziła w wielki wymiar współistnienia jednostek o odmiennych poglądach, by proste marzenia o normalności stały się możliwe.

Ten stan rzeczy starałem się oddać podczas mojej indywidualnej akcji *Muzyka Pomarańczowej Kuli* w Centrum Sztuki Współczesnej w 1980 roku, pokazując zdjęcie pomarańczowej planety z napisem „ATOMY”. Spowodowało to spotkanie na szczycie w formie nr 1 Pomarańczowej Rewolucji, gdzie ogłosiliśmy wspólne odezwy z przedstawicielem Ruchu Nowej Kultury Waldemarem Fydrychem² - ogłosiłem wówczas pierwszą część odezwy:

Wolna sztuka jest jedyną i najbardziej niebezpieczną sztuką walki z wistością rzeczy i rzeczywistością o tym wie.³

Od 1979 do 1981 roku, działając przez trzy dni każdego miesiąca, konstruowaliśmy przestrzeń kręgu z płyt październowych służących jako elementy scenograficzne do koncertów. W marcu 1981 nową konstrukcję wykonała Wrocławska Fabryka Mebli wg mojego projektu.

Pierwszym, inauguracyjnym przedsięwzięciem Kręgu, było zaproszenie kilkuosobowej grupy do spędzenia w przestrzeni zamkniętej przez trzy dni bez informacji o czasie i porze dnia. Labirynt kręgu połączony został z toaletą. Uczestnicy wprowadzeni zostali do Kręgu z wyżywieniem na trzy dni przez osobę, która miała za zadanie otworzyć przestrzeń po trzech dobach. To był prawdziwy eksperyment. Zachowania uczestników były skrajnie różne, aż trudno o tym dziś wspominać.

Mistyczny charakter kręgu odczuwaliśmy nie tylko my. Członkowie słynnej japońskiej grupy Sankai Juku stwierdzili, że krąg posiada parametry świątyni zen i wewnątrz przebywali godzinami, koncentrując się do swoich występów. Kilka miesięcy później zostaliśmy zaproszeni na Międzynarodowy Festiwal Teatru Otwartego. Do BWA w Gorzowie Wielkopolskim zaproszony był również Andrzej Mitan, na plakatach pojawiło się jego zdanie:

To co powstaje bliskie jest rytuału czytelnego naprawdę tylko dla tych, którzy choć nie spotykają się nigdy, są potomkami tych samych plemion.

W katalogu opublikowałem natomiast poniższy tekst:

Amalangua jest idealna planeta, która istnieje poza czasem i przestrzenią dostrzeganą zmysłami.
Jej obraz jawi się ludziom od początku istnienia.
Nasze poczucie czasu i przestrzeni jest dla każdego z nas skrajnie różne. Jedynie ciała i zmysły są blisko siebie.
Aby zaistnieć w pełni w jednym i tym samym miejscu, istotny jest kontakt ponadzmysłowy.
Już od początku zarysowania pierwszej linii, punktu - SZTUKA - jest świadomą próbą rozjaśnienia czeluści świadomości.
Jest próbą wyniesienia swego istnienia ponad zmysłowość doznania.
Jest bronią obosieczną, bo oczyszczająco działa dookoła, jak i wewnątrz nas nią czyniących.
Jeśli stanie się Ona naszym orężem - śmiercią dla przeciwnika będzie zatracenie się w Pięknie i Prawdzie absolutnej
Dane i Nam będzie tak zginąć a o innym zatraceniu nie marzymy.

Niestety Andrzej Mitan nie mógł wówczas towarzyszyć nam w Gorzowie. Pojawili się natomiast na zaproszenie Wandy Małusy Andrzej Biezan i Krzysztof Knittel. To w ich towarzystwie oglądaliśmy 13 grudnia z okien hotelu fabryki Stylon jak pacyfikuje się zakład pracy przy pomocy czołgów.

Od tamtego wieczoru jakiegokolwiek działania Kręgu odbywały się nielegalnie, ponieważ wszelka działalność kulturalna była zabroniona. Organizowałem więc dalszą część działalności poza Kręgiem, np. w ogrodzie prywatnym lub w galerii czy teatrze jako staże poza programem oficjalnym. Ten trudny czas wspominał w opisie podziemnej twórczości stanu wojennego Jerzy Ryba. Mimo tej sytuacji nie chcieliśmy być bierni.

Po jakimś czasie, wspólnie z Krzysztofem Knittlem, przygotowaliśmy konspekt zorganizowania Kręgu Współistnienia podczas Warszawskiej Jesieni. Jednak, żeby projekt mógł zaistnieć, realizowaliśmy program poza konstrukcją kręgu np. w Poznańskim Teatrze Lalek Marcinek. Oficjalnie nazywało się to serią stażów scenograficznych dla aktorów.

Kiedy zaproponowałem zrealizowanie Kręgu w tym samym systemie we Wrocławskim Teatrze Współczesnym spotkałem się z entuzjastycznym przyjęciem u ówczesnego Dyrektora artystycznego Kazimierza Brauna. Po obejrzeniu konspektu i dokumentacji kręgu zdecydował, że to świetny pomysł na cały sezon teatralny. Okazało się jednak, że przez uczestnictwo w działaniach kilku kompozytorów nie da się tego zrealizować bez udziału finansowego Ośrodka Kultury i Sztuki OKIS.

Taki stan rzeczy był dla nas nie do zaakceptowania, gdyż wychodząc poza ramy staży dla aktorów byłaby to jawna kolaboracja z oficjalnym programem kulturalnym. Potem to już tylko

jeden raz udało nam się ustawić Krąg w Polsce jako koncert amerykańskiej artystki Almy Yoray, zaproponowanej przez Krzysztofa Knittla. W charakterze jej „muzyków” mogli wystąpić w przestrzeni kręgu Andrzej Biezan, Bogusław Litwiński, Andrzej Mitan i Stanisław Krupowicz.


Te zabiegi nie uchroniły nas, niestety, od oskarżeń o kolaborację nawet po wielu latach. Jedynym zagranicznym wystąpieniem było zastąpienie Kręgu przez mur Berliński, gdy występowaliśmy z Krzysztofem Knittlem oraz z The Independent Electroacoustic Music Studio podczas *Inventionen* '83 w Berlinie Zachodnim⁴.

Kontynuacja tej idei jest aktywowanie w Paryżu przedsięwzięcia zwanego Latający Dywan, gdzie przestrzeń kręgu zastąpił dywan unoszący się w wolnej nieokreślonej materialnie i czasowo przestrzeni. Latający Dywan zainaugurowany został występem w 1992 roku w siedzibie Wizya Video Art Action (Paryż) Józefa Robakowskiego jako *hommage* dla jego Galerii Wymiany i z przerwami trwa do dziś. Do tej pory występowali z Dywanem tacy artyści jak:

ALICE, Iliana Alvarado, Virginie Baffoni, Ben Vautier, Marc Blanc, Christine Boileau, Józef Bury, Daniel Daligand, Bernard Damien, Charles Dreyfus, ETSUKO, Esther Ferrer, GERWULF - Michel Giroud, Piotr Gajda, Max Horde, Władysław Kazmierczak, Marcin Krzyżanowski, Josef R. Juchasz, Krzysztof Knittel, Pallavi Krishnan, Stanisław Krupowicz, Anna Kuczyńska, Przemysław Kwiek, Pierre Leydier, Bruno Mendonça, Elisabeth Morcellet, Elisabeth Orengo, Alexandre Pazmandy, Richard Piegza, J&CPineau, Jean Racamier, Józef Robakowski, Denis Romanowski, Wilfrid Rouff, Ewa Rybska, Rebecca Schreck, Helen Sharp McBride, Gary Smith, Andrzej Szafran, Jan Świdziński, TIXE, Sakiko Yamaoka, Zbigniew Warpechowski, Krzysztof Zarębski.

Kolejne występy planujemy na festiwalu w Aurillac w tym roku.

Po latach widzę jak stan wojenny miał negatywny wpływ na poszczególne ludzkie losy. Konstrukcja Kręgu, tak dla mnie cenna, przepadła gdzieś bez wieści. Wszystkie elementy konstrukcji przekazałem dla grupy Leopolda Duszki-Kołcza nazywającej się Centrum Światła na przechowanie



To krąg wysokości dwóch metrów stworzony z 12 ścian – paneli 2 x 2 m, o średnicy siedmiu metrów. Wejście to okalający krąg labirynt szerokości 50 cm, zbudowany z 14 paneli wysokości 2 m i szerokości zmiennej, zależnej od kształtu korytarza. Korytarz labiryntu za każdym rozstąpieniem adaptował się do wnętrza lub animacji wewnątrz. [...] Krąg miał być jak wnętrze zegara (czasu). Po wymontowaniu wskazówek określających czas oraz po uruchomieniu reaktora ATOMY'owego mogliśmy wystartować!



KRAJ WSPÓŁISTNIENIA



w 1982 roku. Później dowiedziałem się, że Duszka-Kołcz również wyjechał z Polski i nie bardzo wiedziałem u kogo miałbym szukać informacji co się stało z konstrukcją. Początkowo nie planowałem stałej emigracji. Sądziłem, że z czasem sytuacja w Polsce się zmieni i po powrocie będę mógł kontynuować Krąg. Życie pokazało co innego.

A przecież kiedy go budowałem byłem przekonany, że będę robił to do końca życia. Aura i klimat tamtych chwil nadal ma dla mnie wielkie znaczenie i wymiar ponadczasowy. Jeszcze dzisiaj wspominam reakcje publiczności, kiedy większość młodych nie miała zamiaru opuszczać kręgu po działaniach. Trwało to czasami do kilku godzin. Na pytanie „dlaczego nie wychodzicie” odpowiadano nam, że jest tu świetnie no i „gdzie mamy iść?”.

Innym rodzajem powrotu jest jednak fakt założenia z Piotrem Gajdą i Gordianem Piecem Festiwalu Interakcje w Piotrkowie Trybunalskim, gdzie przebłyskuje czasem idea współistnienia w kreacji.

Ryszard PIEGZA, Paryż / Luty 2010

PRZYPISY:

1. *Parateatr. Działania integracyjne* [w:] *Sztuka otwarta*, Wrocław Ośrodek Teatru Otwartego Kalambur 1981/82, s.180.

2. Do protestu przyłączył się Ruch Nowej Kultury, który zorganizował charakterystyczne dla siebie akcje. Na początku członkowie RNK uznali gmach filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego (w którym mieścił się sztab organizacji) za Fort nr 1, a więc główny bastion, miejsce, z którego wypływały wskazówki i rozkazy działań. Doszło także do zawiązania współpracy z przedstawicielami teatru Abbalangua, działającego w PWSSP i stworzenia czegoś na wzór rad rewolucyjnych. Jedną z takich rad, o nazwie Rada Komisarzy Pomarańczowej Rewolucji przy PWSSP wydała dwie odezwy:

- ODEZWA nr 1: Wolna sztuka jest jedyną i najbardziej niebezpieczną sztuką walki z wistością rzeczy i rzeczywistość o tym wie.
- ODEZWA nr 2: Z tego względu, iż rzeczywistość jest najstarszym i najgroźniejszym wrogiem człowieka, schizofrenia jest okopem najwyższej jakości. Precz ze sztuką intelektualną. Niech żyje komiks socjalistyczny. Niech żyje socjalizm jako najwyższej jakości dzieło sztuki komiksowej. Wiwat Sorbowit.

Więcej na ten temat w: Adam Bogusiak, *Pomarańczowa Alternatywa. Cel, program i działalność w latach 1981-2004*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Eugeniusza Ponczka, Uniwersytet Łódzki, Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych.

3. Drugą część sformułował Major.

4. K. Knittel, *Mon aventure avec la performance / My adventure with performance*, „Mobile Album International № 01 – In between” 2008, nr 1, Les presses du réel, Dijon.

SZTUKA IN STATU NASCENDI

Przyjaciele z Paryża, Wrocławia, Warszawy, Marsylii

Myślę znowu dziś o Was w rocznicę zburzenia Bastylii

Patrząc na plażę z okna 46-ego piętra – gdzie Francuzi

Rozbijają na piasku kolorowe namioty.

Ciemniejsze Lake Michigan

Moloch zapala swe światła

Dzień ku nocy się chyli.

Znów pamięci przywrócić chcą czasy

Jak błysk racy ulotne,

Jak wspomnienia przyjaźni przebrzmiały.

Głośniejszy muzyki dźwięki!

Fajerwerki!

Wystrzały!

Przyjaciele ulotni, zagubieni, niewierni...

Szeptę dziś znowu do Was

Mgliste słowo-dźwięki,

O sprawach któreśmy razem tworzyli...

W dwusetną rocznicę

Zburzenia Bastylii.

Chicago, 14 lipca 1989

Nie przypuszczałam, że po trzech dekadach od momentu określenia się w polu dokonań artystycznych przypadnie mi niejako rola kustosa dziedzictwa po Plastycznej Scenie Spektaklu Autorskiego – Ambalangua, później przemianowanej na Krąg Współistnienia. Zadanie to niełatwe, aby wrócić do tego co rodziło się spontanicznie w burzliwym okresie rozwoju Solidarności i nikt nie dbał zbyt o zapis działań, dokumentację – a co stanowiło niewątpliwie jeden z oryginalniejszych twórców wrocławskiej awangardy przełomu lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia.

Ambalangua – czy Ambasada Lingua, nie powstała *ex nihilo*, w próżni artystycznej. Wrocław jako silny ośrodek kulturalny lat siedemdziesiątych kipiał niczym wulkan. Od lat działała tu prowadzona przez Zbigniewa Makarewicza Galeria Pod Moną Lisą, która skupiała wokół siebie zarówno artystów, jak literatów i wszelkiego rodzaju intelektualistów otwartych na nowe prądy w sztuce. Galerie: Sztuki Najnowszej, Sztuki Aktualnej, Permafo (wykreowana przez małżeństwo Lachowiczów) i nie mająca równych sobie rozmachem – Galeria Fotografii prowadzona przez Jerzego Olka, która uchyliła okno na świat młodym artystom. Zaczyna się rozwijać kierunek nazwany roboczo „Foto-Medium-Art”. Młó-

dzi absolwenci WSSP coraz częściej odstawiają pędzle i farby, a sięgają po to nowe medium. Jeszcze świat sztuki nie nabrał oddechu po zachłyśnięciu się doktryną sztuki konceptualnej Josepha Kosutha, kiedy w sukurs mu przychodzi Jan Świdziński. Dostrzega on genialnie, że młoda sztuka już nie mieści się w definicji sztuki jako koncepcji myślowej (przedstawiania pojęć i idei w formie zapisu procesu tworzenia), że potrzeba jej rezonansu ze światem. Powstaje teoria sztuki kontekstualnej, którą głównie rozwijają młodzi artyści z wrocławskiej pracowni Alfonsa Mazurkiewicza. Pomiedzy polskimi galeriami prezentującymi sztukę awangardową (m.in. warszawski Remont, Studio, lubelski Labirynt, krakowski Format) zaczyna się rozwijać wymiana i współpraca. Dołączają artyści eksperymentującej grupy łódzkiego Warsztatu Formy Filmowej. Odbывая się rozmaite zjazdy, sympozja, pokazy, spotkania – spośród których na szczególną uwagę zasługuje zorganizowane przez Henryka Gajewskiego wiosną 1978 roku w Galerii Remont – Międzynarodowe Spotkanie Artystów – Warsztaty Performance pod nazwą *I am*. Była to pierwsza w Polsce prezentacja sztuki „performance”, która zainicjowała rozwój tego kierunku na naszym gruncie.

W tym czasie jest już szeroko znany i oglądany na świecie wrocławski Teatr Laboratorium. Ulicami miasta coraz rzadziej przechadza się, niczym brodaty prorok otoczony gromadką apostołów, jego charyzmatyczny twórca – Jerzy Grotowski. Po dwudziestu latach eksperymentowania, teatr zaczyna być gościem na swoim własnym podwórku, ponieważ jako swoisty instytut badania metody aktorskiej, oprócz przedstawień, prowadzi również warsztaty i szkolenia na obu półkulach naszego globu.

Niemniejszą rolę w rozwoju artystycznym ówczesnego Wrocławia odegrał, wydawałoby się skromny, studencki teatr Kalambur, którego dyrektor Jerzy Litwiniec na niespotykaną dotychczas skalę zorganizował Międzynarodowy Festiwal Teatru Otwartego. Przez wiele lat do nadodrzańskiego grodu ścigał wielojęzyczny tłum, przywożąc znakomite przedstawienia teatralne (parateatralne) grane na niemal wszystkich wrocławskich scenach.

Bardzo ważną rolę w rozwoju kulturalnym miasta odgrywało Akademickie Centrum Kultury Pałacyk, będące swoistym matczynym i wylegarnią talentów. Przy wszystkich tego rodzaju imprezach, otwierało ono gościnnie swoje podwoje, wspierało finansowo w miarę skromnych możliwości akademickich fundu-

szy, otaczało opieką, a nawet rozpieszczało. Trzeba przyznać, że instytucją tą kierowali z prawdziwego zdarzenia społecznicy, wychuleni na potrzeby środowiska i chętnie z nim współdziałający. Na przełomie lat osiemdziesiątych działało pod jego dachem kilka różnych ugrupowań artystycznych m.in. założone przez Witolda Liszkowskiego i Lecha Mrożka Centrum Sztuki Współczesnej, pod patronatem którego młodzi artyści mieli okazję prezentować swoje pomysły artystyczne.

Przy okazji kolejnej prezentacji Centrum Sztuki Współczesnej w jednej z sal Pałacyku odbywa się performance. Przez uchylone drzwi dobiegają dźwięki muzyki fortepianowej. Po drugiej stronie klawiatury siedzi młody człowiek z rozwichrzoną czupryną, niczym wcielenie młodego Ignacego Paderewskiego i wygrywa jakieś karkołomne pasaże. Wchodzę cicho wraz z kilkoma osobami do wypełniającej się sali i siadam z boku. Artysta improwizuje, jest skupiony. Tworzy nastroje, prowadzi jakiś muzyczny dialog pomiędzy prawą i lewą ręką. Chwilami zasypuje nas wręcz kaskadami dźwięków w tempie tak zawrotnym, że nawet Adam Makowicz zadziwiłby się jego techniką. Milkną ostatnie akordy... pianista wstaje od fortepianu i wówczas widzimy, że trzyma w dłoniach pomarańcze. Brawa mieszają się ze śmiechem.

(Po tym jak japońscy aktorzy zamordowali koguta na scenie Teatru Polskiego, wrocławska widownia przywykła do różnych artystycznych ekscesów i nic jej nie zdziwi, byle tylko artyści nie chodzili po głowach, co też się swego czasu wydarzyło).

Tym razem chyba nic takiego nam nie grozi, myślę – przyglądając się jak „pianista” bierze do ręki nóż i rozkłada nim pomarańcze, których skórki zapewne jeszcze czują dotyk klawiszy. No cóż, to tylko owoce, którym artysta przywraca ich właściwą konotację i pewnie je zaraz skonsumuje. Na tym jednak nie koniec. Podchodzi do jednej z dziewcząt siedzących w pobliżu na krześle, klęka przed nią, zdejmując jej obuwie i wyciskając sok z pomarańczy obmywa nimi jej stopy. Robi to z namaszczeniem, niczym jakiś rytualny obrządek. Jest prowokujący w tym działaniu, obrazoburczy niemal – zwłaszcza, że wypadałoby tu przypomnieć, iż – w owym czasie cytrusy były rzadkim rarytasem, o potem stały się wogóle nieosiągalne. Jednocześnie symbolika tych gestów nasuwa porównanie z biblijnym Mesjaszem myjącym nogi apostołom podczas ostatniej wieczerzy. I tu odczytujemy to przeciwnie. Ileż humanizmu zawiera się w tym akcie pokory, uniżenia, akceptacji i oczyszczenia. Jednocześnie jest w tych działaniach jakaś nieuchwytna doza poezji, która dotyka czułych strun ludzkich emocji. Artysta wyraźnie podsuwa nam też swoiste przesłanie. To nic trudnego. Zrzuci maskę i *follow me*.

Jestem pod niełatwym do sprecyzowania wrażeniem. Widziałam już wiele różnych pokazów, ale po raz pierwszy język performance został użyty tak wyraźnie, tak swoiście dla tej formy przekazu, przy tak minimalnej ilości środków. Uczestniczyliśmy bez ogródek w prawdziwym akcie tworzenia! Było to niezwykle. Wychodząc z sali zauważam przyklejony na drzwiach napis: „Muzyka pomarańczowej kuli – performance RYSZARDA PIEGZY”.

Okazało się, że Ryszard jeszcze jako student PWSSP założył Plastyczną Scenę Spektaklu Autorskiego, która rozpoczęła swoją działalność w roku 1979. To co inni artyści traktowali w tym czasie jeszcze w sposób marginalny (abstrahując tu od happeningów), jako dodatek do wystaw i rozważań teoretycznych, stało się głównym podmiotem sztuki, która ich zafascynowała. A była nią kreacja aktu twórczego na żywo. Uzewnętrzenie procesu tworzenia, ukazanie jego mechanizmów, wykreowanie nowego języka porozumienia między twórcą i odbiorcą. Była ona praktycznie otwarta dla każdego kto chciałby na niej coś zaprezentować, czy chociażby wnieść wkład intelektualny. To też wkrótce dołączyłam do grupy, jako wspomagający członek ekipy. Jej działalność staje się coraz bardziej zauważalna, we wrocławskim środowisku artystycznym. Każde nowe spotkanie, każda próba przynosi coraz to nowe pomysły i rozwiązania. Odbywało się to pod przyjaznym patronatem Akademickiego Centrum Kulturalnego Pałacyk.

Jak już wcześniej zostało wspomniane PSSA powstała w mieście, gdzie niemal przez ćwierćwiecze żył jeden z największych współczesnych twórców sztuki teatralnej – Jerzy Grotowski. Jego dokonania na drodze poszukiwań do wykreowania koncepcji „teatru ubożego” spowodowały, że usunięte zostało wiele barier mentalnych w podejściu do percepcji widowiska scenicznego. Ryszard był od początku zafascynowany jego twórczością. Jeszcze jako uczeń Liceum Plastycznego zorganizował w szkole spotkanie z Mistrzem i utrzymywał stały kontakt z zespołem. Bazując na niektórych z doświadczeń Teatru Laboratorium, PSSA zastosowała niektóre z jego rozwiązań formalnych.

Przede wszystkim zrezygnowano z tradycyjnego podziału na scenę i widownię. Widzowie siedzieli na poduszkach wokół centrum, gdzie odbywał się performance. Nie używano kostiumów, tylko codziennych ubrań, co czasem sprawiało, że widzowie, którzy przyszli na widowisko teatralne, bez przygotowania merytorycznego, wychodzili zawiedzeni. Nie staraliśmy się niczym „kokietować” publiczności. Czasem natomiast wykorzystywaliśmy ją „narzędziowo” – do podtrzymywania elementów konstrukcji, ich poruszania, asystowania w procesie lub jako żywy model. Również organizacja elementów „architektury scenicznej” (form, barw, światła i dźwięków) miała pewne podobieństwo do pierwszych spektakli teatru Laboratorium. Jednak nie

było to stosowane na zasadzie kontrapunktu, tylko komplementaryzmu, jako elementy wzajemnie uzupełniające się, tworzące „przestrzeń synergiczną”. Wykorzystywane media i środki miały za zadanie głównie wzmocnić akcję performerską.

