



## **PRACOWNIA / WARSZTAT**

Sztuka Performance. Perspektywiczne i syntetyczne strategie edukacyjne.

Janusz Bałdyga

**PRACOWNIA / WARSZTAT**

Sztuka Performance. Perspektywiczne i syntetyczne strategie edukacyjne

## **PRACOWNIA / WARSZTAT**

Sztuka Performance. Perspektywiczne i syntetyczne strategie edukacyjne

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Janusz Bałdyga

**PRACOWNIA / WARSZTAT**

Sztuka Performance. Perspektywiczne i syntetyczne strategie edukacyjne

Poznań 2016

Copyright © by Janusz Bałdyga 2016

This edition © by Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Wydział Rzeźby i Działań Przestrzennych 2016

Wszelkie prawa zastrzeżone.

Kopiowanie, przedrukowywanie i rozpowszechnianie całości, fragmentów lub reprodukcji niniejszej pracy bez pisemnej zgody autora zabronione.

Recenzent (pracownik samodzielny - Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie):

Prof. dr hab. Artur Tajber

Łamanie komputerowe:

Zofia Kuligowska

Tłumaczenie:

Elżbieta Wysakowska-Walters

Korekta:

Marcin Czaja

Projekt okładki:

Janusz Bałdyga, Zofia Kuligowska

Fotografia na okładce:

Diana Kołczewska

Źródło finansowania - Publikacja naukowa finansowana ze środków na badania statutowe Wydziału Rzeźby i Działań Przestrzennych na rok 2016

Wydawca:

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Wydział Rzeźby i Działań Przestrzennych

al. K. Marcinkowskiego 29

60-967 Poznań

ISBN 978-83-65578-23-5

9	<b>I PRACOWNIA</b>
11	Wstęp
13	<b>Realizacje studentów poza pracownią</b>
14	UNEASE
19	Performance Art Meeting
21	Balustrada 2014-2015, czyli opowieść o rurze
29	<b>Uczestnicy</b>
53	<b>Problemy podejmowane w Pracowni Sztuki Performance</b>
54	Intermedia w Pracowni Sztuki Performance
55	Nadmiar
56	Sekwencje – Etapy – Segmenty
60	Kilka krótkich opowieści
67	<b>Dyplomy w Pracowni Sztuki Performance</b>
75	Zakończenie
77	<b>II WARSZTAT</b>
79	Wstęp
81	<b>Działania warsztatowe poza strukturami Uczelni Artystycznych</b>
84	Warsztaty Działań w Przestrzeni Miejskiej Rozkład Jazdy
85	Gry uliczne Miasto Imaginacji
90	Granice przestrzeni
101	Przestrzeń komunikacji wizualnej
106	Uczestnictwo
109	Znak ikoniczny w Sztuce Performance
111	<b>Działania kuratorskie i ich aspekt edukacyjny</b>
112	Azja-Europa / Nowe Sytuacje
114	16. Międzynarodowy Festiwal Sztuki Interakcje
117	<b>Problematyka warsztatowa oparta na przejawach własnej twórczości</b>
134	Krecha w przestrzeni – rozważania o performance / rysunku
143	Zakończenie

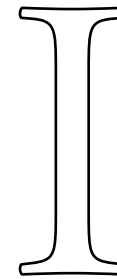
Pracownia Sztuki Performance  
Wydział Rzeźby i Działań Przestrzennych  
Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu

prowadzący:  
prof. Janusz Bałdyga

asystentka:  
dr Marta Bosowska

Tytuł badania naukowego:  
„Sztuka efemeryczna i jej strategie edukacyjne – pogranicza rzeźby, instalacji i rysunku.  
(Strategie edukacyjne sztuki performance)”

Badanie przeprowadzone przez zespół badawczy w składzie:  
prof. Janusz Bałdyga i dr Marta Bosowska



Pracownia

# wstęp

Proces kształcenia w Pracowni Sztuki Performance nawiązuje do szerokiego spectrum praktyk artystycznych zdominowanych potrzebą bezpośredniego kontaktu. Jest oparty na dwóch podstawowych filarach sztuki performance: jawnym procesie i obecności, która implikuje teraźniejszość jako podstawowy warunek zdarzenia. Jesteśmy świadkami i uczestnikami, partycypując w kształtowaniu jego struktury i strategii zachowań. Jawny proces, a więc jawność powodująca dostęp do istoty dzieła na każdym etapie jego rozwoju, czyni go skutecznym narzędziem edukacji i samoedukacji nawet wówczas, gdy nie towarzyszy nam konkretna intencja powołania procesu edukacyjnego. Otwartość sztuki performance i równoczesny z tworzeniem dzieła kontakt z obserwatorem stawiają przed nim zadanie permanentnego towarzyszenia procesom budowania komunikatu, nierzadko nasyconego wątpliwościami, błędami, ale też błyskotliwymi rozwiązaniami. Performance ustala reguły działania w trakcie swojego przebiegu. Forma dzieła tworzy się często pod wpływem reakcji obserwatorów, nagłej decyzji czy uświadomienia sobie wagi i znaczenia decyzji podejmowanych w danej chwili.

Koncepcja edukacji realizowana poprzez działania warsztatowe traktowane jako akty twórcze kreuje metody umocowane w realnej przestrzeni i czasie, kładzie silny nacisk na współobecność i współodpowiedzialność. Przestrzeń edukacji w tym przypadku stanowi pracownia, którą można opisać jako zbiór autonomicznych osobowości, ludzi o różnym stopniu zaangażowania, różnym stopniu świadomości i różnie formułowanych celach i aspiracjach. Pracownia traktowana jako grupa tworzy społeczną przestrzeń stanowiącą kontekst działań indywidualnych i to one są istotą procesu kształcenia. Nawet gdy czujemy rolę pracowni w budowaniu świadomości grupowej, musimy mieć poczucie indywidualnej odpowiedzialności i osobnej, twórczej świadomości. Uczymy się działania w samotności, ale nie w osamotnieniu.

Ważnym segmentem dopełniającym cykl kształcenia w Pracowni Sztuki Performance jest autorski projekt asystentki Marty Bosowskiej pt. „Checkpoint”. Oparty na specyfice konkretnego, nierozpoznanego jeszcze miejsca i wyznaczonego przez Bosowską czasu, realizuje się jako szereg nakładających się na siebie działań w otwartym, symultanicznym porządku. Miejsce,

zawsze starannie wybrane i zazwyczaj mające swoją kulminację w postaci elementu architektonicznego lub komunikacyjnego, wprowadza uczestników projektu w otwartą przestrzeń społeczną. Społeczny charakter wyznacza miejsce w przestrzeni publicznej i kontakt z zewnętrznym obserwatorem, a bywa, że uczestnikiem, bo otwarta formuła umożliwia każdemu włączenie się do akcji. W działaniach „Checkpointu” obok studentów naszej pracowni uczestniczą również związani z nią sympatycy i artyści starszego pokolenia identyfikujący się z koncepcją Bosowskiej. Warto wspomnieć udział w poprzednich edycjach takich artystów jak Zygmunt Piotrowski, Przemysław Przepióra i oczywiście sama Marta Bosowska.