Bardzo ważnym elementem w „spektaklach” była muzyka. W tym czasie świat zaczęła podbijać muzyka elektroniczna, która ze względu na bardzo kosztowny sprzęt nie miała jeszcze swoich wykonawców w Polsce, znaleźliśmy ją głównie z radia. Ryszard ze swoich wakacyjnych pobytów we Francji przywiózł bezcenne „czarne krążki” z muzyką Vangelisa. Mnie udało się zakupić w Niemczech (wówczas zachodnich) najnowsze nagrania Pink Floyd i Klausa Schultze. Kilka lat później, tego ostatniego miałam przyjemność poznać osobiście, podczas jego europejskiej tury, kiedy nagrywałam z nim wywiad dla telewizji wrocławskiej. Ich kompozycje, jak: *Chariots of Fire*, czy *The Wall* nieraz wypełniały „przestrzeń dźwiękową” w prezentowanych akcjach.

Odczuwaliśmy jednak potrzebę własnej, oryginalnej oprawy muzycznej, która byłaby tworzona podczas rozwijania się performance, równoległe do akcji. Zaczęliśmy eksperymentować z dźwiękami. Na scenie pojawiły się mikrofony, grzechotki, gwizdki, fujarki, bębenki, łańcuchy, toczące się koła; słowem wszystko co wydawało naturalne dźwięki i mogło wzbogacić przestrzeń akustyczną. Ryszard nawet pewnego razu dołożył stary kufer, który sam w sobie wyglądał niczym rekwizyt z *Umartej klasy* Kantora, a był swego rodzaju urządzeniem pirotechnicznym z którego podczas kulminacji akcji wydobywała się seria wybuchów. Szczególną aktywność na polu eksperymentów z mediami wykazywał Czesław Chwiszczuk (wówczas jeszcze student Łódzkiej Szkoły Filmowej). Czesław wprowadził do pokazów projekcję filmów i używanie rzutników. Obraz z nich był emitowany zarówno na ściany, jak też oświetlał ciało performerera, widza, czy przedmiotu wykorzystywanego w akcji. Wykonywał często ręcznie przeźrocza i nakładki na obiektywy, celem uzyskania coraz to nowych efektów. Dzięki temu można było uzyskać np. bardzo wąską linię kolorowego światła, przypominającą laser, które rzutowane na ścianie, czy innym obiekcie, dawało dowolną formę np. trójkąta, koła czy prostokąta o rozmaitych rozmiarach. W ten sposób na jednym ze spektakli „performance”, wyczarowaliśmy prawie samym tylko światłem trójwymiarową przestrzeń przypominającą obrazy Paula Klee. Aby uzyskać barwne plamy i rozproszyć światło przecinających się kolorowych linii, puszczałyśmy dym z papie-



Fotografie: M. Kielkiewicz



Fotografie: J. Pietrzak



Fotografie: M. Kielkiewicz

Lot nadal trwa – już 15 lat. Pasażerowie tej niezwykłej podróży ciągle się zmieniają. Wśród gości są ci, którzy kierują tym pojazdem, jak również zwykli pasażerowie. Ale lot ten jest podróżą po współczesnym świecie. Bez akceptacji, e z uwagą dotykamy tego, co razi nasze oczy. Widzimy wszystko, bo jest to podróż latającym dywanem. To tak, jakby pisało się nową historię świata, nie dając żadnego wytłumaczenia. To jednak nie książka, ale patrzenie przez pryzmat i doświadczenie innych. Czy zujemy się jak linie lotnicze? Trochę tak, ale czy nie jest rozsądnie zabrać tych wszystkich, którzy obejrzą ten świat naszymi oczami? To działa w dwie strony. I tak jak głowy odpadają od kapeluszy – niespodziewanie, tak chwile spędzone z innymi na dywanie stają się najważniejsze.



Fotografie: M. Kielkiewicz



Fotografie: M. Kielkiewicz



Fotografie: R. Adamczyk

Powyższy tekst – napisany przez Ryszarda Piegę – był jego autorskim komentarzem do performance wykonanego 6 października 2007 roku w ramach 2 edycji Międzynarodowego Festiwalu W Kontekście Sztuki/Różnice w Muzeum Etnograficznym w Warszawie. Po raz pierwszy ukazał się on w katalogu wydanym przy okazji tego festiwalu przez Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki w Warszawie [*Międzynarodowy Festiwal W Kontekście Sztuki/Różnice 2007*, katalog z festiwalu, red. B.Łukasiewicz, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Warszawa 2009]. Więcej informacji o działaniach Ryszarda Piegy znajduje się na stronie: <http://www.wizya.net>

rosów. Oglądający z zewnątrz ten proces prawdopodobnie nie zdawali sobie sprawy ile wysiłku fizycznego trzeba było włożyć, aby podczas kilkogodzinnej akcji kreować na żywo „dzieło plastyczne”. Ryszard zdawał sobie z tego sprawę, że na tym etapie potrzebna już była pomoc zawodowców. Zaprosił więc na jedną z otwartych prób – spektakli Ryszarda Cieślaka, twórcę legendarnych dziś *corporals & plastiques*, opartych na zasadach biomechaniki Wsewołoda Mayerholda, które rozwinął w Laboratorium Jerzy Grotowski. Cieślak bardzo przychylnie ustosunkował się do naszych dotychczasowych osiągnięć i zrobił nam wykład, wprowadzając różne korekty na temat ruchu ciała podczas akcji. Było to niezwykle spotkanie, które poszerzyło pole dotychczasowych eksperymentów.

Nasza scena rozrastała się systematycznie. Dla jej potrzeb został wykonany specjalny krąg zbudowany z drewnianych płyt, wykonany wg projektu Ryszarda. Składało się nań dwanaście segmentów połączonych w okrąg, pomalowanych czarną matową farbą. Zaczęło to w końcu przypominać porządne atelier, do którego prowadził niczym przejście do innego wymiaru – wąski ciemny labirynt. Jednocześnie została zmieniona nazwa sceny – na Krąg Współistnienia. Brzmiało to może bardziej poetycko, ale było też bardziej adekwatnym do jej założeń i celów.

Spróbuję zatem najogólniej naszkicować główne założenia przedstawianej w Kręgu sztuki.

Przede wszystkim, stawiając na pierwszym miejscu nie samo dzieło lecz jego motor stwórczy, czyli artystę wraz z jego indywidualnością, staraliśmy się *z r e h u m a n i z o w a ć* sztukę. Poprzez unaocznienie procesu twórczego uwaga została skierowana na jego wewnętrzny mechanizm, na to co niewidoczne, a co jest jego siłą sprawczą. Siła ta realizuje się w postaci stwarzania faktów artystycznych.

Tak więc przedstawianie sztuki jest już samą sztuką. Sztuką efemeryczną, która sama się unicestwia w procesie twórczym w miarę, gdy dobiega końca akt twórczy. Zdarzenie odbywa się w realnym czasie.

Podmiot i przedmiot sztuki jest umieszczony w tej samej przestrzeni. Jest to przestrzeń multimedialna, w której poszczególne

elementy nakładają się na siebie. Narracja jest łańcuchem powiązań poszczególnych zdarzeń i budowaniem zakodowanych struktur pomiędzy podmiotem i obiektami wprzęgniętymi do akcji.

Przedmiotem sztuki praktycznie może być wszystko. Nawet kapiąca woda (*Drip Music*) czy dźwięk rozbijanych skrzypiec – jak proponowali to artyści Fluxus. Jednocześnie chcieliśmy przywrócić „boskość aktu tworzenia” – jak rozumiał to Zbigniew Beres. Zrzucić bałwochwalczy kult wyidealizowanego dzieła plastycznego obdarzonego statusem „profesjonalne” – malarstwo, grafika czy rzeźba, na rzecz świadomych aktów twórczych, w których artysta realizuje się w procesie tworzenia.

Krąg Współistnienia został pomyślany przede wszystkim jako miejsce do wystąpienia indywidualnych performerów. Interesującym jest jak jego kształt fizyczny oddziaływał na poszczególne osoby podczas trwania spektaklu. Każdy ktokolwiek znalazł się w centrum, mógł odczuć szczególny stan, w którym działał jak gdyby siłami ducha, a nie ciała. Był swego rodzaju narzędziem kreującym artystyczną wizję. Określony był punkt wyjściowy (*alfa*) i w przybliżeniu docelowy (*omega*). To co rozgrywało się na oczach widza, było improwizacją.

Taką właśnie szczególną improwizacją było *action painting* jakie demonstrował w swoich performance Lech Twardowski. Jako tworzywo swojej efemerycznej sztuki wybrał on piasek. Przygotowywał go wcześniej farbując, susząc i umieszczając w woreczkach, co oczywiście stanowiło dosyć żmudny i długotrwały proces, odwrotnie proporcjonalny do czasu, w którym ten materiał zostawał zużyty w procesie tworzenia. Zanim przystąpił do akcji wytyczał sobie „pole malarskie”, które wypełniał różnymi kolorami piasku, formując ich kształty. Ziarenka piasku, migocząc w kolorowych światłach opadały na ziemię. Na oczach widzów powstawał „piktogram”, który nasuwał asocjacje z malarstwem prymitywnym odkrytym we francuskich grotach Lascaux, czy na płaskowyżu Nasca – jako, że ziemia była tu tworzywem. Było to jednak „malarstwo rytualne”, ze względu na sposób narracji. Lechu wykonywał tę czynność niczym jakiś mistyczny obrządek, poprzez który ujarzmił siły natury. Dodatkowo długa broda i włosy, które wówczas nosił nadawały mu wygląd szamana.

Również performance Ryszarda Piegzy z tego okresu należałoby zaliczyć do tego samego nurtu rytualistycznego. Jako rzeźbiarz z wykształcenia, wybrał on formę „asamblażu”, ponieważ spełniała warunek trójwymiarowości i jednocześnie dawała szerokie pole dla bogactwa narracji. W konstruowaniu ich używał najróżniejszego tworzywa: drewna, sznurków, kamieni, elementów metalowych, piór, papieru, kawałków tkanin, części mechanizmów. Ponadto ważną rolę w tworzeniu tych asamblaży odgrywały tzw. *objets trouvés*, pełne zakodowanych znaczeń. Przedmioty te często związane były z religijną ikonografią. Całość montowanej

konstrukcji zazwyczaj przyjmowała formę krzyża lub słupa czy totemu jako bazy, na której rozgrywała się dalsza akcja. Przypominała ona tajemnicze misterium, podczas którego artysta niczym kapłan wykonywał skomplikowany, duchowy obrządek. W trakcie jego trwania Ryszard często wprowadzał do kręgu następne elementy, wzbogacając narrację o kolejne wątki. Np. zawieszał na ścianach koła, które następnie wprawiał w ruch jak wielkie wahadła wiszących zegarów. Pozwalał im się rozkołysać i aby utrzymać je w ruchu biegał wzdłuż ściany popychając koła, ścigany obrazami z rzutników – niczym „szalony demiurg”, który stworzył różne czasoprzestrzenie i próbuje je opanować. Zresztą cokolwiek demonstrował, zawsze miało to wymiar transcendentny. W jego sztuce z tego okresu poetycko splatały się wątki kosmiczne, sakralne i ludyczne. Potrafił on po mistrzowsku ujawnić pewne stany nieprzekładalne na język werbalny, nakierować uwagę oglądającego ku wnętrzu podmiotu badającego, aby z kolei doprowadzić do połączenia się z najwyższym, kosmicznym wymiarem tworzenia. Poprzez sztukę przekroczyć granicę niepoznawalności... Dotknąć nieba.

Najwyraźniej w naszej kulturze schyłku dwudziestego wieku zaczęły się przebijać tendencje idealistyczne, o czym świadczyć może niebывale zainteresowanie i rezonans społeczny, z jakim się spotkała działalność Kręgu Współistnienia we wrocławskim środowisku kulturalnym. Doszło do tego, że coraz częściej trzeba było odmawiać wstępu osobom zainteresowanym ze względu na ograniczoną ilość miejsc wewnątrz sceny, a nawet prosić o pomoc ochroniarzy, w obawie uszkodzenia konstrukcji pod naporem tłumu. Działalnością sceny zainteresował się Bogusław Jasiński, młody warszawski reżyser i zorganizował nam wyjazd na kilkudniowe turnee artystyczne, połączone z sesją teoretyczną do Gorzowa Wielkopolskiego. Sponsorem przedsięwzięcia zostało gorzowskie BWA, a termin ustalono na koniec pierwszej połowy grudnia 1981 roku.

Jest piękna zima. Wyjeżdżamy z Wrocławia w podniosłych nastrojach. Przed nami wyjechała ciężarówka wypakowana po brzegi sprzętem. A zaczęło się tak skromnie, można powiedzieć, że od dwóch pomarańczy...

Do grupy dołączył Marek Haisig, młody wrocławski historyk i krytyk sztuki. Z Warszawy przyjadą również znani muzycy awangardowi - Andrzej Biezan i Krzysztof Knittel, którzy zgodzili się nam towarzyszyć w Kręgu. Jesteśmy tym szczególnie poruszeni i uradowani, ponieważ będziemy mieć żywą, improwizowaną muzykę w interakcji ze sztuką. Dwa pierwsze dni zajmuje nam montaż sceny i przygotowania do występów – wchodzenie w nową „strefę czasu”. Jednocześnie ja i Marek Haisig przeprowadzamy akcję promującą i przygotowującą gorzowian do uczestnictwa w spotkaniu ze sztuką performance w Kręgu Współistnienia.

Gorzowska fabryka stylonu, która finansuje również działalność BWA, odpaliła nam kilkadziesiąt metrów białego stylonu. „Owijamy” nim – jak to robił Christo – ściany kręgu i podwieszamy wysoko pod sufitem. Scena nabiera jasności i strzelistości.

Krzysztof Knittel przywiózł ze sobą wypożyczony ze studia radiowego, jeden z pierwszych w Polsce, syntezatorów. Demonstruje jego możliwości. Przybliżamy się do tego „pudełka” ostrożnie niczym do arki przymierza. Zaskakuje nas Andrzej Biezan. Nie spodziewaliśmy się, że będzie nam towarzyszył na dwustrunowym drewnianym instrumencie, podobnym do hinduskiego sitaru, o bardzo długiej szyjce, który sam wykonał. Oczywiście okazało się to doskonałym pomysłem. Zaczynamy ze sobą rozmawiać, ustalać, próbować.

Ryszard akceptuje mój pomysł. Chcę pokazać proces samostawiania się „dzieła” zaczerpnięty z natury. Do tego celu zamrażam wodę o niebieskim kolorze w naczyniach. Podczas performance chcę użyć lodu jako tworzywa malarskiego, które rozłożę na białym płótnie. Pomysł nie nowy, bo użył go Allan Kaprow w swoim happeningu *Fluid*. Mnie interesuje w tym procesie zamiany ciała stałego w ciekłe nie efekt destrukcji, lecz konstrukcji. Roztopiona woda o kolorze niebieskim, wsiąkając w płótno, stworzy bez mojego udziału abstrakcyjne obrazy - zapisy, które nazwałam – *Błękit samoistny*. Zarówno lód, jak i woda są tworzywem efemerycznym, przechodzącym w trzeci „niewidzialny” stan. Jednak poprzez użycie płótna i niebieskiej farby zarejestruję ich obecność. Nagrywamy na sequencerze długi ciąg wyrazów mówionych półszepem, jakie kojarzą się z kolorem błękitnym, które wraz z dźwiękami sitaru towarzyszyć będą przez cały ciąg akcji.

Pierwszy występ odbywa się 12 grudnia. Chociaż publiczność tego nie dostrzega artyści nawzajem się docierają, prowadzą ze sobą dialog, badają możliwości. Następnego wieczoru, tworzymy już zgrany zespół. Najwyraźniej też poszła już fama po pierwszym spotkaniu, bo w kręgu zrobiło się ciasno. Nikt tego nie zauważa, że spektakl przedłuża się do prawie czterech godzin. Rośnie napięcie emocjonalne, które powoduje, że w ostatniej sekwencji zaczynamy działać niczym w surrealistycznym transie. Z premedytacją burzymy i niszczymy to, co wcześniej wykreowaliśmy podczas performance. Procesowi destrukcji towarzyszy coraz głośniejsza muzyka. Powstaje coraz większy chaos. Anna Baranek zaczyna zawoalowywać grającego na

„sitarze” Andrzeja Bieżana białym stylo-nem.

Dobrze rozumiemy co poprzez te działania chcemy pokazać. Dla nas nie liczy się malarstwo czy rzeźba, ważny jest sam akt tworzenia. Doskonale to sprecyzował Tadeusz Kantor: „Dzieło sztuki – to dziura w rzeczywistości bez przeznaczenia, bez miejsca, która jest jak samo życie – przemijające, ulotne, nie utrwalone...”

Grubo po północy wracamy do hotelu, dzielimy się wrażeniami, żartujemy, nie mając pojęcia co w międzyczasie się wydarzyło. Nie przypominam sobie dokładnie, w którym momencie to odkryliśmy. Ktoś włączył chyba radio, a potem wysłuchaliśmy w telewizji nagranych do narodu przemówienia Wojciecha Jaruzelskiego. Powoli zaczęło do nas docierać, że stało się coś nieodwracalnego.

Cokolwiek się zdarzy potem, nie będzie już tym samym. Runął nasz oniryczny bastion sztuki budowany na iluzjach wolności.

Następnego ranka, podczas śniadania, które jedliśmy w hotelowej restauracji, panowała pośpna cisza. Nikt nie odczuwał potrzeby komunikowania się. Każdy indywidualnie przeżywał ten cios wymierzony w ducha polskiego narodu. Czekaliśmy na decyzję władz, które nie bardzo wiedziały co z nami mają w tej sytuacji zrobić. Ciszę przerwał w końcu Andrzej Bieżan, który usiadł za fortepianem i zaczął grać Chopina. Personel restauracji, udawał, że ich to w ogóle nie interesuje. Postanowiono nas zatrzymać przez kilka dni w „areszcie domowym”. Komunikacja w kraju nie działała, ustała wszelka produkcja i łączność telekomunikacyjna. Gdy po kilku dniach wróciliśmy do zamarłego Wrocławia czekała nas jeszcze żmudna, nawet kilkugodzinna wędrówka do domów. Ciężarówka ze sprzętem powróciła dopiero na wiosnę. Działalność placówek kulturanych, w tym Akademickiego Centrum Kultury, została na wiele miesięcy zawieszona.

I cóż nam po niemal trzydziestu latach od tamtego momentu pokazała historia? W państwie terroru i zakłamania nie ma warunków dla rozwoju sztuki, bowiem jej napędem jest prawdziwa, niczym nieskrępowana wolność. Sztuka nie rozwija się w izolacji od świata, potrzebuje konfrontacji, wymiany myśli, dialogu i uznania nie tylko we własnym kraju, lecz także na forum

międzynarodowym. Najlepszym tego dowodem był niesłyszany jej rozwój w okresie „przebudzenia” u schyłku lat siedemdziesiątych, do grudnia 1981 roku. Nie dziwi zatem, że kraj opuściło wielu znaczących twórców.

Ci, którzy wytrzymali ekonomiczną „nędzę”, po zabójstwie Popiełuszki stracili wszelką nadzieję, że w tym kraju będą szanowane prawa człowieka. Nie widząc dla siebie perspektyw wielu młodych wybrało raczej poniewierkę emigracji, niż „wygodne” życie pod pod butem reżimu Jaruzelskiego.

Między innymi Wrocław opuszcza, by nigdy już do niego nie powrócić, Jerzy Grotowski. Spuścizna jego dokonań artystycznych pozostaje na obcej – choć przyjaznej, ziemi – we włoskiej Pontaderze. Gdy zabrakło mistrza przestał się rozwijać Instytut Badania Metody Aktorskiej. Do dzisiaj następne pokolenia drapiąc się na szczyt nie potrafiły mocno uchwycić końca liny, którą pozostawił z dala od bazy swojej wspinaczki.

Kto wie jak potoczyłyby się losy naszej sceny, gdyby jej działalność nie została przerwana w tak brutalny sposób – i jaką drogą kroczyłby dziś naród, gdyby nie została wówczas podeptana jego godność i unicestwiony proces samoodradzania się poprzez prawdę historyczną. Jednego nie da się odmówić.

To, czym Polska jest dzisiaj i jak jest odczytywana na arenie międzynarodowej jest niewątpliwie zasługą twórców takich jak Ryszard Piegza.

**Wanda PIETRZYK-MAŁYSA,
Chicago / Styczeń 2010**

In statu nascendi
(łac.) – w stanie rodzenia się, powstawania

Małgorzata PELKOWSKA

DZIEWCZĘTA PRZESZANOWNE

Atmosfera panująca na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu zaowocowała powstaniem wyjątkowej, bo w stu procentach kobiecej, grupy. Kobiecej w dosłownym tego słowa znaczeniu – stworzona była przez trzy dziewczyny; jak również kobiecej w swoim wyrazie. Ich twórczość nie jest bowiem maskowaniem tego, co z kobietą od zawsze związane było, lecz jest zaprezentowaniem tego w delikatnie przerysowanej, efemerycznej formie. Jest również przedstawieniem tego, jak wygląda edukacja, której celem jest rozwój osobowości twórczej studentów, przyszłych artystów malarzy i przygotowanie ich do samodzielnej pracy – edukacja wydawałoby się nowoczesna, stworzona pod kątem dzisiejszych studentów, a w rzeczywistości – zacofana i monotonna. Mimo to, działalność grupy nie jest feministycznym krzykiem wyrażającym złość i bunt przeciwko dyskryminacji studentek, przeciwko uniwersyteckim metodom nauczania i przeciwko całej otaczającej je rzeczywistości, ale jest dziewczęcą zabawą z tego, co dzieje się wokół nich. Zabawą z ironicznym uśmiechem skierowanym w stronę „grup trzymających władzę”. A najlepszym dowodem na to, że artystki stać na ironię, jak również na autoironię, jest nazwa ich grupy – Dziewczęta Przeszanowne.

Październik 2003

Na kierunku Malarstwo Sztalugowe, nazywane Malsztalem, UMK w Toruniu spotykają się trzy studentki: Marcelina Gunia, Natalia Turczyńska i Karolina Stępniewska. Jak wspomina Natalia: „Miałyśmy ogromne szczęście, że trafiłyśmy na, moim zdaniem, zupełnie wyjątkowy rocznik. [...] Grupą pięciu – sześciu studentów malarstwa tworzyliśmy krąg intelektualnych snobów, wydziałowych dziwaków, którym chciało się robić coś więcej. Nie baliśmy się dyskutować i bronić naszych racji w konfrontacji z profesorami, czy kolegami”¹. Zjawiska, z jakimi spotykają się na co dzień zmuszają je do reakcji – spontanicznej, dziewczęcej. „W końcu skrajne warunki wywołują jakieś sprzeciwy”². Powstaje grupa o intrygującej nazwie – Dziewczęta Przeszanowne.

Jesień / zima 2003 – wiosna 2004

Grzybobranie – Walka z rzeczywistością – ul. Prosta 13, Toruń – akcja, fotografie. Walka z grzybem we wspólnym mieszkaniu artystek przy ul. Prostej.

8 marca 2004 (Dzień Kobiet)

O godzinie 00:00 – Inauguracja Galerii Prosta 13 w mieszkaniu Dziewcząt Przeszanownych w Toruniu – instalacje, fotografie. Galerię podzielono na kilka sal, m.in. Łazienienka, Bedroom, Mashroom.

Umysł Profesora (Umysł Jaśka) – niewielkie, ciemne pomieszczenie, w którym umieszczono „pseudoluksusowy” fotel. Odwiedzający wystawę mieli okazję na nim usiąść i spę-

dzić trzy minuty w Umyśle Profesora. Dla artystek istotne były wrażenia gości po jego opuszczeniu.

Wiosna 2004

Malarstwo naprawdę nas rajcuje – Prosta 13, Toruń – akcja, fotografie.

Wyrafinowana odpowiedź na docinki profesora związane z tym, iż malarstwo jest jedynym słyszalnym obszarem sztuki i jako jedyne zasługuje na zainteresowanie. Artystki w łózkowej scenografii, za pomocą albumów z malarstwem, próbowały doprowadzić się do erotycznego uniesienia.

Wiosna 2004

Akcja wspierania Ambasady Urody – akcja, fotografie.

Cykl zdjęć Dziewcząt Przeszanownych na ul. Prostej w Toruniu. Dziewczęta wsparły budynek Ambasady Urody własnymi ciałami.

2 kwietnia - 2 maja 2004

Biennale Sztuki Młodych Rybie Oko 3, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Ustce – instalacja, akcja. W pokoju hotelowym Dziewczęta Przeszanowne zaaranżowały swoje toruńskie mieszkanie.

100 słynnych Polaków z piernika – postaci z życia publicznego w piernikowym wydaniu, którymi artystki częstowały przybyłych gości. Artystki przygotowały papierowe postaci, zbliżone wielkością do ich naturalnych rozmiarów. W ten oto sposób zwiedzający mieli okazję „poznać” osoby z ul. Prostej i zrobić sobie zdjęcie np. z panem Administratorem, panią Sprzedawczynią od Mody francuskiej, z panią sprzedawczynią z Łasucha.

Istotny element – stroje, w których wystąpiły artystki: „małe czarne”, czyli sukienki będące stereotypowym kobiecym strojem.

Kwiecień / maj 2005

Walka Dziewcząt Przeszanownych z Mocami Zła – gra planszowa.

Zasady gry zbliżone do tradycyjnych gier planszowych. Grający mieli szansę wcielić się w jedną z Dziewcząt Przeszanownych, charakteryzującą się Siłą Dobra, lub jednego z profesorów, stojących po stronie Siły Zła. Na losy gracza miały wpływ pola, na których się pojawił. Istotny był fakt, iż „będąc postacią profesora nie można ukończyć gry i wyrwać się z opresyjnej, absurdałnej rzeczywistości Malsztalu”³.

20 kwietnia 2005

Jedyna wystawa w Toruniu, która może konkurować z Dziełem Roku – Galeria 011 w Klubie Pracy Twórczej Od Nowa, Toruń – instalacje, akcje, wideo.

Stroje Dziewcząt Przeszanownych z ubiegłego sezonu artystycznego, ready made, Tajwan 2004 – tzw. „małe, czarne”.

Natural object - Pajęczynka był zobrazowaniem warunków dla rozwoju sztuki, jakie panowały w toruńskim środowisku. Znana Dziewczętom rzeczywistość potrzebowała odświeżenia, wprowadzenia nowatorskich elementów, a nie magazynowania starych.

Beer Art – Dziewczęta częstowały gości piwem. Akcja cieszyła się dużą popularnością. „Ale cóż się dziwić, zaspakajanie łakomstwa jest na drugim miejscu największych potrzeb ludzkości; zaspakajanie potrzeb estetycznych na trzydziestym...”⁴.

U podstaw sztuki Dziewcząt Przeszanownych leżą zasady rysunku realistycznego – assemblaż stworzony w niszy jednej ze ścian, wykonany z rzeczy ze wspólnego mieszkania – jak spakowany dorobek fragmentu życia. Na samym dole zaprezentowanej sterty znajdowała się książka – Zasady rysunku realistycznego. Symboliczny fun-

dament, podstawa, na której jednak nic nie mogło w rzeczywistości powstać.

Kiedy rozum śpi, rodzą się demony – ukazana monotonia, jaka towarzyszy studiowaniu malarstwa i brak szans na wprowadzenie innowacji, gdyż tylko trzymanie się wytyczonych reguł gwarantuje uzyskanie dyplomu. Przedstawiono drogę, jaką przez pięć lat przechodzi student malarstwa sztalugowego.

Mimikra Mniejsza – rząd kontaktów, znajdujących się jeden obok drugiego. Metafora relacji, jakie utrzymujemy z innymi.

Woreczki żytkowe – komentarz do działań prowadzonych przez mieszczącą się w Toruniu Galerię Rusz, zajmującą się tworzeniem billboardów. Dziewczęta przedstawiły swoje ironiczne spojrzenie na działalność innych – działalność monotonną i niewiele wnoszącą do sztuki. „A dewizą i dążeniem Dziewcząt Przeszanownych jest świeży powiew, by ciągle coś się działo”⁵.

Nadrabianie różnic programowych – film wideo. W rolach głównych Dziewczęta Przeszanowne. Jako jedyny rok w historii uczelni artystki nie miały w planie rzeźby. Wykorzystały ziemniaczane purée i plastikowe sztucce, dzięki którym możliwe było nadrobienie zaległości.

Maj 2005

Poznam Toruń, Toruń Poznam, Galeria Aula w ASP, Poznań

Pomysłodawcą wystawy był Marek Glinkowski. Dziewczęta Przeszanowne zaprezentowały m.in. grę *Walka Dziewcząt Przeszanownych z Siłami Zła* i fotografie przedstawiające *Akcję uwrażliwiania*. W wystawie wzięli także udział inni toruńscy artyści młodego pokolenia: Andrzej Wasilewski, Dominik Popławski, Krystian Kowalski, Aleksandra Sojak-Borodo.

13 grudnia 2005

Kolejny powiew świeżości w polskiej szkole performansu – festiwal *Performance-esse, czyli performance płci żeńskiej*, Galeria Wozownia, Toruń – performance.

Artystki ubrane w szare spódnice i białe bluzki z maseczkami ochronnymi na twarzach wykonały układ taneczny przypominający taniec cheerleaderek. Najistotniejszym elementem ich tańca był proces odświeżania przy pomocy produktów zapachowych w sprayu.

2003 - 2006

Akcja uwrażliwiania, Toruń – akcja, fotografie.

2006

Tekst pt. *Dziewczęta Przeszanowne*, „Ha!art” 2006, nr 23.

Komentarz do wystawy w Galerii O11 w Toruniu i jednocześnie kolejna akcja artystek.

Pod tekstem umieszczono podpis: „G.Drys”, będący nawiązaniem do nazwiska krytyka sztuki i dziennikarza mieszkającego w Toruniu, pracującego w lokalnej redakcji „Gazety Wyborczej” – Grzegorza Giedrysa (ciekawa gra słowna przy stworzeniu podpisu G. Drys).

Jak wyjaśniła Natalia Turczyńska: „Jako Dziewczęta bawiłyśmy się rzeczywistością, w żartobliwy sposób ją kreowałyśmy, jedną z takich kreacji było stworzenie sztucznego kultu wokół grupy. Na potrzeby wystawy Jedyna taka wystawa w Toruniu, która może konkurować z Dziełem Roku stworzyliśmy teksty krytyczne o działalności grupy [...]”⁶.

Według informacji, jakie udało się uzyskać, Giedrys uznał opublikowany tekst za dobry żart⁷. A jak było naprawdę – wie tylko on sam.

2 - 20 marca 2006

Miłość Ci wszystko wybaczy, czyli krótka wystawa o miłości – Galeria dla... w klubie NRD, Toruń.

7 listopada 2006

DP Royal de Lux - projekt o Rozbijaniu Źródeł Niewiedzy Na Temat Dziewcząt Przeszanownych – Galeria dla... w klubie NRD, Toruń – instalacja.

Wystawa retrospektywna – podsumowanie działań artystek, zebranie i ostatnie przypomnienie dokonań grupy.

„Projekt o Rozbijaniu Źródeł Niewiedzy Na Temat Dziewcząt Przeszanownych przedstawiał różne mitologiczne wersje powstania grupy, oczywiście wszystkie równie absurdalne i tajemnicze; tak więc Dziewczęta mogły powstać w wyniku eksperymentu chemicznego, spaść na ziemię z jakimś ciałem niebieskim, pojawić się wraz ze złotym deszczem, czy powstać z gliny, itp.”⁸.

22 czerwca - 5 października 2008

Smutku Nagła Kotwica z Niewidzialnego Okrętu – Triennale Młodych w Orońsku – fotografie, instalacja.

Nawiązanie do *Teorii Powstania Dziewcząt Przeszanownych*.

„Projekt ten w całości mówi jednak o tym, że Dziewczęta, jako byt artystyczny zniknęły z powierzchni Ziemi. [...] W komplecie z fotografiami był zestawiony obiekt – trzy kopytki dziewczęcych główek, z odtworzonym charakterystycznym kształtem czaszek oraz kolorem i typem fryzur każdej z nas, symbolizowały one dosłowne zapadnięcie się Dziewcząt pod ziemię”⁹.

Dane nam jest żyć w świecie, który często zaskakuje, jeśli nie przeraża swoją absurdalnością, skłania do zastanowienia się nad obecną w nim hierarchią wartości, prowokuje do stawiania odważnych pytań i do dawania nieskrępowanych odpowiedzi. Dla grupy Dziewczęta Przeszanowne otaczające je zjawiska stały się źródłem pomysłów, na których opierały swoją sztukę. Artystki przyznały: „Inspirowała nas rzeczywistość i przestrzeń, w jakiej żyliśmy. Świadomy dystans do tego wszystkiego, co nas spotykało i było naszym udziałem, w tym do nas samych”¹⁰.

Co teraz dzieje się z Dziewczętami Przeszanownymi?

Jak wyjaśniła Natalia Turczyńska: „Mam wrażenie, że teraz Przeszanowne zajmują się dorosłym życiem, każda z nas pracuje, oczywiście każda jest szefem sama sobie. Nie wyobrażam sobie żadnej z Dziewcząt podporządkowanej komukolwiek. Żadna z Dziewcząt Przeszanownych nie zaprzestała pracy twórczej. Myślę, że właśnie teraz klaruje się indywidualny język artystyczny każdej z Przeszanownych”¹¹.

A wspólna artystyczna przyszłość?

„Więcej projektów Dziewcząt Przeszanownych definitywnie nie będzie, ten rozdział jest zakończony”¹² Mimo tej definitywnej deklaracji myślę, że „dziewczęce” emocje są w artystkach nadal żywe. I zapewne takie pozostaną. Przecież „dziewczęcość” to nie choroba, z której można się wyleczyć, ani nie jest to dziwne przyzwyczajenie, z którego z czasem się wyrasta. „Dziewczęciem po prostu trzeba być i lubić swoją dziewczęcość [...]”¹³.

PRZYPISY:

- 1.** M. Pelkowska, *Wywiad z Dziewczętami Przeszanownymi, Akcja przepytowania.*
- 2.** M. Weychert-Waluszko, *Dziewczyny i Matrona*, „Ha!art”, 2006, nr 23, s.142.
- 3.** M. Pelkowska, *Wywiad z Dziewczętami Przeszanownymi...*
- 4.** M. Weychert-Waluszko, *Dziewczyny i Matrona...*, s.144.
- 5.** Ł. Guzek, *Dziewczęta Przeszanowne*, „ArtInfo”, 2005, nr 54.
- 6.** M. Pelkowska, *Wywiad z Dziewczętami Przeszanownymi...*
- 7.** Informacje uzyskane od Łukasza Guzka.
- 8.** M. Pelkowska, *Wywiad z Dziewczętami Przeszanownymi...*
- 9/12.** ibidem.
- 13.** M. Weychert-Waluszko, *Dziewczyny i Matrona...*, s.145.

BIBLIOGRAFIA:

- G. Drys, *Dziewczęta Przeszanowne*, „Ha!art”, 2006, nr 23, ss.146-148.
- Ł. Guzek, *Performace-esse, czyli performance płci żeńskiej*, „ArtInfo”, 2006, nr 67.
- Ł. Guzek, *Rybie Oko*, „ArtInfo”, 2004, nr 31.
- M. Weychert-Waluszko, *TO RUŃ TO*, „Notes.na.6.tygodni”, 2008, nr 39-40, ss.80-83.

Marek „Rogulus” ROGULSKI Tadeusz ŁUKOWSKI

Ziemia Mindel-Würm – grupa akcji i performance powstała z inicjatywy Marka Rogulskiego. Grupa realizowała działania w okresie 1990-1992, głównie w Gdańsku. Wielogodzinne, transowe akcje grupy odbywające się m.in. na Wyspie Spichrzów w Gdańsku określiły w dużym stopniu artystyczny charakter tego miejsca. Z czasem grupa rozpadła się, a jej członkowie utworzyli kolejne formacje: Tysiąc Najjaśniejszych Słońc (Marek Rogulski) i Venom Underground (Piotr Wyrzykowski).

Według Marka Rogulskiego, lidera i inicjatora powstania grupy, nazwa „Ziemia Mindel-Würm” miała nadać archaiczny kontekst działaniom formacji, gdyż „Mindel” i „Würm” to określenia epok w dziejach rozwoju prehistorycznej ludzkości.

Do współpracy Marek Rogulski zaprosił Piotra Wyrzykowskiego, wówczas studenta architektury, a już wkrótce aktywniejszego studenta pracowni intermedialnej Witosława Czerwonki.

Działalność grupy rozpoczęła się, gdy obaj artyści nagrali w 1990 roku i utrwaliли materiał muzyczny zatytułowany – *Ziemia Mindel-Würm*. [...]

[...] Nadawane akcjom tytuły odnosiły się, mniej lub bardziej precyzyjnie – do pierwotnych poziomów energetycznych obecnych w psychice człowieka. Także konsekwencją prezentowanej przez Rogulskiego idei ukrytych mocy nieświadomości, było budowanie kontekstu poprzez odwołanie się do magii pierwotnych kultur i szamańskich rytuałów (np. rozbudzenie ośrodków wewnętrznych techniką zadawania sobie bólu etc.). Równoległe następowało zderzenie ujawnionych kodów z rzeczywistością wielkomiejską z początku lat dziewięćdziesiątych.

W galerii C14~~~ obaj artyści realizowali działania samodzielnie i miały one wówczas charakter performances, a więc odbywały się bez owej właściwej akcjom skali i monumentalizacji. W performance pt. *Pulsar* – w galerii C14~~~ w trakcie wystawy –3 Dni w 1992 roku – Marek Rogulski realizował działanie oparte na sprzężeniu zwrotnym pomiędzy własnym organizmem a aparaturą nagłośnieniową.

ZIEMIA MINDEL-WÜRM

Przetwornik dźwięku umocowany w krtani autora, przekazywał elektroniczne sygnały do aparatury wzmacniającej, wydobywając ukrytą normalnie warstwę dźwięków na powierzchnię zdarzenia. Autor realizował wówczas non-stop zabieg samobiczowania, w trakcie którego odpadająca pod razami bicia farba, którą było pokryte jego ciało, odsłaniała powstający w taki sposób nowy rysunek - krwawych śladów na nagim, „oczyszczonym” już ciele. Rogulski samodzielnie działający jako Formacja ± 10 Hz zrealizował kilka takich performance, opierających się na połączeniu doznania związanego ze strukturą ciała i z urządzeniami elektronicznymi transformującymi jego doznania na bodźce akustyczne, ujawniające przepływ krwioobiegów ukrytych energii.

Słonność do przeskalowywania zdarzenia za pomocą wzmocnienia akustycznego była także rozpoznawalna w performance Piotra Wyrzykowskiego. W trakcie pokazu, realizowanego podczas *II Yach Film Festival* w galerii C14, wykorzystując układ antenowy i odbiornik TV artysta, wmieszany w tłum zebranych w galerii, stał się jakby żywą anteną wzmacniającą lub zakłócającą akustyczne sygnały przestrzeni telekomunikacyjnej. To przeskalowanie umożliwiło nową interpretację akustycznej i znaczeniowej warstwy zdarzenia.

Grupa działała do początku 1992 roku. Po zakończeniu współpracy przez obu artystów, jeden ze wspólnie nagranych utworów muzycznych (z 1990 roku) został jeszcze wykorzystany przez Piotra Wyrzykowskiego w filmie pt. *Beta - Nassau*, zdobywając nagrodę na międzynarodowym konkursie filmowym WRO we Wrocławiu.

Tadeusz ŁUKOWSKI, Gdańsk 1998

(tekst publikowany w albumie *TNS. 2000*, Fundacja TNS, Wydawnictwo Sz,sz,sz..)

Grupa Ziemia Mindel-Würm - kalendarium

sierpień 1990

- Realizacja nagrania pt.: *Ziemia Mindel-Würm*.
- Yach Paszkiewicz realizuje klip wideo do jednego z utworów Ziemia Mindel-Würm.

październik 1990

- Koncert Ziemia Mindel-Würm w ramach obrony pracy dyplomowej Marka Rogulskiego na PWSSP w Gdańsku.
- *CH₃NHCH₂* – akcja w galerii Wyspa w Gdańsku. Akcji towarzyszy wydany przez Ziemia Mindel-Würm informator w formie pocztówki (fotografia autorstwa Marka Rogulskiego z roku 1989)

listopad 1990

- Festiwal performance – akcja *Ziemia Mindel-Würm* w PWSSP w Gdańsku.

marzec 1991

- *Zamek* – akcja na dawnym zamku krzyżackim w Toruniu.
- Prezentacje dokumentacji działań w pracowni Yacha Paszkiewicza na Uniwersytecie Toruńskim.

październik 1991

- *Real Time - Story Telling* – akcja na festiwalu performance *Real Time - Story Telling*, w galerii Wyspa. Działania performance w galerii C14~~~ w Gdańsku.
- *Miejsca* – akcja *Naczynie Transmutacji* w galerii Wyspa w Gdańsku. Działania performance w galerii C14~~~ w Gdańsku.

opracowanie: Tadeusz Łukowski / Marek Rogulski / Fundacja TNS

Grupa Ziemia Mindel-Würm - działania muzyczne:

Materiał muzyczny pt.: *Ziemia Mindel-Würm* został zarejestrowany w roku 1990 przez duet artystyczny tworzony przez Marka Rogulskiego (preparowane gitary i perkusja) oraz Piotra Wyrzykowskiego (gitara basowa). Obaj muzycy wykorzystywali także elektroniczne przetworniki dźwięku i modulatory. Zespół operował głównie w sferze muzyki niskotonowej, co służyło budowaniu mrocznych, nasyconych energetycznie pejzaży dźwiękowych. Artyści rozwijali równocześnie praktykę performansową i akcyjną, co wywierało wpływ na rodzaj tworzonej muzyki. Stylistyka utworów nawiązywała do dokonań grupy Bauhaus, Head of Davids, industrialnego punka. Jeden z utworów ukazał się w roku 1990 w formie klipu filmowego, na którym widać artystów w trakcie akcji. Realizatorem klipu był Yach Paszkiewicz.

opracowanie: fundacja TNS

Grupa Ziemia Mindel-Würm – bibliografia:

- *CH₃NHCH₂*, Ziemia Mindel-Würm 1990.
- *C14*~, „Przedproza”, 1991, nr 14/15, WOK, Gdańsk.
- *O C14*~ z Markiem Rogulskim rozmawia Danuta Godycka, „Obieg”, 1992 nr 4/4, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa.
- *Metafizyka społeczna*, Wydawnictwo Fundacja Totart, Gdańsk 1992.
- M.Rogulski, *Ziemia Mindel-Würm*, Fundacja TNS, Wydawnictwo Sz,sz,sz..., Gdańsk 1993.
- J.Ciesielska, *Nowa Szkoła Gdańska*, katalog PL, Galeria Münsterland, Niemcy 1994.
- T.Łukowski, *Historyczny Substrat czyli historia powstania i upadku otwartych pracowni w dawnej Łażni miejskiej*, Żywa Galeria, Fundacja Anima, Łódź 1998.
- *TNS. 2000*, Fundacja TNS, Wydawnictwo Sz,sz,sz..., Gdańsk 2000.
- *Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce*, red. K.Jurecki, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2008.
- *Republika Bananowa* [w:] *Ekspresja lat 80-tych*, red. J.Ciesielska, OKIS, Wrocław 2008.
- *Suplementy do sztuki lat 80-tych*, red. J.Ciesielska, OKIS, Wrocław 2009.
- *Zwiadowca – projekt Poza Postmodernizm*, red. M.Rogulski, CSW Łażnia, Gdańsk 2009 [dostępny na stronie:]

<http://www.free.art.pl/fundacja.tns>

MOJA DEFINICJA SZTUKI PERFORMANCE



MOJA DEFINICJA SZTUKI PERFORMANCE / MY PERFORMANCE ART DEFINITION

ROGULSKI, Marek „Rogulus” / KOWALCZYK, Wojciech

KNAFLEWSKI, Leszek / ZAMOJSKI, Honza

KWAŚNIEWSKI, Paweł / NAWROCKA, Danuta

ŚWIDZIŃSKA, Ewa / BALEWSKA, Agnieszka

Marek „Rogulus” ROGULSKI

Możemy przyjąć, że działanie performance jest aktem „żywej sztuki”, otwartym na odkrywanie nowych znaczeń i nowych aspektów świadomości poprzez zaangażowaną postawę performerera. Jest on i przedmiotem, i podmiotem owego działania. Jeśli performance rzeczywiście jest poszukiwaniem i wykraczaniem poza znane, to trudno o jakąś jego do końca określoną definicję, można co najwyżej przywołać założenia leżące u podstawy podejmowanych działań. We własnej praktyce performerskiej za fundamentalne przyjmuję sprzężenie tego rodzaju aktywności z procesem rozwoju wewnętrznego. Wysiłek ten nakierowany jest na przekształcenie percepcji. Zarazem jest mobilizowaniem samego siebie do dalszych poszukiwań. Dzięki temu osiągam pewien cel jakim jest wsparcie poprzez aktywność artystyczną procesu przeobrażania świadomości. Dążę do sytuacji, w której – niezależnie od „rezultatu” i od wymiaru społecznego podejmowanych działań – osiągnę jakąś wewnętrzną jakość. Przełamywanie rutynowych wzorów przestrzegania i działania wymaga oddania i samodyscypliny. Wierzę, że takie działania prowadzić może do wypracowania nowego, szerszego opisu rzeczywistości. Takie poszukiwanie jest dla mnie zarazem definicją otwartości. Jest to wspólny mianownik działań realizowanych w szeroko zakrojonych projektach – jak np.: projekt *Poza Postmodernizm*, ale i w konkretnych realizacjach intermedialnych, które czerpią z doświadczeń performance i rozwijają jego ideę – np.: cykl prac *Rzeźba jako performer* oraz filmowe *wideo-performance's*.