Uczestnictwo w procesie edukacyjnym realizowanym w pracowni powinno stwarzać szansę inicjacji własnej koncepcji autodydaktycznej. Pracownia Sztuki Performance jest ulokowana w kontekście rzeźby i obiektu, co nie jest przypadkiem. Ta lokalizacja z jednej strony jest elementem strategii rozwoju Wydziału Rzeźby i Działań Przestrzennych, a z drugiej – stanowi dla mnie kapitalny kontekst działań zarówno jako artysty, jak i pedagoga. Stawiamy pytania o istotę pojmowania rzeźby w kontekście zdarzenia. Chcemy rozpoznać znaczenie przestrzeni pomiędzy tworzonym obiektem i człowiekiem, sprawcą kreowania nowego bytu artystycznego. Człowiek i obiekt odnajdują specyficzne spoiwo w skutecznym geście wypełniającym przestrzeń „pomiędzy” i czasie poświęconym na realizację dzieła. Przestrzeń, jej rozpoznanie i opis stanowią punkt wyjścia do budowania strategii działania, jego skali i charakteru języka. Z bogatych doświadczeń Pracowni Sztuki Performance starałem się wyodrębnić kilka projektów, które miały charakter otwartych, publicznych prezentacji. W wyborze tym kładłem nacisk na realny udział studentów w nowych sytuacjach, gdzie kontekst instytucji jako gospodarza i producenta, a także status obserwatora wykraczają daleko poza umowny model pracowni. Ważny kontekst dla działań opartych o wypracowywane na uniwersytecie koncepcje kształcenia stanowi przestrzeń warsztatów i działań edukacyjnych realizowanych poza instytucjami stricte edukacyjnymi, a więc w galeriach, domach kultury czy w ramach festiwali sztuki. Kolejnym jest działalność artystyczna prowadzących, która zawsze stanowi istotny punkt odniesienia zarówno w procesach edukacyjnych realizowanych w Pracowni Sztuki Performance, jak i warsztatach realizowanych poza uczelnią.

Janusz Bałdyga

# 1

## Realizacje studentów poza Pracownią



# UNEASE

## UP Gallery

Berlin 2015



Ważne doświadczenie w procesie kształcenia stanowił udział studentów naszej pracowni w projekcie „Unease” zrealizowanym w berlińskiej UP Gallery. Zwracam uwagę na inspirującą rolę charakterystycznego planu pomieszczeń, silnie determinującego wszelkie działania. Wybór przestrzeni stanowił kluczową decyzję, a jego konsekwencją były nowe możliwości, ale też nowe ograniczenia. Plan galerii, rozczłonkowany układ czterech prostokątnych pomieszczeń, duże okno wystawowe i długi, wąski korytarz stanowiły przestrzenne determinanty działań kilkunastu studentów naszej pracowni. Skala prezentacji i charakter ich publicznego zaistnienia zależał w dużej mierze od tradycji miejsca, jego społecznego znaczenia i popularności. Mając tę świadomość, czuliśmy się zobowiązani do możliwie pełnego rozpoznania uwarunkowań przestrzennych, społecznych i ekonomicznych miejsca danego nam do pracy. Przyjmując miejsce i jego plan za zasadniczy impuls działania, chciałem oprzeć moją refleksję na pracy Pauliny Pankiewicz pt. „Plan”. Całościowe obrysowanie skomplikowanego, rozbudowanego planu galerii miękką, tekstylną taśmą stanowiło jej podstawowe założenie. „Odnoszę się bezpośrednio do miejsca, którego dzień wcześniej jeszcze nie znałem. Czarną linią rysuję plan galerii, obrysowując każde pomieszczenie dokładnie, centymetr po centymetrze. Otaczam przestrzeń czarną taśmą. Potem, burząc nakreślony plan, wyciągam go na zewnątrz, przenosząc gdzie indziej – ciemna kreska staje się substytutem tego miejsca”. Przestrzeń korytarza jest strefą przeznaczoną do przemieszczania się i ciągłej zmiany miejsc, to wstęp do akcji przechodniej, w której zatrzymanie czy

trwanie w bezruchu klóci się z sensem i charakterem znalezionej przestrzeni. Korytarz i tunel, czyli budowle komunikacyjne organizujące przemieszczanie się człowieka zgodnie z zasadami sensownego użytkowania przestrzeni, mają charakter przewodnicy kierującej nasze kroki we właściwym kierunku. Korytarz może przyjąć funkcję okopu, a więc jednostki militarnej, w tradycji wojennej zapewniającej schronienie, ale też stanowiącej bezpieczną przestrzeń przygotowania ataku. Tunel, jako forma fizycznie nam bliska, a jednocześnie ograniczająca skalę i ekspresję działania, to rękaw naszej koszuli. Dopasowany do proporcji ciała i charakteru figury, stanowi bezbłędną przewodnicę dłoni. Rękaw skutecznie poprowadzi ją ku „portalowi” mankietu. Z kolei fizyczność korytarza powietrznego to kategoria niewidzialnej, beczennej struktury, która pozwala wtajemniczonym bezkolizyjnie zarządzać ruchem samolotów. Uniwersalizowanie i rozszerzanie znaczenia tego pojęcia miało miejsce w wąskim korytarzu wnętrza UP Gallery w Berlinie. Wąski korytarz stawiał konkretne wymagania, stając się pasażem permanentnej obecności w ciągłym, wahadłowym, pozostawiającym ślad, liniowym performance Mateusza Smoczyka.

Kolejne znalezione miejsce stanowi witryna galerii pozwalająca na dwustronne widzenie akcji: z zewnątrz do środka zamkniętej przestrzeni (wówczas obraz wnętrza odnajdujemy jako tło działania) oraz z wnętrza, gdy sylwety performerów możemy zobaczyć na tle ulicy, przypadkowych przechodniów mijających galerię bądź stojących za szybą, przemieszczających się aut czy światła.