Wojciech KOWALCZYK

Performance art to odlogicznianie przedmiotów, które zostały wprowadzone w pewnym impulsie egzystencjalnym, do sprawowania określonych funkcji – nazwijmy je pierwotne funkcje potoczne (np. szklanka służąca do przechowywania płynu), a które w procesie odlogiczniania, nabyły nowej logiki w aspekcie sztuki, przy czym odlogicznienie to, oddziałuje jednocześnie na podmiot (performera), który doświadcza nowej jakości swojej osoby, oraz doświadcza nowej jakości przedmiotów nabywających nowych atrybutów. Idzie o to, aby odlogicznianie to, było możliwie maksymalnie nieprzystające do doświadczeń odbiorcy i artysty, poprzez burzenie ich preferencji czy stereotypów w odczytywaniu świata, co daje szansę, na percepcję intencjonalnie zatem wprowadzanych bytów, poszerzających ofertę jakości egzystencjalnych w obrębie osoby i jakości formalnych w obrębie przedmiotów.

Definicja ta oznacza uruchomienie takiego układu funkcjonalnego, w którym interakcja podmiot - przedmiot, wywołująca określone zjawisko performance, doprowadza do upodmiotowienia przedmiotu poprzez jego tożsamość, równoważność, jednoczesność funkcji w odniesieniu do podmiotu (artysty) w momencie konstruowania tego zjawiska.

Innymi słowy – przedmiot przybiera tu cechy podmiotu, ponieważ wszedłszy w interakcję z podmiotem (performerem), dokonuje zmiany (odlogicznienia i nadania nowej logiki w aspekcie sztuki), nie tylko w obrębie samego siebie, ale również w obrębie artysty, zadając mu sposób wyboru odlogicznienia z puli możliwościowej odlogicznień tego przedmiotu. Oznacza to, że w performance, przedmiot oddziałuje na podmiot w relacji tożsamej, co podmiot na przedmiot, stając się, nazwijmy to - przedmiotopodmiotem w stosunku do podmiotu (artysty). Nie można zatem mówić w performance o autorstwie podmiotu (artysty), ale o jego współautorstwie z przedmiotopodmiotem. Przedmiotopodmiot w performance (w odróżnieniu od aktów fizjologicznych w tymże) stymuluje podmiot (artystę) w kierunku pełnej, bezkompromisowej realizacji zjawiska, ponieważ interakcja przedmiotopodmiot - podmiot pozbawiona jest w tym układzie momentu weryfikacji tego zjawiska przez artystę, w obrębie nazwijmy to – fizjologicznej konieczności zachowawczej, która zawsze i tylko odnosi się do ciała artysty, nigdy zaś do przedmiotu.

Oznacza to, że w obrębie swojego ciała artysta nie jest w stanie jak się wydaje, skonstruować optimum zjawiska, a jedynie posłużyć się może zweryfikowaną wersją tegoż optimum. Dlatego interakcja podmiot – przedmiot jak się wydaje, optymalizuje konstrukcje w performance, ponieważ nie występuje tu układ weryfikujący owe konstrukcje w postaci instynktu samozachowawczego podmiotu, czyli fizjologicznej konieczności zachowawczej. Na przykład, przedmioty poddające się interwencji artysty w stu

procentach interaktywności, implikują, jak się wydaje, w stu procentach ideę artystyczną (np. papier – spalenie, przedarcie, rozcięcie, szkło – rozbicie, woda – zagotowanie, wyparowanie, zamrożenie).

Natomiast performance w obrębie fizjologicznej konieczności zachowawczej, uniemożliwiającej artyście stu procentową interaktywność ze swoim ciałem, wydaje się być substytutywne z racji zastosowania jedynie symboli dla określenia idei artystycznej, która jako taka nie może być w pełni wyeksponowana z powodu zafunkcjonowania właśnie, fizjologicznej konieczności zachowawczej. Na przykład nacięcie ciała zamiast odcięcie jego części, upuszczenie krwi zamiast wykrwawienie się, oparzenie zamiast samospalenie, itp.

Leszek KNAPLEWSKI

Moja definicja performance dotyczy bardziej specyfiki audio performance.

Zbliżenie się do obszaru czy tematu, którym chcę się zająć wymaga koncentracji, pogłębienia wiedzy, przeżycia i refleksji własnej. Etap pierwszy, zwany prywatnym, zakłada samotną relację pomiędzy wykonawcą-instrumentalistą a obiektem-instrumentem. To czas na eksperyment wynikający z tworzenia lub preparowania obiektu połączony z wycuciem i budowaniem podstawowej techniki porozumienia. Ograniczenia techniczne, specyfika i brak stuprocentowej kontroli tworzy pole niczyje, które jest dla mnie najbardziej pociągające w etapie drugim, czyli w prezentacji publicznej. Element ryzyka, który pojawia się podczas wystąpienia stanowi jeden z najważniejszych elementów inspirujących. Zostawiam duży margines na improwizację i sygnał płynący od publiczności, i warunki akustyczne. Przejęcie energii od widza, przetworzenie jej, a następnie transfer zrotny wymaga dużej koncentracji i pewności tego, co przygotowało się wcześniej (etap pierwszy).

Honza ZAMOJSKI

Łukasz GUZEK: Jak definiujesz performance?

Honza ZAMOJSKI: Trudno jest mi odpowiedzieć na Twoje pytanie, ponieważ ani nie jestem aktywnym uczestnikiem „sceny” performance ani też specjalnie się nim nie interesuję. Nie wiem więc jak nawet spróbować pokusić się o zdefiniowanie tak szerokiego zjawiska. Mogę jedynie podzielić się kilkoma spostrzeżeniami i opiniami.

Nie lubię kiedy performance pokazywany na wystawach, festiwalach, pokazach itd. jest traktowany jako „teatr jednego aktora”. Nie ufam w możliwość kilkurazowego wywołania identycznych emocji przy pokazywaniu identycznego performance. Nie ufam publiczności, która patrzy na taki występ jak na recital klauna w cyrku – z pobłażaniem, ale też często z zażenowaniem. Performerzy starają się zazwyczaj wyjść z tego „szklanego akwarium” poprzez próby interakcji z publicznością, z ludźmi naokoło, ale jak dotąd nie widziałem takiej próby zakończonej sukcesem. Często mam wrażenie, że aby wykonywać performance trzeba być po prostu świetnym aktorem, a większość performerów nie ma takich umiejętności.

Lubię gdy performance jest w pewien sposób zawieszony między intencjami autora a potencjalnością odbioru przez publiczność. Gdy trudno jest jednoznacznie wskazać na początek i koniec działania, gdzie nie ma sceny i gdzie publiczność może być, lecz nie jest to koniecznością. Lubię lekkie w formie, ale pojemne w treści akcje Cezarego Bodzianowskiego, starsze video performance Bruce Naumana etc. Lubię przekraczanie pewnych granic, ale nie ekshibicjonizm. Ciekawszym wydaje się próba odkształcania rzeczywistości, a nie tylko odgrywanie pewnej roli, wymyślonej wcześniej.

Paweł KWAŚNIEWSKI

Łukasz GUZEK: Jak definiujesz performance?

Paweł KWAŚNIEWSKI: Łukaszu, przyjacielu, krytyku i współtwórcu polskiej sceny nie-tylko-perfo! Pozwól, że moja definicja Perfo zostanie poprzedzona kilkoma zdaniem i refleksjami, bowiem czasy się zmieniają, artyści dojrzejają albo po prostu się starzeją, jedni się wykruszają, inni łapią długi albo drugi, trzeci oddech; część ma serdecznie w dupie, a część jeszcze o coś walczy. Jest też grupa artystów – sympatyków, którzy perfo traktują jako sytuację, w którą się wmieszali i im głupio się przyznać, że niewiele mają do powie-

dzenia, więc raz na jakiś czas, w tajemnicy przed partnerem/partnerką, żoną/mężem, dziećmiakami – stają twarzą w twarz przed topniejącą (w ich wypadku) publicznością.

Zanim spróbuję odpowiedzieć na Twoje pytanie, muszę z siebie wydusić, że to, co wyklawiaturowałem wyżej nie odnosi się do młodzieży, bowiem sytuacji Perfo wśród następców artystycznych – uczciwie – nie znam. Dość świadomie nie uczestniczę świadomie (*replay* semantycznie świadomy) na rynku nadwiślańskim. Jakoś częściej zapraszają mnie lub wpraszam się do Timisoary czy na Karaiby, by delikatnie zaprezentować moje myślenie o sztuce progresywnej, niż ktokolwiek czuje potrzebę, żebym młodzież polską poznał. To nie jest wyraz mojej frustracji, jak kilku znanych mi artystów progresywnych starszego ode mnie pokolenia. Frustruję się raczej tym, że mój syn od roku nie obronił pracy magisterskiej z filozofii, bo pracuje beznadziejnie za frico jako stażysta w Polsat News lub tym, że moja córka przyprowadza do domu dziobaty, którzy na pierwszy rzut oka nie zostaną moimi ulubionymi zięciami.

Acha, Łukaszu!

Pamiętaj, proszę (rzadko o coś proszę, ale uzurpatorów znam wielu), że wymyśliłem i rozpropagowałem na świecie, a nawet i w Polsce coraz częściej się słyszy to określenie: sztuka progresywna. A powstało ono, to określenie, na jednej z art-prywatek, jakoś chyba około przesilenia połowy lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Ja pamiętam tę noc, hihihih.

A teraz z innej beczki...

Jakoś się w sobie cieszę, że słowo performance w języku polskim zaistniało. I choć mam zgryzoty niezrozumienia tej jakości, to cieszę się, że trafia to do społeczeństwa. Trochę szkoda, że trafia jako synonim wygłupu, jako akcja społecznie zaskakująca, trochę jako synonim działania ośmieszającego – protestującego. Konotacji społecznej nie uda nam się zmienić, ale miłe to, że słowo performance ma wciąż jeszcze zabarwienie wbrew-systemowe, wbrew-społeczne. I – muszę przyznać – że nie chodzi mi tutaj o jakieś odnośniki sztuki do jakiegokolwiek systemu. Dla mnie wciąż

Sztuka to jedynie i jedyna aktywność uprawiana w obrębie Sztuki.

Może jestem lekko nie-na-kurwa-czasie, ale wciąż uważam, że uprawianie sztuki ma służyć wyłącznie uprawianiu sztuki i rozszerzaniu jej granic. Reszta to dziennikarstwo i od tego są inne media. Dziennikarskie. Na Twoje naukowe pytanie, na Twoją chęć – wciąż niezwykłą – badania pytań najprostszych, nie potrafię odpowiedzieć jednym zdaniem. Zatem: Tak, jak sobie wymyśliłem i jakoś realizuję moje życie w życiu i w sztuce (kolejność jest nieorganizowana alfabetycznie lub zorganizowana przypadkowo... bez nacisku na ważność):

- 1.** Twoje pytanie o dostępność mojego dzieciolowania w klawiaturę jest nie-na-miejscu. Świat elektroniczny i pytania elektroniczne – w mojej świadomości – są tak samo publiczne, jak wypowiedzi zahaczonych ludzi na Krakowskim Przedmieściu przez ekipę jakiegoś telewizora. Dajesz ryja, to znaczy zgadzasz się na upublicznienie. *Ergo* – odpisuję na Twój e-mail – zgadzam się na rozprzestrzenianie (poprosz o powtórzenie tego słowa faceta/babki np z Indii, Chin lub z Belgii... hihihih)
- 2.** Performance Art (choć wolałbym, żeby używać nazwy Perfo lub – szerzej – Progressive Art) jest sztuką, która może mieć dwie definicje systemowe...
 - 2.A.** Czym Perfo nie jest.
 - 2.B.** Czym Perfo jest. (Czyli definicję tzw. negatywną i pozytywną.)

AD 2.A Według definicji negatywnej... Performance Art nie jest malarstwem, poezją, rzeźbą, teatrem... jest zupełnie inną jakością sztuki

AD 2. B Perfo jest aktywnością Artysty w obrębie sztuki, która ją komentuje i stara się jej granice, tej sztuki, rozszerzać przy pomocy środków, które mogą się stać NAGLE artystyczną wypowiedzią i jej koniecznością.

AD 2. C (systematyka zawodzi) Są dni, kiedy czuję się złomotany, a rozszerzania granic nie jestem w stanie dogonić. Ale staram się.

Danuta Nawrocka

Performance, to taki rodzaj legitymacji artysty, który upoważnia go do stawiania pytań o autokreację, kondycję rzeczy i zjawisk w szeroko pojętej działalności człowieka. Sztuka performance to legitymacja

do udzielania subiektywnych odpowiedzi w pełni poprawnych w założeniu artysty. Sztuka performance to niezgoda na siebie w tu i teraz, niezgoda na kompromisy, które w sztuce zawsze zawodzą. Sztuka performance ocuci, ale i zniszczy. Wskrzesi, ale już do nowego. Wypowiada, ale nie odpuści. Zatem performance, to kreowanie optymalnych warunków egzystencjalnych zarówno dla artysty, jak i dla odbiorcy podpadającemu pod te warunki, które uruchamiają takie warianty człowieczeństwa, jakich nie dostarcza obszar jego potocznych odniesień. Jest to osvajanie siebie do świata i świata do siebie, poprzez metodę odstony rzeczy jaką jest właśnie performance.

Ewa ŚWIDZIŃSKA *Autoanaliza / Hedonizm / Abject*

" ...	1. potrzeba unikania urazu psychicznego,
mam	2. potrzeba unikania urazu psychicznego
takie doświadczenia	ze strony innych,
takie dylematy	3. potrzeba unikania urazu psychicznego
takie	we własnych oczach,
potrzeby	4. potrzeba poniżania się,
takie ja	5. potrzeba wyczynu,
Performance to aktualizacja siebie	6. potrzeba stowarzyszenia,
Naszymi motorami działania,	7. potrzeba agresywności,
siłami nadającymi naszemu zachowaniu energię	8. potrzeba autonomii,
i kierunek są potrzeby psychiczne.	9. potrzeba kompensacji,
Te otamowane, ukryte, wyparte także dążą	10. potrzeba uległości,
do ekspresji.	11. potrzeba usprawiedliwiania się,
Według Stanisława Sieka w kulturze europejskiej	12. potrzeba dominacji,
najwięcej stłumionych potrzeb psychicznych	13. potrzeba ekshibicjonizmu,
pochodzi z potrzeb: agresywności, poniżania,	14. potrzeba żywienia i opiekowania się,
dominowania, ekshibicjonizmu, seksualnej,	15. potrzeba porządku,
doznawania opieki i oparcia.	16. potrzeba zabawy,
Performance to moje jawne i ukryte potrzeby	17. potrzeba izolacji,
..."	18. potrzeba przyjemnych doznań zmysłowych,
	19. potrzeba seksualna,
Ewa Świdzińska,	20. potrzeba doznawania opieki i oparcia,
Nie fetyszyzując zbytnio kobiecości...,	21. potrzeba rozumienia,
[w:] Sztuka kobiet, red. J. Ciesielska i A. Smalcerz,	22. potrzeba nabywania,
Galeria BWA, Bielsko-Biała 2000,	23. potrzeba poznawcza,
ss. 206-207.	24. potrzeba tworzenia,
	25. potrzeba informowania innych,
	26. potrzeba doznawania aprobaty
	i uznania ze strony innych,
	27. potrzeba zatrzymywania,
	(potrzeby wg H.G.Murray a)

Agnieszka BALEWSKA *Permanentny performance*

Performance, jako wykonywana przez artystę czynność kreująca, wobec potoczności działań staje się iniekcją akcji w akcję życia. Czym różni się owo działanie artysty od czynności potocznej? Z pewnością nie uda mi się nakreślić cyzelujących granic pomiędzy nimi. Jednak rozwijając koncepcję otwartej percepcji, celowości działań oraz świadomości aktu mogę rozpatrywać ich wzajemne powiązania i różnice. Otóż performance to przedstawienie bezpośrednie samego artysty, od niego

więc zależy jakie kręgi wyobraźni zostaną poruszone w nim samym, jak i u odbiorcy. Siła przekazu uzależniona jest od ładunków emocjonalnych i intelektualnych zawartych w działaniu, od ich wzajemnej relacji proporcji i stosunku wewnętrznego do nich samego artysty. Zatem każdy element budowanej akcji podlega ścisłym hierarchiom wielu lub jednowątkowej struktury. Jeśli akcentowana jest „mowa ciała”, „mowa rekwizytów”, „mowa przestrzeni”, „mowa motoryczna”, „mowa sytuacji”, za każdym razem mam do czynienia z daną „mową”, której podporządkowane są „mowy” pozostałe. Jest to osobliwa budowla czasu, miejsca, osoby. Zatem gra już nie jest grą, lecz aktem kreacji życia. Istnieje w czasie i tylko poprzez czas się wyraża, jest zatem praktyką i teorią czasu w działaniu.

Tak więc w performance mam do czynienia z wewnętrznymi i zewnętrznymi napięciami, których rezonans odczuwalny jest przez odbiorcę w przeżyciu estetycznym, jak i artystycznym. Właśnie to ostatnie przeżycie jest nie tylko udziałem samego artysty, ale również i widza. Owe napięcia odczytywane w przeżyciu estetycznym i artystycznym stanowią jednostkowy artefakt, który może być poddany dalszej refleksji, szerszej analizie dzieła. Rozczytywanie kodu artystycznego zakłada przeanalizowanie każdej czynności następującej po sobie w akcie twórczym performance. Jest jednocześnie pracą opartą na logicznej analizie dzieła, ale też w głównej mierze opartą na dokonywanych procesach metafory i asocjacji zdarzeń.

W publikowanym tekście rozważałam „wykonywanie czynności artystycznej”, czyli performance swój źródłostów „umiejscawia” w pojęciach dotyczących taszyzmu, informel. Posługiwano się początkowo takimi określeniami jak: działanie, akcja, gest itp. Czynność zatem ma charakter kreatywny, w podstawowej swojej funkcji pośredniczy, w dalszej, jest docelowa. Właśnie na przesunięciu akcentu polegała zmiana w traktowaniu jej i wykonywaniu przez artystę. Nie musiała się dokonać transformacja w obrębie samej czynności, jedynie stosunek do niej w procesie tworzenia i odbioru zmienił się. Polegał on na świadomym poszerzeniu percepcji, na rozwinięciu tego doświadczenia. Panowanie nad nią osiąga w performance'ach najwyższy stopień integracji osoby i działania.

Szczególnym nurtem jest performance o charakterze rytualnym „Ten nurt performance odwołuje się do rytuału jako zakorzenionego w naszej podświadomości sposobu narracji. Elementy czerpane z rozmaitych, minionych i współczesnych rytuałów traktowane są tutaj jako nasycone archetypowymi znaczeniami sposoby obrazowania sprzyjające katharsis. Treścią tych rytuałów, tym co nadaje im znaczenie, nie jest jakiś konkretny mit, lecz silnie przeżyte przez wykonawcę wydarzenie o charakterze mitycznym, tzw. doświadczenie podstawowe lub graniczne (*Grund-und Grenzsituationen*)”¹. Właśnie owo przeżycie, w którym uczestniczą zarówno wykonawca, jak i odbiorca stanowi najistotniejsze zdarzenie i doświadczenie. Innym rodzajem performance są uliczne interwencje, spektakle i agitki, a także steatralizowany protest uliczny. Zawiera on cechy ludyczne i muzycznej pop-kultury. „Ten nurt performance, odbierany początkowo jako socjologiczny margines świata sztuki, okazał się z czasem najbardziej radykalnym nurtem, rzutującym szczególnie mocno na kształt performance drugiej połowy lat siedemdziesiątych”².

Performance zatem w pełni opiera się na indywidualnej, kreatywnej osobowości, czyniąc ją zarazem podmiotem i przedmiotem tworzenia i odbioru. Jest praktyką, która wykracza poza nowoczesne konwencje i ukształtowany tradycyjnie smak. „Performance nie jest ani nową tendencją, ani nowym środkiem artystycznym, jest czymś więcej - zanegowaniem sztuki modernistycznej, sztuki jako historycznie wytworzonego systemu kulturowego oraz afirmacją indywidualizmu, którego symbolem jest niepochwytne »ja«”³. Istotnym elementem jest nieustanne poszukiwanie wypowiedzi performance i niewyczerpany potencjał jaki niesie ze sobą osobowość twórców. Dlatego każda myśl i każda sytuacja w życiu może stać się nowym przyczynkiem do wykreowania kolejnego zdarzenia performance.

Otóż czynności wykonywane są zawsze konstrukcjami metaforycznymi, tak więc odpowiednia kompilacja tychże metafor sprzyja jasnemu i czytelnemu przekazowi performance. Metafora i metonimia znaków za pośrednictwem czynności unaocznia zakryte „prawdy”, „idee” które artysta wyraża. Jest to ekspresja włączająca się w cały system równoległych świadomości artystycznych i w nich odnajduje swoje „gniazdo”.

PRZYPISY:

1. G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie*, Poznań 1995, s.109.
2. Ibidem, s.111.
3. Ibidem, s.119.



CZEŚĆ 03 / PART 03
NA BIEŻĄCO / CURRENTLY

KSIĄŻKI / BOOKS

Łukasz GUZEK

Uczta na cześć Erosa

WYDARZENIA / EVENTS

2 Festiwal Sztuka i Dokumentacja

Zapis dyskusji pofestiwalowej

Fokus Łódź Biennale 2010

Program festiwalu

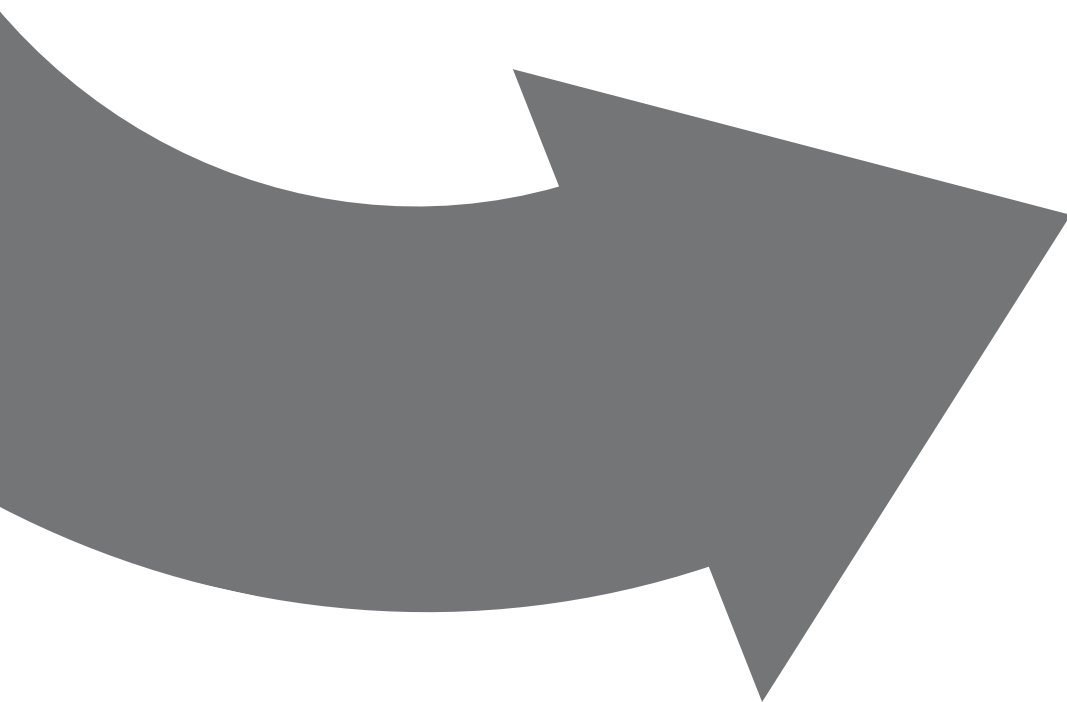
8 Festiwal  - Performance Intermedia

Plakat oraz program

KSIAŻKI / BOOKS

Łukasz GUZEK

Uczta na cześć Erosa



UCZTA NA CZEŚĆ EROSA

Gdy zaczynamy lekturę książki Kazimierza Piotrowskiego *Erotematy słabnącego Erosa* poświęconą Krzysztofowi Zarębskiemu, to przy pierwszych zdaniach *Prologu* towarzyszy nam, umieszczony na środku strony obok, rysunkowy wizerunek chłopca. Wykonany delikatnie, z ledwie zaznaczonym obrysem twarzy, wyłania się zjawiskowo z tła białej karty. Wydaje się odrealniony, jakby rozplywał się, rozmywał, nikał lub pojawiał się, jak zjawia ze snu czy z głębi pamięci, jakby nie przynależał do rzeczywistości albo był w niej obecny tylko chwilami.