Dobrawa Deczkowska,  
Justyna Kuchta,  
UP Gallery,  
Berlin 2015,  
fot. Marta Bosowska

1. Paulina Pankiewicz, Notatki robocze – rękopis, Warszawa 2015.



Paulina Pankiewicz,  
UP Gallery,  
Berlin 2015,  
fot. Marta Bosowska

Kolejnym rezultatem wyboru tego miejsca jest projekcja, którą stanowi dwustronne odbicie w szybie. Nawiązując do usytuowanego w witrynie galerii działania Dobrawy Deczkowskiej i Justyny Kuchty. Specyfika miejsca, jego ukształtowanie za pomocą elementów stałych jak ściany, sufit, schody, ale też szczelina czy ukos zbliżające się do sfery abstrakcji determinują charakter naszej obecności i podejmowanych działań. Wyobraźmy sobie przestrzeń, w której sufit zawieszono na wysokości 150 centymetrów. Przystosowanie do egzystencji w tych warunkach nie jest kwestią wyboru, a konieczności. Przywołane powyżej warunki mają istotny wpływ na formowanie się ciała performerera; może on budować figurę, a więc znak swojej obecności pomiędzy pochyleniem a pozycją leżącą – mówimy tu o punktach granicznych naszej ekspresji i kondycji komunikowania. Czy są to punkty jedyne? Zapewne nie. Nie zapominajmy, że są między nami ludzie wzrostu niższego niż 150 cm. Granice determinujące ich działania będą miały inne parametry, w których niecodziennosc przytoczonej wysokości sufitu może być niemal niezauważona. W tym wypadku gest przekształcenia ograniczających przestrzeń elementów traci swą moc.

Praca w miejscu, które zmieniło funkcję, ale pozostało silnie nasycone znaczeniami i emocjami, wymaga decyzji dotyczącej podjęcia historycznego już kontekstu albo poszukiwania punktu wyjścia uwolnionego od zacieranych upływającym czasem znaczeń. Miałem kilkakrotnie okazję pracować w budynkach dawnych świątyń katolickich, choćby świetnie zaadaptowanej dla potrzeb sztuki przestrzeni kościoła w Perugii, w której wyeliminowano wszelkie znaki jej poprzedniej funkcji. W innej sytuacji zaproponowano mi z definicji podobne rozwiązanie, w którym jednak pojęcie „przestrzeń poświęconna” było definiowane zupełnie inaczej. Późnobarokowy kościół na wyspie Faial na Azorach, silnie nasycony całą sakralną ikonosferą i nałożoną na nią warstwą



Mateusz Smoczyk,  
UP Gallery,  
Berlin 2015,  
fot. Vitalii Shupliak



Dobrawa  
Deczkowska,  
Justyna  
Kuchta,  
UP Gallery,  
Berlin 2015,  
fot. Marta  
Bosowska

dewocyjną, został pozbawiony przed laty funkcji świątyni poprzez odebranie tego, co stanowi ciału religijnego obrzędu, czyli symbolizowanego czerwoną lampką Najświętszego Sakramentu. Cała uzbrojona znaczeniami przestrzeń pozostała jednak nietknięta. Można było przyjąć ofertę kuratora, podejmując działania wobec kontekstu świątyni czy też zastanych śladów jej funkcjonowania albo też nie. Obojętność wobec tak silnie sygnalizowanego kontekstu nie była w moim odczuciu możliwa. Pamiętajmy o zacieranym upływem czasu znaczeniu miejsc, w których przyszło nam pracować. Musimy mieć świadomość, że na zastaną powierzchnię znaczeń nakładamy nową, dopiero przez nas formułowaną. Pracujemy w galeriach, teatrach i centrach sztuki, które często pełniły rolę sklepów, świątyń, rzeźni lub synagog. Podjęcie często zapomnianego kontekstu lub świadome pominięcie go jest naszym wyborem. Znajdujemy się w warunkach kształtowanych stałą strukturą zastanej przestrzeni i jej znaczeń zakodowanych w śladach, pamięci i tradycji miejsca. Piszę o formalnych konsekwencjach rozpoznania potencjału miejsca, by podkreślić wagę wyjściowego gestu kreacji performerów, którym jest właśnie wybór miejsca.



# Performance Art Meeting

## Galeria Labirynt

Lublin 2015

Udział w projekcie warsztatowym zakładającym spotkanie dwóch programowo i kulturowo dość odległych pracowni stanowi niezwykle cenne doświadczenie, ponieważ buduje wewnętrzne pole konfrontacji. Pozwala na obserwację i próby przekształceń linii podziału, współpracy, a czasem, co bywa nieuniknione, konfliktu.

Kurator, dyrektor lubelskiej Galerii „Labirynt” Waldemar Tatarczuk zestawiał dwie autorskie pracownie sztuki performance: Nigela Rolfe’a z londyńskiej Royal College of Art i Janusza Bałdygi z Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Sens tego zaproszenia jest ukryty w różnicach w podejściu zarówno do budowania dzieła performance, jak i praktykowanych na uczelniach metodach edukacyjnych. Wydaje mi się, że warsztat realizowany w pracowni poznańskiej, nie stawiając wymogu spektakularnego efektu, otwiera przestrzeń nowego, często trudnego w odbiorze doświadczenia. Ale musimy sobie zdawać sprawę, że poza kontekstem publicznej prezentacji w profesjonalnej galerii sztuki istnieje kontekst procesu edukacyjnego, konsekwentnie budowanego przez młodego artystę. Działania studentów poznańskich, realizowane symultanicznie, wychodzące poza schemat następujących po sobie prezentacji, prowokowały dyskusję na temat strategii działania, czasu i koncepcji obecności wobec aktualnego wydarzenia. Myślę również o pracach wychodzących zdecydowanie poza przestrzeń galerii, wykluczających możliwość publicznego towarzyszenia i obserwacji. Do tej grupy zaliczam też działanie całodobowe, przeciwstawiane tym, których trwanie moglibyśmy opisać pojęciem „moment”. Koncepcja projektu edukacyjnego zakładająca udział dwóch równoprawnych podmiotów zakłada zdecydowaną zmianę planu pola edukacji, eksponując pojęcia różnicy i konfrontacji. Plan ustawienia ławek szkolnych ustala już na poziomie struktury przestrzennej klasy



kierunek i charakter przewidywanej konfrontacji. Po jednej stronie orientowani w tym samym kierunku uczniowie, po drugiej przeciwnie ukierunkowany nauczyciel. Szkoły talmudyczne przyjęły inną koncepcję organizacji przestrzeni, ławki są ustawione naprzeciwko siebie, w sposób przeciwstawiający sobie – konfrontacyjnie czy choćby polemicznie – młodych uczestników procesu kształcenia. Nauczyciel jest dynamicznym, krążącym elementem, spieszącym z własną opinią czy interwencją wobec rozpoznanej przez niego konieczności. Model zaproponowany przez nas w Lublinie można porównać do tej drugiej sytuacji, zakładającej konfrontację jako mechanizm, na którym chcieliśmy budować koncepcje indywidualnych przekazów artystycznych.

Janusz  
Bałdyga,  
Balustrada,  
SCHODY,  
Kijów 2014,  
fot. Marta  
Bosowska

Prezentacji studentów Pracowni Sztuki Performance Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu towarzyszył wykład Janusza Bałdygi „Balustrada 2014–2015, czyli opowieść o rurze” i performance „Taniec na rurze”.



## „BALUSTRADA 2014–2015, czyli opowieść o rurze”

### Performance jako opowieść o podróży / Podróż jako metafora

Po przeszło roku wracam do wykonanego na kijowskiej ulicy performance „Schody – balustrada”. Mimo rozciągniętego w czasie przebiegu akcji zatrzymuję w pamięci jeden obraz – tylko tę sekwencję wyniosłem w formie fotograficznego dokumentu poza pole i czas działania. To człowiek podwieszający się i w konsekwencji umocowany pod pochyłą linią stalowej balustrady. Znak łatwy do interpretacji, a jednocześnie umożliwiający jej zakwestionowanie poprzez przeciwstawienia: ukryty – odkryty czy skrępowany – wolny. Prezentowana fotografia stanowi ikonę jedynej sekwencji pozbawionej poprzedzającej wykonanie interpretacji czy merytorycznego uzasadnienia. Mógłbym podpisać to zdjęcie stwierdzeniem „nie wiem, o czym ta fotografia mówi”. Moim zadaniem było wślizgnięcie się w zastaną strukturę i trwanie. Statyczny obraz i wielogodzinny bezruch dawał możliwość zamknięcia tego performance w ramach coraz bardziej popularnej koncepcji duration performance, a więc działania mającego cechy ekspozycji. Doprowadziłem jednak do zmiany sensu poniżej prezentowanego obrazu; w rezultacie stał się jedynie sekwencją dłuższego, rozbudowanego performance.

Janusz Bałdyga,  
Taniec na rurze,  
Performance Art  
Meeting,  
Galeria Labirynt,  
Lublin 2015,  
fot. Marta  
Bosowska



Janusz Bałdyga,  
Taniec na rusze,  
Performance Art  
Meeting,  
Galeria Labirynt,  
Lublin 2015,  
fot. Marta  
Bosowska

Za punkt wyjścia moich działań uznaję próbę znalezienia optymalnego miejsca inicjacji, a więc rozpoczęcia podróży albo rozpoczęcia błądzenia. Myślę, że to drugie określenie jest mi bliższe, traktuję więc performance jako opowieść o podróży, której cel jest jedynie wyczuwany, lub jak w opowieści o błądzeniu, gdzie celem jest bezcelowość i nieokreśloność przemieszczania się. Błądzenie jako norma działania performance uwalnia nas od rygorów przewidywanego rezultatu. Przemieszczanie się, swoista relokalizacja skutkuje zmianą wszelkich stosunków przestrzennych, a co za tym idzie również warunkowanych kontekstem znaczeń.

Michel de Certeau w książce *Wynaleźć codzienność – sztuka działania* pisze: „We współczesnych Atenach pojazdy komunikacji miejskiej nazywane są metaphora i aby udać się do pracy albo wrócić do domu wsiada się do metafory – autobusu lub tramwaju”<sup>2</sup>.

Niemal każda opowieść mówi o przemieszczaniu, jest więc opowieścią o podróży, którą możemy traktować jako praktykowanie przestrzeni. Chcąc opisać strategię zbliżającego się performance, posługuję się „mapą”, wyznaczam trasy i granice, ogniskując fundamentalne treści w punktach szczególnej ekspozycji. Użytkowanie przestrzeni kreuje miejsce; przestrzeń użytkowana z jasną intencją bezpośredniego przekazu, to przestrzeń performance. Opieram materię aktualnego performance na zespoleniu obiektu przeze mnie stworzonego, podporządkowanego kryteriom mojej figury z sensami przekazu czy refleksji właśnie w danej chwili realizowanych. Codzienna praktyka organizuje pozycję i przemieszczanie się

2. Michel de Certeau, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk, *Wynaleźć codzienność. Sztuka działania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków 2008, s. 115.

naszego ciała, stosując wskazówki, zakazy i prośby – zatrzymaj się, zaniechaj, zawróć – lub przeciwnie – biegnij, przejdź, wykonaj.

### Performance jako gest elementarny

Stosując obiekt zaprojektowany i wykonany zgodnie z ideą performance, równocześnie opracuję strategię jego działania. Ideałem jest czynność elementarna, prosta jak podniesienie, przejście, rzut czy obrót. Czynności te, pozbawione wektora ideologicznego skutku stają się tym, czym powinny być w swym pierwotnym znaczeniu, możemy je opisać wymiarami, ciężarem czy barwą, pozostawiając sferę znaczeń do rozstrzygnięcia w czasie i przestrzeni zdarzenia.

Przytoczę krótką opowieść chasydzką: „Raz kiedy rabbi Bunam zrobił komuś zaszczyt w swoim domu modlitwy, prosząc go, aby zadął w barani róg i człowiek ów zaczął długo przygotowywać się, zastanawiając się nad znaczeniem dźwięków, rabbi wrzasnął: »durniu, dmuchaj!«<sup>3</sup>. Zastanawiając się nad sensem tej mądrej opowieści, chciałbym dwa ostatnie słowa uczynić zawołaniem zbliżającego się performance – „durniu dmuchaj albo durniu biegnij” etc. Czasem wracam do moich działań w latach dziewięćdziesiątych, przywołując tytuły performance opartych na mechanice działania, a nie merytorycznych, a priori mianowanych sensach np. kroki, rzuty, wychylenia, a więc „idź”, „rzucaj”, „wychyl się”, a sensy przychodzą same.

### Po performance – obiekty, ślady, zapisy

Obiekt, którego używam w performance, jest znakiem rozpoczęcia i znakiem zakończenia – pozostałością, materialnym rezultatem performance. Ślady, przekształcenia, ubytki stanowią punkty ikoniczne przebiegu performance, przyjmują funkcję reprezentanta działania, a nie jego sprawozdawcy.