Chłopca nie charakteryzuje także wiek. Jest dziwnie nieokreślony. To ów wiek adolescencji, która trwa i trwa wiele lat. Są tacy, u których trwa całe życie. Czy to właśnie sugeruje nam autor książki o Zarębskim? Twarz bez wieku i cech charakterystycznych przynależy bogom i bożym pomazańcom. Takie są greckie posągi o idealnej urodzie: bez wieku, bez wyrazu, mimiki, indywidualności, ale zawsze z tym samym tajemniczym uśmiechem zwróconym do wewnątrz.

Oczywiście domyślamy się, iż jest to portret bohatera książki z czasów młodości. Domyślamy się także, że autor książki nam go tu podsuwa z myślą o Freudzie i że interpretowanie poprzez freudyzm będzie jednym z, jeżeli nie głównym, kluczem do prowadzenia analizy bohatera i jego sztuki. Wskazuje już na wstępie, że wyobraźnia, sny na jawie, są podstawą jego sztuki, jej materiałem. Ale i w nie mniejszym stopniu determinują całość życia bohatera, co dobitnie ujawnią kolejne karty tej książki.

Już w pierwszych zdaniach prologu zostaje postawiona główna teza – „Jak głęboko ludyczność i przenikają byt i czy posiadają sakralną powagę?”

Trzy słowa klucze dla tej interpretacji sztuki Zarębskiego – ludyczność, Eros i sakrum – padają już na wstępie, by następnie w całym tekście prowadzić z sobą grę; łączyć się i przeplatać, tworząc rozmaite figury.

Ludyczność – czyli zabawa. Najpierw chłopiec się bawi. Jak, w co, z kim? Ludyczność przywołuje w naszej wyobraźni skojarzenie z zabawą żywiolową, bachtinowskim karnawalem (choć w książce Bachtin jest przywołany tylko raz, by zobrazować opozycje święta sztuki i rzeczywistości PRL w połowie lat siedemdziesiątych, s.108). Jest więc opozycją powagi, czasu „zwykłego” życia. Ludyczność od owej „zwykłości” codzienności pozornie wyzwala. Pozornie – gdyż uwalnia od niej jedynie na chwilę, chwilę zapomnienia w zabawie. W rzeczywistości jedynie przykrywa na krótko przykrą codzienność; pozwala odpocząć, oderwać się od niej – ale nic nie zmienia. Nie jest subwersywna. Ludyczność to petryfikacja, nie subwersja. Utrwala jedynie kolistą naturę rzeczywistości. I jest to błędne koło. A my kręcimy się w tym kole bez szans wyjścia z jego rytmu, bez szans na zmianę; zmianę

lokalizacji, przemieszczenie w inny świat, inną rzeczywistość. Ba – bez szans na zatrzymanie się w świecie karnawału. O to ostatnie dba już społeczeństwo.

Z ludyczną zabawą, jak chce Huizinga, łączy się jeszcze jedna kluczowa cecha – edukacja. Zabawa nie jest li tylko zabawą, nie służy li tylko rozrywce. Ma nas pouczyć, ma spowodować, że wyniesiemy wiedzę i *de facto* będziemy się mogli przystosować. Owe nauki poprzez zabawę służą zbudowaniu więzi społecznych, a w rezultacie mają zniewolić społecznie, pozbawić indywidualności – indywidualnych pragnień, myśli i celów, a także trzymać wyobraźnię, odpowiednio nastawić, nakręcić maszynę myślenia tak, by pasowała do reszty społeczeństwa. Taka zabawa, w istocie, ma bardzo poważny i „dorosły” sens. Chyba, że ktoś uprawia zabawę poza ludycznym protokołem. Wtedy musi jednak „popaść” w kontrkulturę.

Otóż ludyczności akurat w sztuce Zarębskiego nie znajdziemy. Znajdziemy natomiast inny rodzaj zabawy – ów związany z popkulturą, kulturą masową. To zjawisko *par excellence* współczesne, także współczesny rodzaj ludyczności, która od tamtej różni się tym, że jest aspołeczna. Nie utrwała struktury społecznej, ale ją zmienia, podsuwa nowe sposoby życia, wybory, cele. Wreszcie *last but not least* formuje wyobraźnię. Jest więc subwersywna na wiele sposobów. Zarazem nie ma w niej dydaktyzmu. Typowa odpowiedź popkultury na zarzut wpływu – nie chcesz to nie musisz (oglądać, słuchać, itd.) – to typowa reakcja a-dydaktyczna. Nie ma wzorca – jest wiele wzorców do wyboru, nie ma wartości – bo są relatywne. Za to pop jest nienawidzony – za to też kochany i pożądaný. Rewolucja, subwersja dokonuje się tu „siłami natury”, niejako mimochodem, a nie na mocy perswazji. Popu się nie tłumaczy – on tłumaczy się sam przez się. I to w skali globalnej.

Po taki pop sięga Zarębski. Nie jest więc „ludyczny”, a do głębi „popowy”. Cała jego sztuka to gra (zabawa) w sferze kultury popularnej. Przez lata stosuje rekwizyty pochodzące z jej estetyki, ikonosfery. I potrafi nadać im znaczenie. Jak tego dokonał – o tym właśnie traktuje książka Piotrowskiego. Jednym z głównych, motywów popu jest erotyka. Erotyka funduje każdą zabawę. Jednak w popie owa erotyka-zabawa zyskuje pełnię swoich własnych praw, jest erotyką dla erotyki, bez ukrytej symboliki i dydaktyki. Pop pozwala oddać się erotyce i uprawiać ją bez obciążenia narzucanych przez społeczeństwo i kulturę tzw. panującą – np. na danym obszarze. Dlatego jest tak potępiany i tak atrakcyjny zarazem.

W książce Piotrowskiego znajdziemy wiele odniesień do filozofii. Czy Zarębski czyta tych filozofów, czy czytał Platona, Marcusego? – raczej nie. Nic na to nie wskazuje w jego sztuce. I nie ma takiej potrzeby. Po co filozofia komuś kto wie, posiada świat w sobie. A stosunek do świata zewnętrznego jest wyznaczany

przez ten pierwszy. Filozofii nie ma w sztuce Zarębskiego. Natomiast propozycja Piotrowskiego to fantastyczna interpretacja jego sztuki; pokaz możliwości tego, jak sztuka (praktyka artystyczna) może być potrzebna filozofowi, by robić porządku na własnym podwórku, jak staje się pomocna, by poukładał on coś na półkach z lekturami filozoficznymi, a i zapłodnił sobie wyobraźnię.

Piotrowski donosi, że Zarębski sięga do lektury Nietzsche’go (s. 110, s. 257). Ale jak subtelny erotoman ma filozofować młotem...? Jak skończony mizogin może „dogadać się” z koneserem kobiet...? Widzę tu wpływ filozofa, bardzo wymagającego rozmówcy, jakim jest Piotrowski. Zapał do lektur filozoficznych ucieszył filozofa, wszak wejście artysty na „jego” teren uprawomocnia interpretację płynącą z głębi filozoficznego świata. To także potwierdzenie przydatności warsztatu filozofa w sztuce, metody łączenia filozoficznej lektury z formą wizualnej reprezentacji. Ale czy jest to trwałe – zobaczymy. Ja nie stawiałby na Zarębskiego filozofa – nietzscheanistę, nawet wobec słabnącego Erosa.

Piotrowski upozował swojego bohatera na herosa, a może szamana, „bożego szaleńca”. Opowiada jego dzieciństwo jako historię inicjacji, która jest traumatyczna, zawiera ocieranie się o śmierć, ale i o cudowność. Jednak nie tylko dzieciństwo, choroby i inne życiowe zagrożenia egzystencji spotykają naszego bohatera. W parze z nimi idzie inicjacja seksualna, bardzo wczesna. Zbyt wczesna? A może po prostu normalna, tylko ujawniona i uświadomiona, a nie stłumiona w zarodku? Wszak Freud, który patronuje całemu projektowi książki, jest odkrywcą seksualności dzieci, co było wówczas szokiem, gdyż uważano je za jedyne czyste istoty, w opozycji do brudnych myśli dorosłych. Dziś owa seksualność została przykryta dyskursem, który to proces opisał Foucault. Czyli – anioły czy dyskursy – w procesie dorastania erotyka zostaje stłumiona. Ale nie u Zarębskiego. Piotrowski ukazuje jak u naszego bohatera siły natury pokonują ograniczenia społeczno-kulturowe i w rezultacie dają erotyce miejsce oraz znajdują dla niej przestrzeń w sztuce, gdzie może być sobą, rozkwitać, rozwijać się w pełni swych możliwości.

Piotrowski podaje fakty z młodości bohatera, które choć może nie są same w sobie bulwersujące, jak masturbacja, ale w konstrukcji książki pojawiają się jako zjawiska zapowiadające późniejsze zdarzenia i o tyle też „niezwykłe”. Norma masturbacji (by była normalnością musiała stoczyć walkę o swoje miejsce w społeczeństwie), kieruje ku innym poczynaniom Erosa, które takiej normy jeszcze sobie nie wywalczyły i wciąż pozostają wyługowane ze sfery społecznej, jak „zwykła” heteroerotyka, tyle że wypowiedana otwarcie, choćby w izolowanych społecznie formach sztuki. Do *Erotematów rozkwitającego Erosa* (s. 78) należy też homoerotyka, ale raczej to nie nasz bohater ją inicjuje, raczej jest ona konstatacją obserwatora zewnętrznego, który

widzi takie zainteresowanie swoją osobą. Natomiast homoerotyka les jest, jak zauważa Piotrowski przywołując filmy Zarębskiego, jedną z hetero fascynacji, a nie tematem samym w sobie, tak by można podejrzewać artystę o skłonności trans.

„Bardzo lubił oglądać się w lustrze” (s. 31) – podobna anegdota krąży o Dalim, który był mistrzem budowania wokół siebie atmosfery niezwykłości. (Ponoć Dali do 35 roku życia masturbował się przed lustrem, ale takich szczegółów o Zarębskim biograf nie podaje, choć zdanie o lustrze pojawia się w akapicie o masturbacji.) Tu również takie biograficzne szczególiki są, mają być, znaczące. Mają pokazać niezwykłość, która tłumaczy niezwykłość sztuki. Na stronie 33 mamy opis cudownego ocalenia. To kolejny motyw wskazujący na to, że mamy do czynienia z wybrańcem. Jego życie jest pełne nadprzyrodzonych zdarzeń. Wszystko to wskazuje na biografie szamana, proroka, świętego.

Tak oto Freud i jego nauka o libidalnej energii czyli Erosie, który od dzieciństwa jest w nas, został spleciony z opisami nadprzyrodzonych życiorysów znanymi z literatury religioznawczej i antropologicznej. Z takiego podłoża, zaproponowanego przez autora, może wyrosnąć tylko jedno – wielki artysta, tworzący sztukę przesyconą Erosem. Tu dalsza argumentacja historyka sztuki wydaje się zbędna. Wszak w tej konstrukcji, do wielkości i wielkiego tematu erotyki Zarębski został predystynowany. Nie od niego zależało już w dzieciństwie i w okresie adolescentnej erotyki to, kim będzie i co będzie wiodącym tematem jego dzieł. Tak musiało być, nieuchronnie, fatalnie, finalnie. A skoro tak miało być, to co tu do roboty mają krytycy sztuki? Mogą tylko opisywać, cmokać, przewracać oczami lub toczyć pianę niewiści, lub po prostu o Zarębskim nic nie wiedzieć – on jest wielki niezależnie od nich. Taki jest okrutny mechanizm predystynacji- także dla artysty, bo może on jedynie pogodzić się ze swoim przeznaczeniem, los nie zależy od niego – jest w rękę bogów. Sakrum Erosa broni się samo. Taka konstrukcja biografii wyklucza dyskusję wartościującą, krytykę, ale nie interpretację czy uprawianie filozofii.

Owa erotyka adolescentna, nastoletnia, wieku bez wieku, zazwyczaj trwa do chwili, aż ostateczna inicjacja przeniesie nas w wiek dojrzały. Wydaje się, że „dorosłość” u naszego bohatera nigdy nie następuje. Zabawa trwa. Zmieniają się tylko zabawki. Taki typ erotyki – pozbawionej dydaktyki, moralizatorstwa i filozofii – jest możliwy tylko w popkulturze. Zarębski po prostu ma to w sobie; jest szamanem, który posiada moc podróży między światami adolescencji i dorosłości. Opowiem anegdotkę: kiedyś na performance Zarębski, jak to często czyni, poprosił do udziału dziewczynę z publiczności, wybierając z młodszych. Nie miała robić czegoś szczególnego – po prostu być przy nim w trakcie akcji, w której brały udział gadgety erotyczne. Ale dziewczynka okazała się małąlatką i zrobił się

lekki skandal. Nieco wystraszony Zarębski powiedział, że nie wiedział przecież ile ona ma lat – była w wieku adolescencji, było trochę ciemno – jak to w galerii... Tak mu wyszło, gdyby wiedział... Ale to, że tak mu wyszło, to dowód na jego nos czy czułe czujki erotyczne wysunięte ku światu – nie kalkulował tylko wybrał kierując się instynktem Erosa, który pracuje subwersywnie i popycha do czynów poza społeczną poprawnością.

Później do sztuki Zarębskiego trafia jego córka (ur. 1977). W jej pojawieniu się Piotrowski również upatruje momentu inicjacji, gdyż otwiera ona nową drogę dla Erosa. To droga wspólnej inicjacji – ona inicjuje jego, ale on ją – aż do dojrzałości czyli ostatniego perfo z nagą córką (2008), gdy decyduje, iż inicjacja dobiegła końca (s. 279- nn). Piotrowski łączy ten watek z innym nazwanym *Tyberiadą* (od lubieżnych historii przypisywanych temu cesarzowi), czyli perwersją, która osiąga szczyty i tak znamionuje swoje przeciwieństwo – wyczerpanie mocy Erosa.

Tytułowa teza o słabnącym Erosie (z wiekiem) wydaje się dyskusyjna. Za jej prawdziwością przemawia wpływ czasu i statystyka. Ale czy artysta mieści się w tak „zwykłych” ramach? Wszak sam Piotrowski wielokrotnie wskazał na nadprzyrodzone moce drzemające w artyście; że jest pod opieką bogów (przynajmniej jednego – Erosa). A poza wszystkim teza jest dyskusyjna w świetle sztuki. W niej słabości Erosa nie widać. Słuszne natomiast zostały wskazane ramy – od Erosa adolescentnego do „Tyberiusza” – skrajnie prerafinowanego. Ramę tworzy biografia czyli coś obiektywnego – linia czasu biegnąca od dzieciństwa i pierwszych poruszeń wyobraźni erotycznej po ich siedemdziesiąt rocznicę właśnie obchodzoną tą książką i wystawą prezentującą ową drogę w sztuce pod patronatem Erosa. Zawiera się w niej pewna prawda o erotyce, jej mechanizmie wewnętrznym rządzącym rządami i ich zaspokajaniem. Otóż, zaspokajaniu nie ma końca, perwersja musi rosnać, wznosić się na wciąż wyższy stopień. Tu gdzie filozof rozpoznaje schyłek, może należałoby widzieć wyżyny, osiągnięcie mistrzostwa. To droga pokrewna sztuce – sztuce nie ma końca, można ją jedynie porzucić i zając czymś innym. Ci, co przy sztuce pozostają, idą drogą ku rozwojowi i wyrafinowaniu. Inna rzecz, że późne dzieła artystów w taki sposób konsekwentnych, tych którzy nigdy nie zboczyli ze ścieżki sztuki, są zadziwiająco proste, naiwne, wydawałoby się pozbawione wcześniejszej głębi – ale właśnie są ową erotyczną zabawą i ulgą spełnienia. U Zarębskiego, ów stwierdzony przez filozofa schyłek, jest takim momentem spełniania.

Jednak niech owa rosnąca perwersja nas nie zawiedzie ku lekturom Sade’a czy Bataille’a – tam owszem jest opisany ów mechanizm wzrostu perwersji aż po ostateczność czyli śmierć, ale to zarazem są powiastki moralne (amoralne), wykłady etyki (aetyki). Zarębski zanurzony w popkulturze nie ma nic z tych perwersyjnych przykładów literackich – pop uwalnia go od powinności filozoficznej, od nadawania sensu. Uprawia sztu-

kę tak jak perwersje – jako same w sobie i same dla siebie – bez innych celów, szczytnych czy szpetnych. Erotyka pióra poprzednio wspomnianych mistrzów, dodając wspomnianego przez Piotrowskiego Swetoniusza, ma się nijak do perwersji wizualnej Zarębskiego. Artysta tworzy obrazy i jest to erotyka obrazu wybitnie heteroseksualna, co może wydawać się ograniczeniem rozmachu perwersji, ale jest szczere, tak jak erotyka adolescentna. Porównując ją z figurami przywołanych pisarzy, nie wynika ona z potrzeb konstrukcji literackiej i myślowej, ale z psycho – fizycznej kondycji erotycznej, która staje się kondycją artystyczną.

Piotrowski w różnych miejscach książki przywołuje rozmaitych artystów dla poczynienia porównań ze sztuką Zarębskiego. Ciekawe jest przywołanie Szapocznikow (s. 38) i jej wystawy w Zachęcie w 1957 roku, która zrobiła „duże wrażenie” na artyście, co wskazuje na pewne stosowane przez niego rozwiązania jak zatopienie w lodzie (Piotrowski), ale, dodajmy, także konsekwentne używanie plastikowych przedmiotów, sztucznych materiałów przemysłowych i popkulturowych. Ale można by wskazać jeszcze inny powód fascynacji Szapocznikow – jej wcale niedwuznaczną erotykę, a i to, że była piękną kobietą, co na Zarębskiego musiało oddziaływać. Wskazanie w książce tradycji surrealizmu jako pomocnej w interpretowaniu sztuki Zarębskiego jest jak najbardziej słuszne. Jednak przedmiotowość surrealizmu może się rozwinąć w wielu kierunkach. Zdjęcia Dalego i Man Ray’a z użyciem przedmiotów zaskakująco, jak to w surrealistycznej poetyce, zestawione z twarzą postaci na pewno dają się powiązać z pracami czy fotografiami Zarębskiego zamieszczonymi w książce, gdzie jego ciało zestawiane jest z przedmiotem. Ten wątek surrealistycznego przedmiotu w twórczości Zarębskiego nie jest bliżej badany. Zapewne pozwoliłby on na wyjaśnienie genezy zainteresowania performance (tak jak owe zestawienia z przedmiotem są jedną z wskazówek historycznej genezy tej formy sztuki). Inne przybliżenie tej sztuki to dada. Pojawia się w analizie Bryla (s. 114), chyba niezbyt cenionej przez Piotrowskiego, ale trafnej, gdyż to dadaizm jest pierwotnym źródłem subwersywnej postawy wewnętrzzianej w sztuce, oraz *via Duchamap*, wykorzystaniem możliwości przedmiotu – ready made, który podejmuje także pop, co by pozwalało na wyjaśnienie użycia ready made gadżetów z sex shopu.

Kolejne przybliżenia kierują nas ku muzyce. I to jest obiecujący trop. Muzyka pojawia się w wielu aspektach i jest niezwykle ważna dla Zarębskiego (co zostało dowodnie omówione w tekście). Tu należy wskazać na wątek związku z Fluxusem, gdyż to on pozwala na uchwycenie istoty powiązania akcji przedmiotu (obiektu) i dźwięku w twórczości Zarębskiego. A Fluxus wskazuje – zdecydowanym gestem – na tradycję dada. Dada więc jest prazródłem sztuki Zarębskiego, co nie dziwi o tyle, że jest w ogóle źródłem tego, co w sztuce współczesnej naj-

lepsze. Akcje (performance) Fluxusu są koncertami, bazują na idei rozszerzonej muzyki Cage’a (wskazanie na Cage’a pojawia się w cytacie przytoczonym za Szymonem Bojko, s. 146). Ta inspiracja została przez Piotrowskiego wskazana, ale pośrednio, poprzez wskazywane kilkakrotnie związki Zarębskiego z Fluxusem. Tymczasem Fluxus jest tu kluczem, nie tylko formy, ale i ducha subwersji, manifestującego się w postaci trwania w obszarze kontrkultury. Do tej kwestii jeszcze będzie trzeba wrócić, bo jest ona jedną z ciekawszych w tej książce. Fluxus jest istotny z tego względu, że to z fluxusowego ducha wyrasta akcja – jedna z kluczowych form sztuki Zarębskiego i – moim zdaniem – klucz do zrozumienia sztuki czy postępowania Zarębskiego-artysty. Formy bazujące na czasie jak muzyka czy proces organizujący formę, to podstawowe środki artystyczne jakimi posługuje się artysta. Nic dziwnego, że fluxusowcy byli bliscy Zarębskiemu i stanowili jego łączność ze sztuką amerykańską, zanim znalazł się w niej nasz bohater (a także później występował z artystami Fluxusu).

Kontynuacją fluxusowej metody jest przywołana w książce figura DJ’a. Piotrowski zestawiał go z klaunem. Jednak reprezentują oni inne zagadnienia – DJ nawiązuje do improwizowania muzyki, co uprawiali Fluxusowcy. Klaun to z kolei figura, która ukrywa performerę, rodzaj kamuflażu ego artysty. Klaun to maska. Klaunada to strategia pozwalająca uniknąć oskarżeń o eksponowanie siebie kosztem sztuki, sprawy, idei czyli tego, co wyraża, o czym mówi jego sztuka. Bardzo wyraźnie i świadomie pisze o tej strategii Warpechowski. Według jego własnych słów *Champion of Golgota*, ukrzyżowany w stroju hokeisty jest śmieszny i żałosny, ale jest zarazem autośmieszeniem. Podobnie wymierza ironię w siebie, gdy paradytuje wojskowym krokiem w kalesonach ciągnąc przywiązane do nogi ptaszka. Jest głupim, ale niegroźnym bufonem, operetkowym dyktatorem z *Króla Ubu*. Klaun i rozmaite przebrania stosowane przez Zarębskiego mają podobny sens – odbiera sobie powagę i tym samym pierwsze miejsce w spektaklu, by uwypuklić to, co w nim istotne.