Mamy do czynienia z mechanizmem projekcji formy, swoistym rzutem w przyszłość. Potraktujmy formę przestrzenną jako źródło emisji. Intryguje nas wydłużony czy zdeformowany cień formy bardziej niż ona sama, stanowiąca często ukryte źródło i jedynie przedmiot projekcji. Wszak w kinie skupiamy uwagę na ekranie, a nie skomplikowanej złożoności projektora filmowego czy charakterze celuloidowej klatki. W trudnym do zniesienia upale bohaterem jest cień rzucany przez parasol, a nie jego barwa czy kształt, mimo że to on jest przyczyną pożądanego stanu. W powyżej przytoczonych sytuacjach jesteśmy użytkownikami efektu projekcji formy, a nie jej samej. Skupiam się na fizycznym aspekcie formy, a przecież zawsze towarzyszy nam dwuwektorowa projekcja w przyszłość i przeszłość. Myślę o rekonstrukcji, rewitalizacji i analizie śladów w pierwszym oraz o futurologii i science fiction w drugim przypadku. Idąc tym tropem, dochodzimy do zagadnień związanych z wytyczeniem obszaru i granic utopii jako pola naszej szczególnej wyobraźni i często ukrytych marzeń. Tak traktowana projekcja zastępuje dychotomię przeszłość – przyszłość przeciwstawieniem możliwe – niemożliwe. Stojąc wobec takich możliwości wyboru, kierujemy się ku niemożliwemu.

3. Czesław Miłosz, *Ogród nauk*, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1985, s. 15.

Czas teraźniejszy performance jest czasem jego ulotnej, zanikającej materializacji. Powołam się na kilka zdań Richarda Schechnera z 1985 roku: „Źródła performance zanikają tak szybko, jak są wytwarzane, żadna notacja, rekonstrukcja, żaden film czy żadne nagranie wideo nie może go zachować. Jednym z naczelnych zadań stanowiących wyzwanie dla badaczy performance jest wytworzenie języka i metodologii, które uchwycą performance w jego bezpośredniości i ulotności”<sup>4</sup> oraz na stwierdzenie Peggy Phelan z 1993 roku: „Performance nie może być zachowany, nagrany, udokumentowany czy w inny sposób uczestniczyć w cyrkulacji reprezentacji, wkradając się w nią, staje się bowiem czymś innym niż performance [...] istota performance [...] realizuje się poprzez zanikanie”<sup>5</sup>. Konsekwencją jest zanikanie jako proces związany z wielokrotnym powtarzaniem aż do zaniku, wynikającego ze strategii działania lub wyczerpania energii.

### Performance jako gest wielokrotny

Ponieważ idea mojego performance jest związana z wielokrotnością, a nie powtórzeniem, traktuję go jako proces wielokrotnych przekształceń w oparciu o obiekt – instrument, którego funkcja, możliwości i tradycja nie zostały w pełni zidentyfikowane. Taka definicja działania jako czynu opartego o obiekt niezidentyfikowany bardzo mi odpowiada. Kod performance tworzy się wobec niejasnych znaczeń obiektu skonstruowanego albo znalezione, gotowego. Trzeba zwrócić uwagę na częste używanie obiektu gotowego i włączanie go w strukturę performance. Mamy do czynienia z przekształceniem jego formy i znaczenia poprzez zmianę kontekstu, a także fizyczną ingerencję w jego kształt, barwę etc. Kolejnym dostępnym mechanizmem jest zwielokrotnienie, a więc włączenie obiektu, pojęcia i gestu w ciąg wielokrotności. Wielokrotność w życiu codziennym, powtarzalność gestów codziennych rytmizuje nasze życie, porządkując sensory rozwijających się w czasie przekształceń. Wielokrotność prowokuje i reguluje procesy przekształceń.

Mówiąc o przemieszczaniu się, relokalizacji, zwracam uwagę na wehikuł tej podróży, metaforę, o której pisałem już w tym wykładzie. To obiekt, rzeźba wprowadzona w stan niepokoju, nieustającej wibracji. Mówię o obiekcie, wobec którego bardzo trudno zająć jasne stanowisko, to obiekt, o którym pytany o cechy dobrej rzeźby Richard Nonas odpowiedział: „wchodzę w przestrzeń jej trudnej dominacji, bywa że jest jej ciasno, duszno, podchodzę bliżej a ona mi się przygląda”<sup>6</sup>. Nonas mówi o konieczności wyjątkowego skupienia, o dyskomforcie, o swoistej projekcji naszej tożsamości, to ona w wielkim stopniu decyduje o rozpoznaniu znaczenia i ważności oglądanego dzieła. „Podchodzę, a ona mi się przygląda” – to przecież pierwszy krok, Nonas urywa swoją opowieść, ale przecież nie mówi o wycofaniu, raczej zawieszając głos, pozostawiając całą sytuację otwartą. Mówimy o obiekcie uwikłanym w wydarzenie, potencjalnym, nie do końca zidentyfikowanym.

Obiekt w przestrzeni performance bierze odpowiedzialność za inicjację wydarzenia, ponieważ kreuje obraz rozciągnięty w czasie i przestrzeni, obraz w akcji, swoisty zapalnik wydarzenia.

4. Rebecca Schneider, *Performance pozostaje*, za: *RE/MIX*, pod redakcją Tomasza Płaty i Doroty Sajewskiej, tłum. Dorota Sosnowska, s. 20.

5. *ibidem*, s. 20.

6. Richard Nonas, *Notatki robocze – rękopis*, Łódź 1991.

Obraz-znak transformuje w zdarzeniu, jego przemiana, np. udział w procesie zwielokrotnienia, jest konsekwencją upływającego czasu.

Struktura przekazu rzuca znak w strumień ciągłej transformacji, znak niejako zatapia się, transformuje w kolejnych sekwencjach przekształceń. Andrzej Partum nazwał ten proces „wirem wiecznych przemian”. Kolejne pozycje obiektu, ślady na nim i ślady nim czynione składają się na znaki, dzięki którym możemy podjąć próbę odtworzenia ciągu sekwencji.

Paweł Kuligowski mówi, że pozostawienie śladu jest pozostawieniem siebie wobec fragmentaryczności życia; myślenie, znakowanie jest próbą przekroczenia jego fragmentaryczności. A więc dążymy do ustanowienia niekończącego się ciągu znaków albo jednej ikony ów ciąg reprezentującej.

### Performance jako autonomiczny zapis

Legenda podtrzymywana jeszcze kilka lat temu wśród studentów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych opowiada o studencie, który w pracowni grafiki wykonał na ścianie obraz ryby, używając jako narzędzia wędzonej makreli. W zasadzie była to grafika, jeśli przyjmiemy, że owa ryba stanowiła matrycę, lub rysunek, jeśli potraktujemy ją jako tłustą kredkę czy sangwinę. Ryba, która na naszych oczach zamienia się w swój wizerunek, uczestniczy w wydarzeniu, którego zaskakujący przebieg dominuje nad rezultatem; mamy do czynienia z autozapisem, do którego prowadzi wypełniony ekspresją gest buntownika.

Mówiąc o autonomicznym zapisie, chciałbym nawiązać do pojęcia ikony, przywołując moją pracę pod tytułem „Kołem się toczy”. Pierwsze wykonanie to performance realizowany w publicznych przestrzeniach galerii mający wszelkie cechy nie do końca przewidywalnej akcji, której przebieg narażony jest na kryzys, katastrofę czy zbyt wczesne wyczerpanie energii.



Janusz Bałdyga, Light Move Festival - - Festiwal kinetycznej sztuki światła, Łódź 2012





Prezentuję zdjęcie, którego autor starał się utrzymać ustawienie w kadrze postaci performerera w pozycji nawiązującej do tradycji ikony. Zachowanie standardu ikony ma znaczenie w interpretacji żółtego koła za głową performerera – to między innymi miejsce w kadrze potwierdza jego znaczenie jako aureoli.

Drugie wykonanie nastąpiło wyłącznie wobec nieruchomo ustawionej kamery bez możliwości korekty kadru. Bezruch kadru wskazuje jednoznacznie na sens ruchu w jego wnętrzu: obrotu żółtego koła i powolnego osuwania się całej akcji ku dołowi. Ten ruch jest kluczowy w performance „Kołem się toczy”. Uważam, że ten zapis, przenosząc ideę performance, stanowi byt suwerenny i autonomiczny.

Przedstawiam trzy zapisy performance, które na użytek tego wykładu nazywam ikonicznymi. Reprezentują one działania pt. „Kołem się toczy”, „Oszukany – ocalony” i „Trójkąty Dawida”.

Wybrane elementy dokumentacji uległy transformacji na zapis ikoniczny wpisany w tradycyjną strukturę tryptyku. Trójpodział, którego identyfikacyjną część stanowi fotografia lub film, wspomagają symbole lub zapisane w hasłach nośniki idei: „Ostrożnie szkło”, „O tobie ta bajka mówi choć pod zmienionym imieniem”, „Play back”.

XIX-wieczny estetyk Henryk Struve, porządkując rodzaje sztuki poprzez łączenie ich w siostrzane pary, usytuował rzeźbę obok krasomównstwa, czyli sztuki dramatycznej.

Myśliciel ten traktował rzeźbę jako najpiękniejszą formę bezruchu, formę doskonałego znie ruchomienia. Przypomina mi się eksponowane w oszklonej gablocie w foyer jednego z teatrów

Janusz Bałdyga  
1. Oszukany - ocalony, 2009  
2. Kołem się toczy, 2014  
3. Trójkąty Dawida, 2009



składane, drewniane krzesło użyte wcześniej przez Tadeusza Kantora w spektaklu „Kurka wodna”.

Opisanie tekstem grawerowanym na mosiężnej tabliczce ustanawia niepowtarzalny status obiektu. Sytuację zmienia to, że w tym samym czasie w barze w krakowskich Krzysztoforach biesiadnicy siedzieli na identycznych krzesłach wcześniej użytych przez Kantora w spektaklach „Cricot 2”, a na zapleczu leżało kilkanaście uszkodzonych, czekających na naprawę lub śmietnik.

Czy rzeźba uwikłana w proces działania może to działanie reprezentować w przyszłości, stanowiąc jego ikonę lub uprzedmiotowiony ślad? Myślę, że tak, choć trudno o opinie definitywne, zważywszy, że czas tuż przed performance jest czasem poprzedzającym zasadnicze rozstrzygnięcie, nie pozwalającym na odpowiedzialne deklaracje. Mówiąc krótko, nie wiemy, co się stanie. Zatrzymuję się „przed”, ponieważ dzieła rozumianego w kategoriach klasycznych jeszcze nie ma. „Dzieło” zostanie zrealizowane, mówimy więc o czasie przyszłym, by za chwilę przejść w strefę czasu przeszłego. Dla performance czas terazniejszy stanowi domenę, w której eksponuje się dzieło, by tuż po wykonaniu ulec transformacji w dyscyplinę zapomnienia rozpiętą pomiędzy przypomnieniem i całkowitym zatarciem w niepamięć. Stawiamy pytanie o etyczny status dokumentowanego performance i jego dokumentacji albo fizycznego śladu jako rezultatu całego procesu. Jeśli zastosujemy

Akademia Ruchu,  
Życie codzienne po Wielkiej Rewolucji Francuskiej, Warszawa 1980, fot. Jan Pieniążek

bezwarunkowe, nierzadko idealizowane kategorie etyczne, musimy zakwestionować sens istnienia mechanicznej dokumentacji performance. Rezygnując z dokumentacji archiwizującej czy też inwentaryzującej składowe performance, stajemy wolni wobec autonomicznego faktu, jesteśmy gotowi na zapomnienie lub zachowanie w pamięci zanikającego przekazu. Obraz dokumentujący zdarzenie stanowi jego bezpośrednią konsekwencję; powstaje pytanie o jego funkcję w procesie komunikacji czy dokładniej w procesie transformacji przekazu. Zapis dokumentalny stwarza iluzję i nieuprawnione poczucie uczestnictwa w zdarzeniu. Przykładem zakwestionowania reguł zbliżających ku standardowi iluzji jest cykl fotografii dokumentujących pomniki w Polsce, zrealizowany przez wybitnego polskiego artystę Andrzeja Dłużniewskiego. Monumenty stawiane w intencji oddania czci, upamiętnienia i chwały zostały sfotografowane aparatem ustawionym za nimi. Powstała kolekcja wizerunków tyłu pomników w zasadzie uwolnionych od symboli, informacji i należnego im patosu. Przyjęcie szczególnej pozycji obserwacji i rejestracji definiuje stosunek dokumentującego do zapisywanej rzeczywistości. Wykonanie portretu czy zdjęcia do paszportu od tyłu to czynności absurdalne, które sztuka redefiniuje, tworząc autonomiczną rzeczywistość nowego przekazu. Andrzej Dłużniewski w rozmowie ze mną użył określenia „strategia performance”, a nie „scenariusz performance”. Zrozumienie tej różnicy pozwala dostrzec sens i dynamikę powtórzeń w sztuce performance.