Jeden z ciekawszych wątków książki jest związany z poszukiwaniem inspiracji. W 1981 Zarębski z rodziną wyjeżdża do Nowego Jorku, jak wielu, na chwilę. Zastaje ich za granicą stan wojenny. Naprawdę trudno obliczyć straty jakie spowodował stan wojenny – przerwanie ciągłości rozwoju sztuki jest dla sztuki katastrofą, do dziś sztuka polska nie zrosła się w całość. Zarębski wyjeżdża z Polski już jako ukształtowany artysta, z doświadczeniem sztuki lat siedemdziesiątych, w których jego sztuka zyskała uprawomocnienie. Ale to całkowity przypadek, że akurat do **NY**. **W NY** kontynuuje swoją twórczość. Jednak czy jego twórczość pasuje bardziej do Ameryki czy do Europy? Albo inaczej: jaki rodzaj tożsamości artystycznej przysługiwałby Zarębskiemu – artyście – amerykański czy europejski? Ten wątek powraca w książce wielokrotnie pod wieloma postaciami.

Pojawia się jako niejasna ciągota do przyjazdów do Polski, niekoniecznie motywowanymi koniecznością praktyczną.

Przypomnijmy, że w 1973 roku Zarębski uczestniczył w Biennale Młodych w Paryżu. W książce niewiele znajdziemy wspomnień z tego okresu, wskazujących na znaczenie tej konfrontacji ze sztuką światową. Jednak w roku następnym mamy serię wystaw indywidualnych *Dialog*, *Sfery Kontaktu*, *Kącik Kosmetyczny*. Przyjmują one formę która później stanie się „jego” językiem, zwłaszcza w powiązaniu z performance, które uprawiał już wcześniej. Zarazem wydaje się, że jest to sztuka, która pasuje do Europy tego czasu, do Paryża, w którym na noworealistyczną estetykę nakłada się konceptualizm. Ale pasuje też do Ameryki. Tzw. Rivington School of Art, z którymi pracuje od 1987 roku, tworzy w duchu, który trwa i jest pielęgnowany od happeningów Kaprowa, Oldenburga, Dine'a czy *combine* Rauchenberga. Tu i tu ma szlachetny rodowód sztuki metropolii. Wydaje się więc, że Zarębski mógł udać się w obu kierunkach i wszędzie czułby się ze swoją sztuką dobrze.

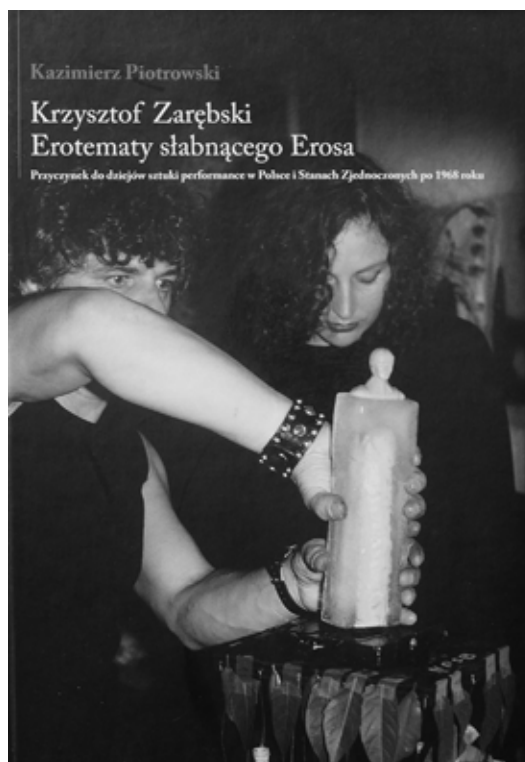
W książce jest kilka fragmentów korespondencji z jego kolegą Kawiakiem, który udał się do Paryża. Artyści znają się od 1970 roku, od wystawy *Młode Pędy* w Lublinie, która była dla Zarębskiego ważna i przełomowa (tak to przedstawia Piotrowski). Jednak po latach korespondencja z Kawiakiem jest jakby rozmową dwóch światów. Kawiak jest zadowolony z siebie i ze swojego emigranckiego losu. I bardzo żał mu Zarębskiego, który nawet nie ma samochodu. Nie ma się czym, według niego, pochwalić. Narzeka zamiast już dawno się ustawić. Piotrowski dobrze odczytuje niezrozumienie dla Zarębskiego jakie przebija z listów Kawiaka. Dla Kawiaka jest on po prostu tym, któremu się nie udało. Ma rację tylko o tyle, o ile mierzy go swoją miarą. Ale są to miary w zupełnie innych jednostkach.

Piotrowski wskazuje nawet pewne racjonalne wyjaśnienie pozycji Zarębskiego – jego przywiązanie do kontrkultury i zawartej w niej niechęci do komercji uprawianej przez generację konceptualną (s. 236). Tylko czy stwierdzony i tylekroć omówiony tu i w książce Piotrowskiego Eros zapładniająca wyobraźnię Zarębskiego potrzebuje takiego sukcesu, albo – co dla niego byłoby jego miarą...? Erotomania to nic zewnętrznego, nie ma nic wspólnego z lśnjącymi blachami i rykiem motorów – to stan głęboko wewnętrzny, to szaleństwo rozgrywające się w ciszy umysłu, to coś co jest zamknięte w nas, a daje znać np. w sztuce. Po co komuś takiemu samochód? Po co mu cokolwiek, skoro wszystko ma we własnej wyobraźni (którą ewentualnie dzieli z kilkoma szczęśliwcami, np. żoną i córką). I wcale nie ma potrzeby opuszczania tego świata. Skoro nie pozwolił sobie na to przez siedemdziesiąt lat, więc pewnie tak już zostanie... Paryż czy **NY** – tylko ów wewnętrzny świat stymulują. Można w nich żyć jak w monadzie (albo w jabłku). Taki ktoś mierzy świat miarą wyobraźni, a nie potrzebą wylegitymowania się sukcesem.

Dawny przyjaciel Zarębskiego więc, mimo woli, wskazał na głębokie powody tożsamości artystycznej Zarębskiego, czego wynikiem jest jego miejsce jakie zajmuje w sztuce. Słusznie te przyczyny w swojej książce eksponuje Piotrowski.

Erotematy słabnącego Erosa to książka jakiej w Polsce do tej pory nie było. Jest po części powieścią biograficzną. Ale przede wszystkim powiastką filozoficzną osnutą na sztuce. Życie prawdziwe, choć heroizowane, odgrywa w tej książce rolę konstrukcji, na której zostaje rozpięta sieć interpretacji prac Zarębskiego. Monografie artystów napisane w sztuce polskiej, wydają się przy niej mocno sztuczne i wyłącznie fachowe. Artysta nie jest w nich postacią żywą, funkcjonującą, jak mówi Jan Świdziński, „w świecie, w którym żyjemy”, czyli kontekstowo. Kontekstem są rozmaite myśli zebrane przez filozofa i powiązane ze sztuką. Nawet gdy nie do końca konsekwentnie stosowana metoda historyczna nie pozwala w pełni śledzić przemian jego sztuki, to filozoficzna rama pozwala na uchwycenie jej jako całości. Ale w powieści liczy się przede wszystkim dramaturgia i emocje. Poza formą wizualną, śledzimy tu przecież historię „Erosa o wielkim apetycie” (s. 77).

Łukasz GUZEK



Kazimierz Piotrowski, *Erotematy słabnącego Erosa*. Przyczynek do dziejów sztuki performance w Polsce i Stanach Zjednoczonych po 1968 roku, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elekrownia w Radomiu, Radom 2009.

**2 FESTIWAL SZTUKA I DOKUMENTACJA
ZAPIS DYSKUSJI POFESTIWALOWEJ
Z 24 KWIETNIA 2010 ROKU /
2nd ART & DOCUMENTATION FESTIVAL
RECORD OF THE POST-FESTIVAL DISCUSSION
FROM 24th APRIL 2010**



2 FESTIWAL SZTUKA I DOKUMENTACJA ZAPIS DYSKUSJI POFESTIWALOWEJ

Lukasz GUZEK

Dyskusja ma być podsumowaniem wątków i przemyśleń jakie nasuwa materiał drugiej edycji Festiwalu Sztuka i Dokumentacja. Zgromadziliśmy spory materiał badawczy. Będzie on zarchiwizowany i udostępniany w Patio Centrum Sztuki.

Prace zgromadzone na tej wystawie, jak i na innych wystawach festiwalowych, pokazują całą różnorodność możliwych sposobów podejścia do zagadnienia dokumentacji. Przypomnę, że wystawa nie powstawała w oparciu o wybór kuratorski, ale *open call*, a następnie decyzje jury. Wśród nadesłanych zgłoszeń, jak gdyby na jednym biegunie, znajdują się dokumentacje, które na własny użytek nazwałbym „typu portfolio”, czyli zestaw fotek albo film, którego zadaniem jest po prostu opis zdarzenia, pracy. Odrzucaliśmy te zgłoszenia, które polegały po prostu na nadesłaniu reprodukcji, na pokazaniu obrazów, uważając je za nieporozumienie. Na drugim biegunie natomiast sytuują się typy dokumentacji, która charakteryzuje się znacznym stopniem artystycznej samodzielności. Te prace stawiają zagadnienie redefinicji pojęcia dokumentacji i wskazują na jej nowy sposób funkcjonowania w sztuce współczesnej. Także tutaj mamy do czynienia z dużą różnorodnością form i strategii postępowania, które dopiero domagają się kategoryzacji. Jednak zebrane razem na wystawie wskazują, iż mamy do czynienia z zagadnieniem ogólnym, które daje się wyodrębnić w sztuce naszego czasu.

Inne wystawy i pokazy festiwalowe wskazują pewne punkty zakotwiczenia tego zagadnienia w historii sztuki. Screening filmów o Konstrukcji w Procesie w Muzeum Kinematografii pokazuje sposoby ujęcia w dokumencie filmowym wystawy zbiorowej, będącej wówczas największą manifestacją sztuki epoki pokonceptualnej w Polsce. Wystawa dokumentacji galerii 80x140 i A4 pokazuje najbardziej radykalne, skrajne podejścia do galerii jako projektu konceptualnego w latach siedemdziesiątych. Z kolei jeden pokaz organizowany przez Józefa Robakowskiego w Galerii Wymiany przypominał inną kluczową, nie tylko dla sztuki łódzkiej, wystawę *Lochy Manhattanu*, wynikającą z tradycji Konstrukcji w Procesie. Drugi wskazał na jedną z form sztuki dokumentacji jaką są performance dokamerowe, które to zagadnienie wiąże się z pojawianiem się dokumentacji jako zagadnienia *par excellence* artystycznego. Wystawa fotografii w Patio Centrum sztuki to z kolei inne zagadnienie – wystawa-instalacja *Obudźcie się by śnić* przygotowana przez Andrzeja Turowskiego w Palazzo Donà w Wenecji ze zbiorów Fundacji Signum, włączająca w swoją strukturę cały pałac, została „przeniesiona” do Łodzi i pokazana w formie wystawy-instalacji opartej na dokumentacji. W Galerii Wschodnia została pokazany performance Ewy Zarzyckiej należący do cyklu jej performance-opowiadań historii, które możemy porównać z wystawionymi w galerii tekstowymi zapisami tych historii.

Szukając historycznego punktu odniesienia dla idei sztuki dokumentacji, w dość oczywisty i odruchowy sposób wskazałobyśmy zapewne na sztukę konceptualną i akcyjną. Jednak w punkcie wyjścia idea tego typu sztuki zakładała niematerialność, a nie tworzenie artefaktów jakimi jest dokumentacja, nawet jeżeli koniec końców tak właśnie się działo (i dzieje). Pewną wskazówkę dla zrozumienia pojawienia się sztuki dokumentacji znalazłem w sztuce przedkonceptualnej, w znanej definicji Judda czyli, że sztuką jest to, co artysta nazywa sztuką. To powiedzenie było uznawane za początek sztuki konceptualnej, bo definiujemy sztukę poprzez nazywanie, wskazywanie, a nie formowanie materii oraz sztuki akcyjnej, bo definiuje artysta, który zajmuje miejsce dzieła. Ale Judd powiedział o swoich pudełkach coś jeszcze. Mianowicie twierdził, że gdyby umieścić je na ulicy to nikt by nie rozpoznał ich jako sztuki. Wtopiłyby się w otoczenie. W ten sposób dążył do zmiany statusu przedmiotu w sztuce, nie eliminując go, ale przyznając mu funkcje wskazywania poza siebie i tam poszukiwania znaczeń sztuki. Najczęściej dyskutowana jest konsekwencja instytucjonalna postawy Judda – przeniesienie pudełka do galerii powoduje, że w sposób niewątpliwie staje się ono sztuką. Jednak mogą one zostać wydobyte z otoczenia i wskazane, czyli nazwane sztuką, także poprzez dokumentację. Dokumentacja jako artefakt zaczyna pełnić samodzielną rolę w dyskursie sztuki.

Wraz z festiwalem został wydany drugi numer pisma „Sztuka i Dokumentacja”, w którym kontynuujemy publikację badań na temat sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego oraz publikujemy kolejne zbiory materiałów źródłowych, dokumentacyjnych, m.in. kalendaria galerii. W kolejnym numerze znajdują się teksty dotyczące rozmaitych aspektów sztuki dokumentacji, także konserwacji efemerycznych dzieł sztuki. Mamy zamiar opublikować m.in. ankietę, która jest częścią metodologii pracy z tego rodzaju sztuką, a służy utrwaleniu w formie szczegółowego opisu wszystkich najważniejszych parametrów tego typu dzieł, np. performance, tak aby umożliwić jego zachowanie w historii sztuki i jego funkcjonowanie w dyskursach sztuki. Podjęliśmy także, już poza festiwalem, ale w kursie jego generalnej tematyki, w oparciu o tę metodę, wspólnie z Patio Centrum Sztuki próbę „modelowego” opracowania performance Ewy Partum *Zmiana*, zarówno opracowania ankietowego, jak i jego reenactment. To zagadnienie dziś rozwijane i dyskutowane, choć jest względnie jeszcze nowe, postawione w związku z opracowaniem zbiorów sztuki efemerycznej Guggenheim Museum, którego częścią był projekt Mariny Abramović *Seven easy pieces* - powtórzenie kluczowych performance z historii sztuki. Dokumentacja efemerycznych dzieł sztuki to także jeden z głównych zagadnień obu edycji festiwalu.

Tomasz KOMOROWSKI

Tu większy problem mają krytycy, a nie artyści.

Jolanta CIESIELSKA

Podczas drugiego Łódź Biennale w części wystawy poświęco-

nej historii Konstrukcji w Procesie grupa Łódź Kaliska zrekonstruowała swoją wystawę sprzed trzydziestu lat. I to dokładnie w tym samym pomieszczeniu, fabrycznej kanciapie stróża, w którym ona pierwotnie zaistniała. Ponadto podczas wernisażu tej wystawy Adam Rzepecki, poproszony przeze mnie, odtworzył swój historyczny performance z tamtych lat, choć do tej pory nigdy czegoś takiego nie robił. To był wykonany przez artystę, na żywo, przed żywą publicznością „autocytat”. Czy jednak ktoś inny miałby prawo go powtórzyć i jaki miałoby to wówczas sens? Dokumentalny?

Łukasz GUZEK

To sytuacja, gdy sam artysta powtarzał swoją pracę. W projekcie Abramović, o której wspomniałem, było różnie, np. Chris Burden nie zgodził się na powtórzenie swojego performance. Ale inaczej jest w sytuacji, gdy nie możemy artysty zapytać o zgodę. Chodzi o to, jak można zmuzealizować tego typu prace. Tu potrzebna jest jakaś metoda naukowego opracowania. Jedną z takich metod jest ankieta, możliwe szczegółowe ankietowanie performance. Ankieta ma pomóc uchwycić pewne minima, czyli to co jest konieczne, najistotniejsze, by dana praca była autorska, aby dzieło zachowało tożsamość. W taki sposób próbujemy w tej chwili opisać performance Ewy Partum *Zmiana*. Ankieta ma pomóc uchwycić wszystko to, co jest konieczne, by ten performance mógł być uznany przez artystkę za jej performance, gdyby, tak jak w przypadku Abramović, miałby być odtwarzany, albo być przedmiotem studiów. Czyli ankieta służy temu, by mógł on być „przedmiotem” muzealnym, być dziełem uchwytnym dla zbiorów muzealnych i by mógł być „wystawiany” jako dzieło historyczne. To samo dotyczy nie tylko performance, ale także instalacji, czego przykładem jest dyskusja o tłuszczu Beuysa.

Tomasz KOMOROWSKI

Ale czy ankieta jest sporządzana przed czy po? Jeżeli po, to jest działanie interpretujące. A przed służyłaby opisaniu założeń. Tu jest pewna sprzeczność.

Łukasz GUZEK

Tak, zawsze pojawia się tu kwestia interpretowania, ale ankieta ma je ograniczyć, nadać ramy interpretacjom, które będą konieczne.

Jolanta CIESIELSKA

Ale w trakcie performance zawsze następują jakieś rzeczy nie przewidziane, zachodzi jakaś interaktywność.

Lukasz GUZEK

Tak, próba opracowania performance Ewy Patum *Zmiana...* to na razie case study. Ale można wyobrazić sobie festiwal performance, może kiedyś taki festiwal zrobię, gdzie każdy artysta opracowuje taką wielostronicową ankietę zanim zaprezentuje swoją pracę, opisując właśnie owe minima, czyli to co musi być spełnione, aby dzieło było tym dziełem, które on akceptuje, a co może być zmieniane.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Mówisz o sytuacji specyficznej, o dokumentacji której wykonanie nadzoruje artystka, określając niezbędne elementy powtórzenia swej własnej pracy, tak aby to, co w efekcie powstaje można było uznać za powtórzenie czy reprezentację tego dzieła. Wydaje mi się, że w analizowanym polu mamy jednak do czynienia z fenomenem znacznie bardziej rozbudowanym. Bo gdy mówimy o dokumentacji sztuki, mówimy także – a może przede wszystkim – o stosunku osoby dokumentującej do dzieła innego artysty (dokumentowanie własnej pracy możemy uznać jedynie za specyficzny wariant tego działania). Dla mnie ciekawsza, bardziej złożona, jest jednak sytuacja, kiedy dokumentujemy cudze dzieło. W tradycyjnej wizji tego procesu wyobrażamy sobie, że dokumentujący całą swoją uwagę koncentruje na czymś dziele, starając się uchwycić i oddać w swojej pracy wszystko to, co uważa za istotne, ważne dla zadania odwzorowania czyjegoś dzieła, aby nic z niego nie uronić. Jest to postawa pełna szacunku, czy wręcz miłości do cudzego dzieła. Odniesienie do pracy innego artysty we współczesnym świecie bardzo się jednak zmienia. Pojawiają się inne postawy. W bardzo radykalny sposób przejawiało się to na przykład w działaniu rosyjskiego artysty Aleksandra Brenera, który na wystawie *Interpol* w Sztokholmie w 1996 roku odniósł się do dzieła chińskiego (mieszkającego w USA) artysty Wendy Gu niszcząc je. Skonstruował własną wypowiedź artystyczną poprzez zniszczenie cudzego dzieła. To byłoby w analizowanym polu działanie najbardziej radykalne. Traktujemy dzieło innej osoby nie z pieczołowitością, ale jako materię swojego własnego dzieła, własnej wypowiedzi. Źródło tej postawy odnajdywać chyba należy w geście Roberta Rauschenberga wobec Willema de Kooninga, w wymazanym rysunku. Myślę, że to, o czym tu mówimy rozpościera się pomiędzy wskazanymi biegunami. Nie chcesz brać pod uwagę tej postaci dokumentacji, która jest czysto odtwórcza, która, jak powiedziałaś, nadaje się jedynie do portfolio. To pierwszy biegun. A z drugiej strony jest postawa odwrotna: zróbmy z cudzym dziełem co chcemy. Takie działanie bierze pod uwagę strukturę, znaczenie tamtego dzieła, ale już nie po to, by je dokumentować, ale po to, aby go użyć, nawet zniszczyć. Czyli mamy do czynienia z używaniem cudzego dzieła w swoich własnych celach. I to jest drugi biegun. Czy to jest jeszcze dokumentacja? Już raczej nie, w tym

wypadku to już nie jest właściwe słowo. Jorge Luis Borges napisał opowiadanie o człowieku, który przepisał słowo po słowie *Don Kichota* Cervantesa (*Pierre Menard, autor Don Kichota*), traktując efekt jako własne dzieło, co może być bardzo pożytecznym przykładem do myślenia na nasz temat. Podobne gesty wykonywała Sherrie Levine wobec fotografii innych autorów (na przykład Walkera Evansa), a Michael Mandiberg z kolei uczynił to samo wobec efektów tego samego działania Levine. Pole dokumentacji sztuki rozpościera się więc pomiędzy portfolio a *appropriation art*.

Paweł HARTMAN

Ponieważ opiekuję się tą galerią – Klubem Biennale, przytoczę taką sytuację, która kiedyś tu miała miejsce. Otóż przychodzi facet i pyta co jest tematem tej wystawy, ja mu opowiadam, a on – zaraz – to dokumentacja jest sztuką? I to jest zasadnicze pytanie. Ja robiąc w życiu różne dokumentacje różnych wystaw, spotkałem się z sytuacjami, gdy artysta próbował wyłożyć mi definicję dokumentacji. Emila Benesz-Brzezińska za pierwszym razem, gdy pokazałem jej zdjęcia mówi – to nie to. Sprowadziła mnie na ziemię. Mówi – nie możesz interpretować tego, co ja zrobiłam. To musi być tak, jak ta sztuka istnieje. Dokumentacja w moim rozumieniu nie powinna być łączona z pojęciem „sztuka”. Są dwa spojrzenia - moje jako dokumentalisty, mój sposób widzenia i artysty. Zastanówmy się więc nad definicją dokumentacji.

Jolanta CIESIELSKA

Tu akurat ona sobie tego nie życzyła. Ale ten festiwal jest poświęcony tego rodzaju gestom dokumentacyjnym, które idą jak najdalej w interpretacji. Najciekawszą rzeczą jest, gdy ta interpretacyjność następuje.

Lech CZOŁNOWSKI

Ale nie wszyscy artyści chcą mówić na temat swoich prac. I wtedy mówią: rób jak chcesz, tak jak to widzisz. Dokumentacja jest niezwykle pojemna. Ten, kto się za to bierze powinien oddać istotę sprawy, to o co chodzi temu kto tą pracę zrobił. Można zrobić syntezę z wystąpienia jednym zdjęciem czy ujęciem filmowym. Brzezińska powinna sama zrobić swoją dokumentację.

Agnieszka ZAKRZEWICZ

(częściowo tłumacząc uwagi Sergio, częściowo od siebie)

Na Documentach w Kassel Catrine David już ponad dwanaście lat temu, poruszyła temat dokumentacji, katalogacji, archiwizacji i wszystkiego, co krąży wokół sztuki i co jej dotyczy. Ona jako jedna z pierwszych poruszyła temat dokumentacji sztuki i autonomicznej roli, jaką ta dokumentacja może mieć.

Moim zdaniem odpowiedź jest jasna – dokumentacja w pewnym momencie stała się sztuką. Cokolwiek się materializuje, automatycznie staje się dziełem autonomicznym.