W tym miejscu należy rozszerzyć pojęcie strategii na obszar dokumentowania. Wydarzeniem, które chciałbym przywołać w kontekście strategii zapisu jest spektakl Akademii Ruchu „Życie codzienne po Wielkiej Rewolucji Francuskiej” z 1979 roku. Spektakl ten w sposób jednoznaczny określa ogniskową obserwacji. W zasadzie jest to bezkompromisowe wytyczenie jednego punktu widzenia na przedłużeniu jego osi, którą kamera przedłuża, wchodząc niejako w strukturę spektaklu. Zmiana kąta widzenia, użycie transfokacji czy operowanie kadrem są w zasadzie wykluczone. Szczególny „obiekt optyczny”, jakim jest architektura tego spektaklu, wyklucza ten typ manipulacji, eliminuje go. Spektakl stawia kamerzyście – może lepiej: kamerze – konkretne zadania, a nie wywiązanie się z nich skutkuje fałszem. Mam wrażenie, że zapisany obraz jest niejako „autoryzowany” logiką przebiegu spektaklu, choćby z tego powodu, że minimalne odstępstwo od rygorów rejestracji deformuje przekaz spektaklu. Kamera musi rejestrować wpisany w krawędzie obrazu gest performerów, ani na chwilę nie uwalniając go od kontekstu kadru. Klatka filmowa czy fotograficzna wkomponowuje się w klatkę kadru obowiązującego w tym konkretnym przedstawieniu. Operator kamery traci wpływ na jego transformację, spektakl stawia mu twarde warunki gry.

## 2

### Uczestnicy

Patrycja Plich  
Julia Popławska  
Szymon Kula  
Léann Herlihy  
Dobrawa Deczkowska  
Zofia Kuligowska  
Mateusz Fabiś  
Mateusz Smoczyk  
Justyna Kuchta  
Berenika Pyza  
Martyna Hadyńska  
Adam Łuczak  
Paulina Pankiewicz  
Vitalii Shupliak  
Paweł Tymcio  
Valentin Merchan



Poprosiłem uczestniczących w projekcie studentów Pracowni Sztuki Performance o komentarz do ich udziału w „Performance Art Meeting”.

### Patrycja Plich

„Quick time event – element niektórych gier komputerowych, będący formą interaktywnego przerywnika filmowego, podczas którego gracz ma za zadanie nacisnąć klawisz odpowiadający pojawiającej się na ekranie ikonie. Niepowodzenie skutkuje przegraną gry lub koniecznością powtórzenia sekwencji od początku. Zabieg ten ma na celu dać graczowi poczucie kontroli nad przebiegiem przerywnika” [1]. Ben Kuchera: “Quick time events: tap ‘A’ if you’re tired of them” (ang.). arstechnica.com, 2009 – 10 – 19. [dostęp 2010 - 03-07]

„Kupujesz to, przynosisz do domu, podłączasz. Podczas pierwszej rozpoczętej akcji dowiadujesz się, czym to jest. Pierwotny komunikat. Czy o tym pamiętamy, czy nie, jest to pierwszy raz, kiedy panujemy nad jedną z tych tajemniczych sił. Budzi się w nas tendencja do uzyskiwania informacji zwrotnych. Ściskamy swoją bazę danych w ramionach, nie chcemy jej puścić, dopóki nie przygotujemy dla niej pięknej strony www. Jednak musimy pamiętać, że kiedy wyprodukowano komputer, nie posiadał on oprogramowania. Dopiero niedawno zaczęliśmy dziwnie o tym zapominać”. [Patrycja Plich, Błąd aktualizacji]

Teraźniejszość określana jest przez szybkość zachodzących zmian. Dzisiejszy człowiek jest człowiekiem postępu, określanie naszej teraźniejszości staje się coraz bardziej skomplikowane, coraz trudniej określić własny byt w chwili obecnej. Czy ma on swoją wartość, czy wartością jest wybieganie w przyszłość i projekcja tego, co ma nastąpić? Pojęcie samostanowienia

Patrycja Plich,  
Quick time  
event,  
Galeria  
Labirynt,  
Lublin 2015,  
fot. Patrycja  
Plich



wydarza się zasadniczo łączyć się z chęcią podejmowania kontroli własnej i kontroli „sytuacji”, w którą zawsze chcemy się wtopić, by nadać swojemu istnieniu znaczenie. Obecność w sztuce performance wydaje się kluczowa, jednak coraz szybciej redefiniowana ze względu na oczywisty postęp lokujący się na styku świata realnego i przeniesionego, rozciągniętego i relatywnego świata wirtualnego. Jesteśmy podwójnie obecni, sami powołujemy swoje ponowne narodziny w świecie wirtualnym, spotykamy się tam z bliskimi, poznajemy z nieznanymi i konfrontujemy z samymi sobą, tworząc lustrzane odbicie człowieka i nowego środowiska dla jego bytu. Materiałem odbijającym jest tu ściana kodu, liczb i wszechobecnych, niematerialnych dóbr przeznaczonych do globalnego i nieskończonego użytku. Ślad, kontrola i nieskończoność. Rozciągamy się pomiędzy tymi pojęciami, jednocześnie próbując zmieścić się w definicjach narzucanych przez skończony system zero-jedynkowy. Wymierność, translokacja i wzajemna przetłumaczalność tych dwóch światów to obszary poddawane ciągłej refleksji wiszącej nad pojęciem bytu w obecnych, już nikogo niezaskakujących digitalnych czasach.

### Julia Popławska

Przestrzeń galerii Labirynt jest zbudowana na planie zbliżonym do kwadratu. Działanie performerki polegało na bieganiu pomiędzy narożnikami podkreślającymi wielkość przestrzeni. Znajdując się w narożnikach galerii, artystka odwracała się i energicznie wymierzała w stronę publiczności międzynarodowy znak pokoju, wykrzykując przy tym zdanie „It’s such a huge space and I have only one gesture” („To taka olbrzymia przestrzeń, a ja mam tylko jeden gest”). Słowa były adresowane do brytyjsko-polskiej grupy studentów. Celem działania był apel o zaprzestanie rywalizacji pomiędzy nimi i zwrócenie uwagi na wystarczającą wielkość przestrzeni galerii, umożliwiającą aktywność wszystkich młodych twórców.

### Szymon Kula

Moim podstawowym założeniem, jakie przyjąłem w stosunku do udziału w Performance Art Meeting, była postawa otwarta, oparta na bezpośredniej reakcji wobec kontekstu, w którym się znajduje. Ostateczną wypowiedź artystyczną zdecydowałem się kształtować nie tylko na podstawie wypracowanych a priori gestów czy idei, ale przede wszystkim w relacji do miejsca, czasu i osób.