Są dwa rodzaje dokumentowania. Jedno, które wychodzi od metody dziennikarskiej i zobowiązuje nas do zachowania pełnego obiektywizmu. I drugie, gdy dokumentacja jest procesem twórczym i staje się w końcu dziełem sztuki. To są dwie drogi równoległe.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Tylko, że tu nic nie dzieje się automatycznie. To, jaki status przypisujemy temu, co odnosi się do innego dzieła jest wyznaczane przez to, co aktualnie myślimy o sztuce, przez to, co rozpoznajemy jako strategie twórcze. Żyjemy dziś w kulturze remiksu, w której tworzy się dzieła, przetwarzając prace już wcześniej stworzone. W momencie, kiedy godzimy się, że możemy stworzyć dzieło przez przemontowanie cudzego filmu (*found footage*), czy przepracowanie cudzego utworu muzycznego, jeżeli akceptujemy efekty takich działań jako nowe dzieła, to otwieramy drogę do myślenia, że dokumentacja także może zostać przedstawiona jako nowe dzieło sztuki. To w tym kontekście jedynie dokumentacja może być traktowana jako twórczość.

Nie jestem jednak pewien czy powinniśmy zarazem określać te nowe dzieła jako autonomiczne. Bo jeśli przypisujemy powstałemu w ten sposób dziełu autonomiczność, to znaczy, że uznajemy, że zrywa ono wszystkie istotne więzy zależności z tym, co dokumentuje. To nie jest dobra decyzja, bo nie pozwala dostrzec pewnych specyficznych jakości tak powstających dzieł. Myślę, że mamy tu raczej do czynienia takim rodzajem sztuki, który z autonomii rezygnuje, wpisuje w swój sens to, że doświadczenie jednego dzieła jest zarazem innego rodzaju doświadczeniem innego dzieła. To pewna wersja intertekstualności.

Łukasz GUZEK

À propos *found footage*, jest tu na wystawie ciekawy przykład pracy Izy Łapińskiej – zestaw kadrów z filmów, wybranych w oparciu o emocje, jakie budzi u niej ten film, czyli *found footage*...

Agnieszka ZAKRZEWICZ

Ale gdy korzystamy z innego dzieła to jesteśmy ograniczeni pracami autorskimi.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

No tak, ale czy mówimy tu o prawie czy o dziełach sztuki?

Agnieszka ZAKRZEWICZ

Np. nie możemy wziąć więcej niż trzydzieści sekund z jakiegoś znanego filmu i wykorzystać w naszym...

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Tak, ale to nie są prawa sztuki. To prawa autorskie, a to coś innego.

Agnieszka ZAKRZEWICZ

Prawa autorskie dotyczą sztuki, regulują zasady i aspekty pracy twórczej, tak jak prawo reguluje różne dziedziny życia. Owszem, sztuka często ignoruje prawo autorskie, albo świadomie je łamie, ale to wcale nie znaczy, że go nie ma – wręcz przeciwnie. Każdy autor chciałby, aby były respektowane i honorowane jego prawa do dzieła, które stworzył.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Podstawowa sprawa to problem celu: czemu ma służyć taka dokumentacja. Nawiązując do ankiety czy kwestionariusza, o którym wspomniał Łukasz – trudno mi sobie wyobrazić odpowiedzi na pytania w nim postawione, bo performance jest nie do powtórzenia. A drugi problem to tak zwana dokumentacja autorska, która jako dokumentacja może być pozbawiona sensu lub związku z samym działaniem, którego dotyczy, bo zostały np. sfilmowane tylko buty artysty lub ściana. I z czym mamy wtedy do czynienia?

Jolanta CIESIELSKA

Może być to nieudana dokumentacja.

Łukasz GUZEK

Jako dokumentacja może być to nieudane, ale jako praca – ciekawe.

Lech CZOŁNOWSKI

Jako filmowiec wiem, że gdy mi powiesz co mam nakręcić, na jakie aspekty mam zwrócić uwagę, to ja to zrobię i potem możemy usiąść i wybrać materiał. A są artyści, którzy mówią: rób co chcesz, ufam ci, tak żeby oddało ducha tego wydarzenia.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Założmy, że Łukaszowi na następnym festiwalu zależy, by

pokazać dokumentację z performance, ale nie na samej dokumentacji. To jest różnica. Okazuje się bowiem, że nie mamy do czynienia z relacjonowaniem performance, tylko z dokumentacją, którą nazwać możemy dziełem sztuki samym w sobie. To są dwa zupełnie różne porządki.

Łukasz GUZEK

Tu wiszą fotografie z rozmaitych performance. Czy one mówią nam o tym performance? Tylko do pewnego stopnia. Ale gdyby była to seria, powiedzmy dwudziestu zdjęć, to taka dokumentacja, kadr po kadrze, opowiada nam ten performance. Ale wtedy mamy do czynienia z dokumentacją, którą określiłem jako dokumentację „typu portfolio”. Tymczasem tu mamy jedną ciekawą fotkę, która działa sama z siebie jako zdjęcie, a informacja, że jest to fotka z performance jest dodatkową informacją, ale nie musimy koniecznie wiedzieć co to za performance, żeby ta fotka była dla nas po prostu ciekawa. I tu właśnie mamy do czynienia z sytuacją, gdy dokumentacja zyskuje samodzielność.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Chcesz powiedzieć, że im mniej dokumentacja mówi o obiekcie dokumentowanym, tym bardziej zyskuje na samodzielności?

Łukasz GUZEK

Tak i nie. Na podstawie dzieła sztuki narasta inne dzieło sztuki, mamy do czynienia z palimpsestową konstrukcją. Nadbudowujemy dzieło na dziele. Coś to zdjęcie nam mówi – wiemy kto to jest, co to za festiwal. Zapewne gdybyśmy sięgnęli po inny rodzaj dokumentacji dowiedzielibyśmy się więcej. Ale tu ta dokumentacja się usamodzielniała do pozycji fotografii jako samodzielnego dzieła sztuki.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Zastanawiam się wciąż nad kwestionariuszem. Wydaje się, że taki kwestionariusz powinien dotyczyć także dokumentalisty, a nie tylko performera. Najważniejsza w dokumentacji performance jest intencja i jeżeli Łukasz wybrał omawiane zdjęcie, to nie dlatego, że ono coś mówi o samym performance, bo nie mówi prawie nic, ale dlatego, że – jak przyznaje – to jest ciekawa fotografia. Gdyby chodziło o pokazanie performance, to byłaby tu seria zdjęć, czy film (a rodzajów filmu jest kilka: relacjonujący, autorski, etc.). Kwestie, powiedzmy, intertekstualne pojawiają się na poziomie pojęcia dokumentacji i nie da się ich uniknąć.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Mam wrażenie, że usiłujemy zmusić słowo „dokumentacja”, aby znaczyło więcej niż ono ma ochotę znaczyć. Wittgenstein kiedyś zauważył, że prawie wszystkie nasze filozoficzne problemy mają charakter językowy. Kiedy używamy kategorii dokumentacji dla nazwania pewnych zjawisk, które, by posłużyć się określeniem przez Pana tu użytym, nie powstają z intencją oddania czy odworowania danego wydarzenia, ale są tworzone z intencją zro-

bienia czegoś, co jest interesujące samo w sobie, to wtedy mamy problem.

Jolanta CIESIELSKA

Ja mam taki problem patrząc np. na te prace, które są utrwalaniem haseł zaczerpniętych z ulicy w technice haftu. Ale tu mają autonomiczność, zupełnie inną estetykę od tych pobrań, tyle że semantycznie są identyczne. W jakim sensie one są dokumentacją? Dla mnie nie są, dla mnie są obiektami, które ładnie wyglądają na tej wystawie.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Poruszamy się tu po obszarze, w którym „oddalenie”, o którym mówisz jest czymś podstawowym. To znaczy – o ile dokumentacja w tradycyjnym sensie miała być bardzo bliska temu, co ma być dokumentowane, starając się unieważnić siebie na rzecz tego, co jest dokumentowane, tak tutaj mamy do czynienia z tego typu dokumentacją, która się bardzo oddala od tego, co jest dokumentowane, która nie chce być już jedynie sprawozdaniem, ale także własną wypowiedzią, która nieuchronnie odsyła do czegoś jeszcze. Odsyła, mówiąc zarazem własnym głosem.

Łukasz GUZEK

To nie jest tak, że wymyśliśmy pojęcie i problem, tylko mamy zjawisko, które w sztuce już jest, mamy sztukę, mamy artefakty i próbujemy je nazwać. Najpierw była sztuka, a potem słowa. To efemeryczna natura większości dzieł sztuki współczesnej spowodowała powstanie problemu samodzielności ich dokumentacji, którym tu się zajmujemy.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Dla nazwania nowych zjawisk możemy użyć terminów już istniejących, jak robimy teraz, ale wtedy pojawia się niebezpieczeństwo rozmywania granic związanych z nimi pojęć, zaczynają znaczyć za dużo i wtedy mamy problem z tym, co chcemy wyartykułować. Albo możemy posłużyć się nowym pojęciem, które co prawda precyzyjnie nazywa to, co nowe, ale zarazem nie pokazuje związków pomiędzy tym, co było wcześniej, tym co było nazywane np. pojęciem „dokumentacja” a tymi współczesnymi zjawiskami. A więc – tak czy

inaczej – zawsze mamy jakiś problem, który zwykle ma swoje źródło w języku.

Lech CZOŁNOWSKI

Pamiętam, że często mówiło się przy różnych okazjach: katalog to załatwi. Jak to nazwać – katalogizacja? Otóż nie załatwi, bo są emocje, które trzeba przekazać. I film potrafi je przekazać. Robiąc film powinniśmy myśleć, że kiedyś będzie on miał charakter dokumentalny, jak filmy o Konstrukcji z lat dziewięćdziesiątych, które tu oglądaliśmy. Patrzę i widzę jak się Łódź zmieniła. O tym aspekcie wtedy nie myślałem.

Adam KLIMCZAK

Obecnie artysta bardzo często świadomie posługuje się dokumentem, jak np. Mikołajczyk czy Smoczyński, i tworzy z tego dzieło sztuki. Źródłem tego jest chęć dokumentowania własnego procesu tworzenia. Zgromadzona wcześniej dokumentacja służy końcowej wystawie. Czyli następuje archiwizacja przedwstępna, później dokumentacja i realizacja w oparciu o projekt, który używa tych wszystkich elementów.

Łukasz GUZEK

Wspomniani przez ciebie Smoczyński i Mikołajczyk bazowali na procesie, na nurcie procesualizmu, który był ważny wtedy w sztuce i jest częścią historii prowadzącej do dzisiejszego zjawiska dokumentacji, o którym tu dyskutujemy...

Chciałem odnieść się do prac, które wzbudziły zainteresowanie i stały się przykładami ilustrującymi naszą dyskusję – czyli tych haftów, ale do tego typu prac należałyby jeszcze fotografie Izy Zielińskiej. Wszystkie one zostały „znalezione” gdzieś na ulicy. Pytanie: czego one są dokumentacjami, czyli gdzie jest oryginał. One są dokumentacjami, które nie mają oryginału, a raczej oryginał jest poza sztuką, nie jest rozpoznawalny jako dzieło sztuki i tylko został metodą surrealistyczną znaleziony i wydobyty z rzeczywistości jako sztuka. Tu też można znaleźć nawiązanie do sytuacji, jaką stwarzają wspomniane pudełka Judda, które umieszczone na ulicy przestają być postrzegane jako sztuka pokazując, że sztukę możemy znaleźć wszędzie. Tylko przeniesienie do galerii robi z nich sztukę, czyli ich zdokumentowanie. Tu pasowałaby kategoria miejsca/niemiejsca Smithsona stosowana w odniesieniu do prac sztuki ziemi – miejsce to naturalne otoczenie, pejzaż, ale także to, w którym np. pudełko Judda się nie wyróżnia, czyli pejzaż miejski, a niemiejsce to galeria, gdzie niewątpliwie jest sztuka.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Zaraz, albo Cię nie rozumiem, albo nie mogę się z Tobą zgodzić. Jeżeli odwołujesz się do formuły Judda, to myślisz o kreatywnym geście, o koncepcji, w której status dzieła jest nadawany przez artystę niezależnie od wszelkich innych instytucji sztuki funkcjonujących w jego świecie. Artysta swoim gestem decyduje, że coś jest dziełem sztuki, niezależnie od tego czy galeria bądź rynek były dotąd gotowe zaakceptować to jako takie. Natomiast tutaj

mówimy o przeniesieniu pewnych napisów, wokół których budowane jest czyjeś dzieło sztuki w inną materię, w inną strukturę, a nie po prostu w inny kontekst, w grę między pojęciami miejsca i niemiejsca. Czy rzeczywiście ten gest, który tworzy te dzieła tutaj jednocześnie przeistacza napisy na murach w dzieło sztuki?

Łukasz GUZEK

W dokumentacji o jakiej tu mówimy chodzi o rodzaj relacji między oryginałem a dokumentacją.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Ale te oryginały są zasadniczo różne.

Łukasz GUZEK

Kluczem jest relacja. I ta relacja tutaj jest tego rodzaju, że gdzieś jest nierozpoznawalny jako sztuka napis, a artysta go „znajduje” i „nazywa” sztuką.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Ale w jakim planie? Czy to się staje sztuką w jego własnym dziele?

Łukasz GUZEK

W tych przypadkach dzieło sztuki jest tutaj w galerii, tam na ulicy jest ready made, znalezione przez artystę.

Tomasz KOMOROWSKI

To nawet nie jest interpretacja, ale inspiracja. To nie jest dokument, tylko samodzielna rzecz inspirowana czymś z ulicy. Tu nie ma tego kontekstu, który trzeba cytować, skąd się to wzięło.

Łukasz GUZEK

Temat cytatu już się tu pojawił, padło także określenie intertekst. Jest cała strategia cytowania w sztuce współczesnej, była tu mowa o *found footage*. Gdy mówimy o dokumentacji chodzi o trochę coś innego, trochę, gdyż znów to, co obserwujemy jako zjawisko dokumentacji, wynika, czy zawiera w sobie, tamte zjawiska.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

My w naszej rozmowie zajmujemy się wieloma różnymi rzeczami naraz. Z jednej strony zastanawiamy się czym w ogóle jest dokumentacja, czy i kiedy może ona funkcjonować jako sztuka. Z drugiej strony

pojawiają się wątki, które wyraźnie mówią o tym, w jaki sposób można i należy dokumentować, żeby to, co powstanie w efekcie tej pracy zostało uznane za dokument. Ta akurat problematyka ma szerszy zasięg. Pamiętam dyskusję, która kiedyś się toczyła w kręgu ludzi zajmujących się net artem, którzy zwrócili uwagę na to, co stało się, gdy jeden z portali był wycofywany z życia w sieci i muzeum Whitney przejęło jego zasoby, zakupiło je do swojej kolekcji. Mianowicie chodzi o to, że większość prac internetowych żyła, zmieniała się pod wpływem interakcji. I wtedy Steve Dietz zadał pytanie, co tak naprawdę w tym wypadku dokumentujemy bądź archiwizujemy – czy początkowe kształty pracy, które zostały stworzone przez artystów i ulokowane w sieci, czy też postać, jaką ona przybrała w efekcie interaktywnych zachowań odbiorców i czy nie należy brać pod uwagę również faz pośrednich. Padały propozycje, aby odróżnić dokumentowanie od archiwizowania, a to z kolei od kolekcjonowania. Okazuje się, że problemów mamy bardzo dużo i że w dodatku one zmieniają się w zależności od tego, o czym konkretnie mówimy. Jeżeli np. myślimy o zjawisku reenactment sztuki performance – mówiliśmy tu o pracach Mariny Abramović, ale weźmy też pod uwagę to, co robią z tymi samymi co Abramović performance'ami Eva i Franco Mattes – oni wykonują je w *Second Life*, tzn. ich awatary wykonują niedysiejsze słynne performance. Czy tu występują takie same relacje między reenactmentem a źródłowym wydarzeniem jak wtedy, gdy Abramović wykonuje performance np. *Acconciego*? W jej wypadku Chris Burden zagroził sądem, gdyby wykonała jego performance. A zaakceptował działanie Ewy i Franca Mattes. Znowu pojawia się sytuacja gdy porządek sztuki miesza się z porządkiem kodeksu. O czym wtedy mówimy? Czy prawa sztuki i prawa karne są tym samym?

Agnieszka ZAKRZEWICZ

Są, bo prawa autorskie są niezbywalne. Tu mamy do czynienia z bardzo płynną granicą pomiędzy dokumentacją interpretacyjną lub reinterpretacją dzieła, a plagiatem. Do jakich granic może posunąć się nowy autor dokumentujący lub reinterpretujący dzieło autora pierwotnego? Odnoszę wrażenie, że procesowi twórczemu chce się dać całkowitą wolność, całkowicie wolną rękę w robieniu wszystkiego z dziełem, z którego czerpie i do którego się odnosi. Tak nie jest. Są bardzo ściśle określone zasady, które zostały uregulowane przez prawo autorskie. Na przykład dziś jednym z głównych sposobów dokumentowania dzieł sztuki jest film. Autor filmu nie ma wolnych rąk. Musi mieć zgodę na wykorzystanie np. zdjęć dzieł sztuki lub artysty, jego możliwości dotyczące wykorzystania podkładu muzycznego są ściśle określone, nie może wykorzystywać cudzych materiałów bez pisemnej zgody... – od tego się nie ucieknie i to jest regulowane przez „kodeks“.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Ale o prawie autorskim wyjątkowo dużo dziś się dyskutuje, np. w książce Lawrence'a Lessiga, który proponuje zupełnie inne myślenie o prawach autorskich. Sąd i adwokat to nie są

instytucje sztuki, nawet jeżeli mają wpływ na to, co dzieje się w świecie sztuki. Nie bez powodu wraca się w naszej dyskusji do kontekstu praw autorskich – to nam też coś podpowiada. Bo zastanówmy się – kiedy artyści grożą sądem, kiedy odwołują się do swoich adwokatów ponieważ ktoś usiłuje stworzyć jakiś artefakt odwołujący się do tego co oni sami stworzyli? Przecież nie wtedy, gdy myślą, że dzieje się proces dokumentowania ich dzieła. Dokumentacja jest pod tym względem stosunkowo neutralna. Trudno oskarżyć kogoś, że dokumentował naszą pracę, nawet gdy uważamy, że zrobił to źle. Bo zła dokumentacja nie jest wykroczeniem, a tym bardziej przestępstwem. Nie można grozić adwokatem, gdy ktoś dokumentuje, bo by to znaczyło, że nie jest to już rozpoznawane jako dokumentacja.

Lech CZOŁNOWSKI

Czasami dokumentacja jest lepsza od oryginału, czyli jak gdyby dodaje coś do oryginału. To są naprawdę rzeczy niewymierne.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Dzisiaj już nie. Porządek kulturowy, w którym funkcjonujemy, koncepcje i strategie działania, których może nawet nie akceptujemy, ale których istnienie rozpoznajemy, a dzięki temu rozumiemy, że niektórzy ludzie wokół nas działają zgodnie z tymi wyobrażeniami, pozwalają nam zauważyć, że wśród ludzi tych są tacy, którzy robią własne prace artystyczne, wykonując wobec naszych dzieł coś, co mielibyśmy ochotę określić jako pasożytnictwo czy kradzież – a co jest dzisiaj sztuką.

Jolanta CIESIELSKA

Znam wielu artystów, którzy robią własną sztukę i dokumentują cudzą, ale potem gdy pokazują te dokumentacje to pokazują pod swoimi nazwiskami, a nie pod nazwiskami tego, kto jest przedmiotem tego działania.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Jackson Pollock stał się sławny dzięki filmom na temat swoich działań. Tym, co stało się oczywiście dla ludzi zajmujących się sztuką po tym filmie, to fakt, że dla twórczości Pollocka równie ważne jak to, co oglądamy w muzeum jest to, co dzieje się w trakcie malowania w jego pracowni. Obraz jest dokumentem procesu twórczego.

Łukasz GUZEK

To jeden z punktów wyjścia dla performerów, ale i dla nas omawiających dziś zagadnienie dokumentacji. Prace Hansa Namutha, który fotografował Pollocka przy pracy to jeden z punktów wyjścia do rozważenia źródeł zagadnienia sztuki dokumentacji.

Sergio RISPOLI

Dziś mówimy nie tyle o autorze, ale o autorze zbiorowym, rozproszonym. We Włoszech już na początku lat dziewięćdziesiątych pojawiły się grupy artystyczne tworzące zbiorowo dzieła sztuki: książki, dzieła konceptualne, muzykę, etc. W dzisiejszych czasach należy zadać sobie pytanie czy autor istnieje? I kim jest autor? Autor pochodzi od słowa *autoritas*, czyli posiadanie władzy. Pytanie czy możemy dziś mówić o posiadaniu władzy jeżeli chodzi o środki komunikacji masowej? Czy znajdujemy się w obliczu wspólnoty dzieła. Jest takie włoskie słowo: *acefalo*, czyli bez głowy. Chodzi o autora, który nie ma już jednej głowy, ale jest organizmem zbiorowym, amorficznym, który może mieć wiele głów, wiele rąk, wiele organów. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych powstał we Włoszech ruch artystyczny, którego teoretykiem był Gabriele Peretta – *Comunità acefale* (wspólnoty bezgłowe). Artyści należący do ruchu często łączyli się w grupy, wyzbywając się swojej tożsamości, swojego nazwiska, podpisu – stając się jednym organizmem twórczym. Następnie grupy łączyły się w sieci, tworzyły networking. Był to okres, w którym mieliśmy do czynienia namacalnie z zanikiem autora indywidualnego i pojawieniem się autora zbiorowego.

Łukasz GUZEK

Katalog zagadnień, który rysuje się nam w dyskusji ciągle się rozszerza. Zagadnienie dokumentacji okazuje się rodzic kolejnych zagadnień.

Jeszcze jedną rzecz chciałem tu postawić do ewentualnego dyskusowania. Na festiwalu zajmujemy się dokumentacją jako formą, jako zagadnieniem formalnym. Otóż zagadnienia formalne znikły za sztuki na rzecz dyskursu, na rzecz treści – to czas, gdy kuratorzy rozwijają rozmaite treści nakładając je na sztukę, opowiadają historie bazując na sztuce, ale nie zajmują się formą. Ta została ze sztuki wyrugowana i potępiona jako „sztuka dla sztuki”. Wydaje się, że sztuka dokumentacji, tak jak się nią tu zajmujemy, wraca do zagadnień formalnych, a zajmowanie się dokumentacją oznacza zajmowanie się zagadnieniami czyśto artystycznymi, a nie opowiadaniem historii. Wokół nas na tej wystawie widzimy, że zostało postawionych wiele ciekawych zagadnień formalnych. To proces, jaki można dziś zidentyfikować w sztuce właśnie poprzez szerokie zagadnienie dokumentacji.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

To chyba też zależy w jakiej materii. Trudno jest znaleźć jedną formułę, która ogrania wielość zjawisk, dlatego zawsze wolę używać kwantyfikatorów szczegółowych, a nie ogólnych, wolę mówić, że dokumentacja, zwłaszcza te praktyki, które każą patrzeć na dokumentację jako dzieła nie tylko raportujące,

ale i zyskujące jakiś własny wyraz, mogą być w pewnych sytuacjach postrzegane jako powrót formy – nie zawsze, aczkolwiek w pewnych sytuacjach widać, że jest to niewątpliwie jedna z tendencji. Kiedy mówimy o sztuce performance, to mówimy o fenomenach, które są w stanie przetrwać (inaczej niż tylko w świadomości uczestników) wyłącznie jako dokumentacja, bo performance wykonany raz jest niepowtarzalny. Ale dziś, dzięki mediom, pojawia się sztuka mediów lokacyjnych, a w jej ramach rozwijają się wydarzenia, które posiadają jeszcze inny charakter. One od samego początku nie przewidują miejsca ani żadnej roli dla publiczności, tak jak to robił jeszcze performance. To są wydarzenia z obszaru sztuki wspólnotowej, wiele projektów, jak na przykład autorstwa Michelle Teren, która organizuje spotkanie ludzi umieszczających filmy na YouTube, niezależnie od siebie samotniczo tworzących w tym samym mieście swoje prace. Oni dzięki niej spotykają się, powtarzają swoje sieciowe performance, jedzą, piją razem, ale to jest wydarzenie dostępne wyłącznie dla uczestników. Takie wydarzenia, jeżeli potem mają zaistnieć jako część historii sztuki, to jedynie jako dokumentacje. Czyli takie dzieło nigdy nie posiada publiczności jako dzieło doświadczane, a gdy pojawia się publiczność, to ono już jest dokumentem. I to jest jeszcze jedna sytuacja, o której warto wspomnieć i pamiętać. Ale w jej wypadku nie możemy już mówić o zainteresowaniach formalnych, o powrocie formy, mamy tu bowiem do czynienia z zupełnie innymi zagadnieniami.

Łukasz GUZEK

Przykład, który podałeś to jest to, co nosi nazwę *relational art practices*. Bourriaud mówił, że w przypadku sztuki relacyjnej możemy mówić o formie, bo treści są nadawane przez uczestników w trakcie spotkania. Nie ma treści – jest tylko forma spotkania, sposób w jaki ta relacja została zaaranżowana. Tak jak my tutaj – wymyśliśmy sytuację, że się tu dziś spotkamy, a to o czym rozmawiamy zależy od nas i nie dałoby się tego zaprojektować, nawet nie miałoby to sensu, bo chodzi przecież o to, co każdy z nas tu powie.

Jolanta CIESIELSKA

A gdzie byś umieścił działania, które są blogiem internetowym, który jest jedynym śladem procesu twórczego nazwanego

„projektem badawczym”. Taki blog prowadził Janek Simon szukający akcentów polskich podczas pobytu na Madagaskarze czy Sławomir Brzoska ze swojej trwającej rok podróży dookoła świata.

Lukasz GUZEK

Tak, można by jeszcze dodać relacjonowanie na www.spam.art.pl pracy Roberta Kuśmirowskiego, który szedł piechotą z Łodzi do Paryża. Mógłbym odpowiedzieć na Twoje pytanie, ale chciałbym uniknąć tu klasyfikowania, wydawania wyroków co jest, a co nie jest sztuką dokumentacji. Niedawno pojawiła się taka informacja o „najlepszej pracy świata” – facet siedział na pięknej wyspie i jedynym jego zajęciem było pisanie bloga opowiadającego o tej wyspie. Ale on nie nazwał się artystą, a mógłby, porównując z blogami Simona czy Brzoski, albo gdybyśmy tam wysłali artystę to byłaby to sztuka niewątpliwie, tak spektakularna konceptualnie i estetycznie jest to sytuacja. To jest sytuacja, którą tu już przywoływaliśmy – gdy sztuka ukrywa się w rzeczywistości. Tu w oknie wystawowym naszej galerii jest zdjęcie z performance – dziewczyna w podartych, czyli modnych, jeansach pokazuje w górę środkowy palec – piękne i ekspresyjne, i wymowne, i można łatwo pomyśleć, że to reklama sklepu z jeansami. Tam się sztuka ukrywa w blogosferze, a tu w estetyce reklamy ulicznej, tak jak ta skrzynka Judka. I można je wskazać, nazwać sztuką.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Ja bym wprost odpowiedział na pytanie Joli, że tak, że przykłady, które przywołuje, również są częścią tej bardzo szerokiej i różnorodnej rodziny zjawisk, którymi się zajmujemy wówczas, gdy myślimy o dzisiejszych postaciach dokumentacji sztuki, o zjawiskach, które są przez nas doświadczane trochę w oderwaniu od tego, co dokumentują. Stają się samymi dziełami, artefaktami doświadczanymi w podobny sposób jak źródłowe dzieła. To jest również część tego obszaru.

Lukasz GUZEK

Ale to odpowiedź tego typu, że wszystko może być sztuką i dokumentacją, i jest to poniekąd prawda.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Mimo wszystko jednak nie, facet na wyspie, o którym wspominałeś jednak nie, z rozmaitych powodów.

Lukasz GUZEK

Już z dotychczasowego przebiegu naszej dyskusji widać jak wiele można wyróżnić kategorii dokumentacji. Ale to co jest im wspólne to sposób myślenia o samodzielności dokumentacji w stosunku do oryginału, czyli o relacji. Jaka relacja łączy punkt wyjścia i artefakt, który np. możemy obserwować na tej wystawie. Czy ta relacja została całkowicie zagubiona, czy jest widoczna, uchwytana, a jeżeli tak to na ile. Ta relacja między oryginałem a kopią jest stopniowalna, można wyobrazić sobie jej obrazowanie jako przesuwanie suwakiem po skali.

Zastanawiając się nad przybliżeniem owej relacji, przychodzi mi myśl relacja aury Benjaminą między oryginałem a reprodukcją. Otóż tu w sztuce dokumentacji, mówiąc kategoriami Benjaminą, każda praca ma aurę, czyli jest oryginałem. Inaczej – relacja między oryginałem a kopią, w kategoriach Benjaminą, się rozmyła.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Ona nie całkiem się rozmyła, bo właśnie jej używasz, aby doprecyzować problem, o którym mówisz. Czyli, jeżeli w klasycznej sytuacji dzieło sztuki posiada aurę jako emanację własnej oryginalności, a dokumentacja nie posiada aury i żywi się jedynie oryginałem, to te prace, o których tu dyskutujemy – nowe formy dokumentacji, wraz z uzyskiwaniem statusu artystycznego odnajdują także aurę. Nie zapożyczają jej tylko stwarzają ją same.

My tu często komplikujemy sobie sprawę, bo mówimy w wielu wypadkach nie tyle o rzeczywistym dokumentowaniu, ale raczej o kopiowaniu, reprodukowaniu. To są trochę inne zagadnienia, tyle tylko, że z podobnego pola. Desperacko łączymy rozmaite zjawiska, czując, że są one wystarczająco rozmyte, aby móc je ze sobą skomunikować, nie popełniając błędu utożsamienia, a jedynie pokazując, że mówimy o zjawiskach, które mają obecnie bardzo wiele różnych wspólnych aspektów – nie są tym samym, ale są bliskie sobie.

Lukasz GUZEK

Tutaj można by o tyle jeszcze próbować tworzyć paralele z Benjaminą, że cały jego wywód, gdzie pojawia się kwestia aury dotyczy fotografii. W pracach na tej wystawie większość użytych technik to fotografia albo film, czyli mechaniczna reprodukcja, mówiąc językiem Benjaminą. Na tej wystawie mamy kilka, ale tylko kilka, prac powstałych w innych technikach, podobnie było rok temu.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

To nic dziwnego – to najczęściej wykorzystywane media w celach dokumentacyjnych, więc siłą rzeczy tych prac jest najwięcej.

Lukasz GUZEK

Tak, ale ja bym tak łatwo nie przeszedł nad tym do porządku, to coś znaczący.

Adam KILIMCZAK

Możliwości technologiczne prowadzą do manipulacji. Na przykład katalog towarzyszący wystawie *Witkacy. Psychoholizm* – on został ewidentnie zmanipulowany, czyli wyrównany do takiego stopnia, żeby się łatwiej oglądało te prace, ale to nie ma nic wspólnego z oryginałem zdjęcia. Czy ktoś, kto przygotowuje taką publikację ma prawo do takiej manipulacji? Powstało coś, co zadaje kłam sensowi oryginału, zwłaszcza dla kogoś, kto zna oryginały.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Manipulacja nie jest niczym innym, jak tylko gestem twórczym, którego nie akceptujemy.

Tomasz KOMOROWSKI

To także kwestia tego, dlaczego te oryginały były takie, jakie były. Z powodów technicznych on robił małe powiększenia. Aura Benjamina dotyczyła początków fotografii, fotografii, która jak polaroid funkcjonowała tylko w jednym egzemplarzu i nie było, z powodów czysto materialnych, możliwości robienia dużych powiększeń, nawet jak ktoś chciał.

Lech CZOŁNOWSKI

Gdyby zostawił wskazówki przy swoich pracach, że chodziło mu o takie, a nie inne odbitki.

Tomasz KOMOROWSKI

Trzeba robić ankietę.

Łukasz GUZEK

Każde dzieło sztuki opatrzyć kwestionariuszem. Rzeczywiście – mówiąc o Benjaminie czy Witkacym mówimy o kontekście epoki, w której te prace powstały, rzeczywiście wtedy nie było pewnych możliwości reprodukcyjnych. To by zamykało sprawę funkcjonowania w historii sztuki.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Pytałem Angelikę Fojtuch o jej stosunek do dokumentacji, bo nie zgadza się na używanie dokumentacji swoich działań bez wyrażenia zgody. Odpowiedziała, że obawia się manipulacji. Uważam jednak, że nie jest możliwe dokumentowanie bez manipulowania. Dla mnie trochę szokujące jest to, że można żyć takie obawy. W tym przypadku (i w dzisiejszych czasach) mamy do czynienia z próbami kontrolowaniem tego, czego nie da się kontrolować.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Ale to nie jest takie dziwne, tylko związane z medium wypowiedzi. Performance jest doświadczany przez małą grupę tych, którzy są obecni w trakcie źródłowego wydarzenia, a następnie studiowany przez innych w oparciu o dokumentację. Postawa Angeliki Fojtuch wydaje się próbą zachowania władzy nad sposobem własnej obecności w historii. Chodzi o to, jak to, co zrobiliśmy będzie przedstawione w tym najbardziej podstawowym

sensie – reprezentowane poprzez dokumentację. Chcemy, aby to, co reprezentuje naszą pracę, reprezentowało ją zgodnie z naszym widzeniem własnego dzieła. Pytanie tylko, czy to jest skuteczne?

Łukasz GUZEK

Gina Pane robiła performance po to, by zrobić zdjęcie i potem one były sprzedawane do kolekcji i muzeów. Mamy tu też trochę performance dokamerywych, czy wideoperformance. Efemeryczna forma zyskuje materialną i sprzedażną postać. Jak można sprzedawać performance – np. poprzez sprzedaż zdjęć. Tylko musimy nadać im aurę. Np. mamy tylko jednego fotografa który ma prawo robić zdjęcia.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Wspominałem o postawie Angeliki dlatego, żeby wskazać, że takie działanie nie ma końca. Bo wyobraźmy sobie, że już zrobiła swoje filmy – i co dalej? Wtedy musi zdecydować na jakiej zasadzie można je oglądać, etc.

Małgorzata WINTER

My sami nie zapisujemy swojego życia, wszystkiego co robimy, albo robimy to sporadycznie, a to czasami jest bardzo ważne. W pośpiechu odkładamy to na bok i później okazuje się, że jak chcemy coś z tym życiem zrobić, to nic z tego nie ma, albo jest rozproszone, że trzeba prowadzić wykopaliska i jak się tego teraz nie robi, to nikt nigdy nic z tego nie znajdzie.

Łukasz GUZEK

To zadanie na przyszłość. Jednocześnie pokazuje w jakim punkcie jesteśmy i ile jest tu jeszcze do zrobienia. Ale, myślę, że tym festiwalem i także tą wymianą myśli czynimy coraz bardziej uchwytne teoretycznie, a mówiąc bardzo po prostu, coraz lepiej wiemy jak, według jakich zasad postępować ze sztuką współczesną, która na naszych oczach staje się historią sztuki.

Dziękuję wszystkim za udział w tej dyskusji oraz wszystkim, którzy przyczynili się do stworzenia tej edycji festiwalu Sztuka i Dokumentacja. Myślę że stworzyliśmy dobre podstawy do dalszych prac badawczych i artystycznych.



**8 FESTIWAL ೀ
(PERFORMANCE INTERMEDIA)
PLAKAT I PROGRAM**



SZCZECIN 2016
europejska stolica kultury | kandydat



**PERFORMANCE
INTERMEDIA**

PERFORMANCE INTERMEDIA FESTIVAL 2010

Szczecin 16-20.06.2010
www.officyna.art.pl

szef festiwalu/head of the festival: Bartosz Wójcik zespół projektu/festival team: Maciej Cybulski, Dana Jesewicz, Agnieszka Wulanek, Joanna Wójcik, Sylwia Kwałny, Paulina Sisk-Stecka, Tomasz Józwiak kuratorzy/courators: Antoni Karwowski PL, Bartosz Wójcik PL, grafik/layout: Andreas Glucka dokumentacja/documentation: WWF organizator/organizer: Stowarzyszenie OFFICYNALe OFFICYNAL Association współorganizatorzy/co-organizers: Performer Stammtisch Berlin DE, Schloss Bröln DE mecenas/patron: Miasto Szczecin partnerzy sponsors/partners and sponsors: Drukarnia PAW, Hotel Orbis Neptun Szczecin, Konsorcjum Gastronomiczne Golara i Partnerzy, Muzeum Narodowe w Szczecinie patroni medialni/media patrons: Kurier, Polskie Radio Szczecin, Szczecin FM, Srebrne Miasto, wSzczecinie.pl, TVP3, Echo Szczecin integracje/integrations: Muzeum Narodowe w Szczecinie, Wały Chrobrego 3, Schloss Bröln a V, Bröln 3, tramwaje w centrum miasta/center tram: Polska Huta Szkocja, Wojska Polskiego 7A, Wila Lenz, Wojska Polskiego 6A, Obserwatorium Kultury, Wojska Polskiego 16 informacje/information: Projekt dofinansowany przez Gminę Miasto Szczecin, Projekt wspiera starania miasta o tytuł "Szczecin - Europejska Stolica Kultury 2016"



**16-18 CZERWCA, Środa-Piątek (16th-18th JUNE, Wednesday-Friday) /
Schloss Bröllin**

Π_sympozjon:

Jörn J. BURMESTER (D)
Florian FEIGL (D)
Alexandra GNEISSL (D)
Johannes L. SCHRÖDER (D)
Irene PASCUAL (D)
Anja IBSCHE (D)
Andrés GALEANO (E)

18 CZERWCA, Piątek (18th JUNE, Friday) / Szczecin

12.00-16.00 / Przeszłość publiczna centrum miasta i Niebuszewo / Π_workshop prezentacje:

Ala DOPIERAŁA (PL)
Ewa DAJER (PL)
Michał SZARKO (PL)

12.00-14.00 / Tramwaj nr 12: Mój Tramwaj

Antoni KARWOWSKI (PL)
Marek ŻYMŁA (PL)
Zbigniew OLESZYŃSKI (PL)

14.00-18.00 / Obserwatorium Kultury

Rachel GOMME (UK)

20.00-22.00 / Willa Lentza

Sylwester ŁUCZAK (PL)
Bartosz WÓJCIK (PL)
Natalia SZOSTAK (PL)
Perzy JUTRAMENT (PL)
Π_five 2007-2009

23.00-01.00 / Muzeum Narodowe / Π_night

23.00-00.00 / Π_five

Alec CRICHTON (USA)
Boris ŠRIBAR (SRB)
Doris NEIDL (A)
Gillian McIVER (UK/CDN)
Hilla STEINERT (D)
Jill EPSTEIN (USA)
Matías MONTARCÉ (E)
Mikey PETERSON (USA)
Mladen MILJANOVIC (SRB)
Noah KLERSFELD (USA)
Pamela VITALE (USA)
Phillip BARKER (CDN)
Ronald KNOTS (NL)

Takahiro HIRATA (J)
Thomas PORETT (USA)
Tova BECK-FRIEDMAN (IL)
Usama ALSCHAIBI (IRQ/USA)
Zlatko COSIC (USA)

00.00-01.00 / Performance art – intermedia

Florian FEIGL (D)
Alexandra GNEISSL (D)
Johannes L. SCHRÖDER (D)
Irene PASCUAL (D)
Bartosz WÓJCIK (PL)
Antoni KARWOWSKI (PL)
Andrzej PAWEŁCZYK (PL)
Andrés GALEANO (E)
Anja IBSCHE (D)
Bartosz ŁUKASIEWICZ (PL) & Karolina ŚMIECH (PL)

19 CZERWCA, Sobota (16th JUNE, Saturday) / Szczecin

10.00-19.00 / Obserwatorium Kultury: Π_sympozjon

12.00-16.00 / Przeszłość publiczna centrum miasta i Niebuszewo / Π_workshop prezentacje:

Ala DOPIERAŁA (PL)
Ewa DAJER (PL)
Michał SZARKO (PL)

12.00-20.00 / Tramwaj nr 7: Mój Tramwaj

Enrico CENTONZE (I)
Anke TROJAN (D)

12.00-14.00 / Tramwaj nr 7: Mój Tramwaj

Andrés GALEANO (E)
Bartosz ŁUKASIEWICZ (PL) & Karolina ŚMIECH (PL)

14.00-18.00 / Obserwatorium Kultury

Rachel GOMME (UK)

20.00-22.00 / Polskie Radio Szczecin Studio S1 / Prezentacje

Nieżytyboy/Zombie (PL)
Rachel GOMME (UK)
C.H.District (PL)
Wielkopomorska Wytwórnia Filmowa (bonus act) (PL)

20 CZERWCA, Niedziela (20th JUNE, Sunday) / Szczecin

12.00-14.00 / Tramwaj nr 3: Nasz Tramwaj

FOKUS ŁÓDŹ BIENNALE 2010

11 WRZEŚNIA - 10 PAŹDZIERNIKA (11th September - 10th October)

Główna wystawa FOKUS ŁÓDŹ BIENNALE zatytułowana **Od Placu Wolności do Placu Niepodległości** odbędzie się w przestrzeni publicznej na kilkunastu wystawach wzdłuż ulicy Piotrkowskiej. Wszystkie wydarzenia i miejsca zostaną udostępnione publiczności od godziny 11.00 od 11 września 2010 roku. Oficjalne rozpoczęcie Biennale nastąpi o godzinie 20.00, 11 września 2010 roku w Muzeum Miasta Łodzi przy ulicy Ogrodowej 15.

Artyści / Artists: Rosa BARBA / Simona BARBERA / Ivan BAZAK / Gudjon BJARNASON / Cezary BODZIANOWSKI / Laura BRUCE / Marta CHILINDRON / Tacita DEAN / Cao FEI / Dani GAL / Erika HARRSCH / Fabrice HYBER / Ran HWANG / Zuzanna JANIN / SoYoun JEONG / Kennedy BROWNE / Thomas KILPPER / Miru KIM / Grzegorz KLAMAN / Daniel KNORR / Kitty KRAUS / Piotr KURKA / Kamil KUSKOWSKI / Wojciech LEDER / Via LEWANDOWSKY / Kalin LINDENA / Jong II MA / Ati MAIER / Daniel MALONE / Angelika MARKUL / Anna MOLSKA / Robert C. MORGAN / Marina NAPRUSHKINA / Sarah ORTMEYER / Gabor OSZ / Alexandre PERIGOT / Dan PERJOVSCHI / Joyce PENSATO / Dodi REIFENBERG / Ragna ROBERTSDOTTIR / Tomas RULLER / Karin SANDER / Ward SHELLEY / Tavares STRACHAN / Nahum TEVET / Luc TUYMANS / TWOŻYWO / Tomas VANEK / Marek WASILEWSKI / Clemens von WEDEMAYER & Arthur ZALEWSKI / Zorka WOLLNY

Miejsce / Place: Miejska Galeria Sztuki

Organizator / Organiser: Miejska Galeria Sztuki, Fokus Łódź Biennale

03 WRZEŚNIA - 03 PAŹDZIERNIKA (3rd September - 3rd October)

Wojciech Bruszewski. Fenomeny Percepcji. www.voytek.pl

Kurator / Curator: Janusz ZAGRODZKI

Miejsce / Place: Miejska Galeria Sztuki

Organizatorzy / Organisers: Miejska Galeria sztuki, Fokus Łódź Biennale

03 WRZEŚNIA - 03 PAŹDZIERNIKA (3rd September - 3rd October)

Ivan Polliart@pei Lin Cheng

Miejsce/Place / Organizator/Organiser: Zona Sztuki Aktualnej

06 WRZEŚNIA - 06 PAŹDZIERNIKA (6th September - 6th October)

MPK - projekt grupowy

Idea / Idea: Marcin POLAK

Współpraca / Cooperation: Łukasz OGÓREK

Organizator / Organiser: Fokus Łódź Biennale

09 WRZEŚNIA - 10 PAŹDZIERNIKA (9th September - 10th October)

Inner Fokus

Zorganizowano we współpracy z Mediations Biennale

Kuratorzy / Curators: Haro Schmidt i Anna Tyczyńska

Miejsce / Place: Galeria Nowa Przestrzeń, Patio Centrum Sztuki

Organizator / Organiser: Fokus Łódź Biennale, Patio Centrum Sztuki, Centrum Kultury ZAMEK, Stowarzyszenie Kontekst Sztuki

07 WRZEŚNIA - 30 WRZEŚNIA (7th September - 30th September)

Konceptualizm. Medium fotograficzne /

Conceptual Art. Photographic medium

Kurator / Curator: Marika Kuźmicz

Miejsce / Place: Muzeum Miasta Łodzi

Organizator / Organiser: Fokus Łódź Biennale

09 WRZEŚNIA - 10 PAŹDZIERNIKA (9th September - 10th October)

Adam Klimczak. Podwójne widzenie /

Adam Klimczak. Double vision

Miejsce/Place / Organizator/Organiser: Galeria Wschodnia

09 WRZEŚNIA - 17 PAŹDZIERNIKA (9th September - 17th October)

Ryszard Waśko. Portret pewnej rodziny w czasie /

Ryszard Wasko. Portrait of a family in time

Kurator / Curator: Alicja Cichowicz

Miejsce/Place / Organizator/Organiser: Muzeum Kinematografii w Łodzi

10 WRZEŚNIA - 20 WRZEŚNIA (10th September - 20th September)

Plac Wolności / Liberty Square

Kurator / Curator: Paulina Dzwonkowska i Alicja Rekęć

Miejsce / Place: Plac Wolności

Organizator / Organiser: Krytyka Polityczna, Fokus Łódź Biennale

Artyści / Artists: Alicja Antoszczyk / Agnieszka Chojnacka / Paweł Hajncel / Artur Malewski / Dominika Nازیębły/Paweł Bijak / Anna Orlikowska / Marta Pszonak / Grupa Videopunkt

08 PAŹDZIERNIKA - 29 PAŹDZIERNIKA (8th October - 29th October)

Fading Traces. Kobiety sztuki lat siedemdziesiątych /

Fading Traces. Women in Art of the seventies

Artystka / Artist: Anka Leśniak

Miejsce/Place / Organizator/Organiser: Galeria Manhattan

KONTAKT / CONTACT: <http://www.biennalelodz.pl>

BIENNALE
FOKUS
ŁÓDŹ

2010 www.biennalelodz.pl
11.09 – 17.10

„od Placu Wolności do Placu Niepodległości”

Organizator:
Muzeum Miasta Łodzi,
Finansowanie:
Urząd Miasta Łodzi



FOKUS
ŁÓDŹ
BIENNALE
2010