Julia  
Popławska,  
Peace,  
Galeria  
Labirynt,  
Lublin 2015,  
fot. Diana  
Kołczewska



W moim rozumieniu działanie, choć jest ujawniane widzowi przez określony moment w czasie, jako takie nie posiada konkretnie definiowalnego początku i końca. Ponieważ kluczowym elementem w performance jest ciało, proces pracy nad docelową realizacją jest z nią samą nierozdzielny. Dla mnie rozpoczął on się na długo wcześniej przed faktycznym przyjazdem do Lubelskiej Galerii Labirynt. Obserwacja rzeczywistości codziennego funkcjonowania jest polem mojej refleksji i źródłem problematyki pracy. Ciało w tym wypadku przybiera funkcję papierka lakmusowego w odniesieniu do przedmiotu, obiektu czy przestrzeni. Staje się skalą odniesienia i pośredniczy w konstruowaniu znaczeń. Aspekt intuicyjności ma dla mnie zasadniczą rolę, dlatego ograniczyłem się do zdefiniowania materiałów, z którymi zamierzałem pracować, resztę pozostawiając w sferze spontanicznej decyzji.

Istotnym bodźcem w tym procesie było warsztatowe spotkanie ze studentami Royal College of Art w Londynie. W konfrontacji z ich postawami artystycznymi miałem okazję do przewartościowania wielu zagadnień. Współpraca czy raczej artystyczny dialog na polu tak osobistego języka, jakim jest performance, wymaga dużej uważności i subtelności, równocześnie otwiera drogę nowym jakościom. Ten etap meetingu był dla mnie ważnym momentem i nadał wektor mojej dalszej pracy. Decyzja o podjęciu symultanicznych działań podczas grupowej prezentacji Pracowni była w pewnym sensie podyktowana tymi doświadczeniami. Wspólny czas, ale też przestrzeń sprowokowały naturalną korespondencję indywidualnych komunikatów. W takiej sytuacji odpowiedzialność paradoksalnie nie zostaje podzielona na poszczególne osoby, lecz w każdym przypadku zostaje zintensyfikowana. Koncentracja zostaje zaangażowana nie tylko przez osobiste działanie, ale również uważność w stosunku do działań pozostałych. Określanie własnej postawy niesie za sobą obowiązek respektowania i odpowiedzi na postawy innych. Wybór miejsca, siły gestu i relacji z oglądającymi musi więc być podbudowany świadomością konstruujących się konotacji. Taka sytuacja uwypukla elementy występujące w działaniach stricte pojedynczych jak ograniczenie do jednego gestu, element rezygnacji, bezpośredniej reakcji oraz improwizacji.

Czysta i monumentalna przestrzeń Galerii Labirynt jest wymagającym tłem dla działań performatywnych. Próbując się ulokować w tym przeskalowanym „white cube”, przyjąłem strategię przemieszczania się. Przechodząc z szybkiego kroku w bieg, przemieszczałem się pomiędzy publicznością i działającymi kolegami. W naturalny sposób zakreślał się w ten sposób obszar mojego performance. Ostateczne miejsce zatrzymania było definiowane zmęczeniem uniemożliwiającym dalszy ruch. Materiał, z którym postanowiłem pracować, został ograniczony do powierzchni mojego ciała. Buty pokryte białą substancją pozostawiały delikatne ślady na podłodze galerii podczas biegu. Rozpoznanie pochodzenia substancji przez oglądających nastąpiło dopiero w momencie przeniesienia jej z powierzchni butów na skórę – był to krem wsmarowywany na początku zgodnie z przyjętymi normami na twarzy. Zwielokrotnienie gestu spowodowało, że ciało przestało wchłaniać substancję, biała pasta kremu stworzyła maskę już nie tylko



Szymon Kula,  
Galeria  
Labirynt,  
Lublin 2015,  
fot. Diana  
Kończewska

na twarzy, ale i włosach oraz szyi. Proces trwał do momentu, w którym cały materiał został przeniesiony z butów na powierzchnię skóry.

Performance skończył się w kontekście galeryjnego pokazu, konsekwencje jednak trwają, nie tylko w postaci trudno zmywalnego tłuszczu na ciele i włosach. Gest pozostał w dokumentacji, ale przede wszystkim w pamięci. W pewnym sensie stając się częścią jednolitej metanarracji wraz z poprzednimi i przyszłymi działaniami. Jeśli można powiedzieć o malarzu, że w rzeczywistości maluje całe życie jeden obraz, zastosowanie takiego określenia w przypadku performance wydaje się tym bardziej uzasadnione.

### Léann Herlihy

Punkt?

Artysta w instytucie

Człowiek stoi sztywno - z własnej woli lub z przymusu. Cztery gołe betonowe ściany naśladują nagość jego postaci, związują go ze środkiem podłogi. Wyraźny dźwięk martwego powietrza przykuwa go do milczenia. Jego cień błądzi po twardej powierzchni. Przestrzeń utrudnia jakikolwiek bezpośredni kontakt pomiędzy ciepłym ciałem a zimnym betonem; wewnątrz jest obwarowane zewnętrznym. Zakłócenia pochodzące z wewnątrz mają inny charakter od tego, co leży poza murami; to człowiek je wytwarza. Wszystko to, z czym jest zaznajomiony, to, co posiada własną, wyjątkową wyrazistość, staje się nieme dla niego. On już nie reaguje na ich wołania. Jest otoczony ciszą.

Zgromadzenie

Świadomość takiego stanu rzeczy łączy się z ponurymi przemyśleniami, ale ci z nas, którzy chcą wykorzystać taką sytuację, powinni w pierwszej kolejności przyjrzeć się kilku diagramom ilustrującym



Léann  
Herlihy,  
Point?,  
Galeria  
Labirynt,  
Lublin 2015,  
fot. Diana  
Kończewska



Léann Herlihy, Point?, Galeria Labirynt, Lublin 2015, fot. Diana Kołczewska

powyższy stan rzeczy; punkt - centralne miejsce - człowiek - leżący na powierzchni, która jest w kształcie kwadratu - cztery ściany (Fig. 1).

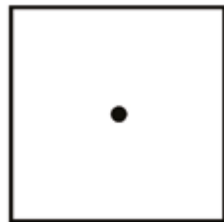


Fig. 1

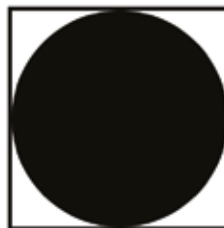


Fig. 2

W swojej naturze punkt może być zdefiniowany jako najmniejsza podstawowa forma (ilustracja po lewej), ale to określenie nie jest zbyt dokładne. Trudno jest ustalić dokładne granice pojęcia „najmniejsza forma”. Jeśli miałby pojawić się kolejny punkt wewnątrz kwadratu, to te dwa punkty stałyby się jednym, ponieważ jeden zwiększa drugi, w końcu nieuchronnie pokryłyby całą powierzchnię (Fig. 2). Wewnętrzne napięcia, jeden po drugim wychodzą z głębin swojej istoty, emanując energią. Uprzednio wyciszone otoczenie zaczyna mówić językiem, który staje się coraz jaśniejszy. W ten sposób martwe znaki przekształcają się w symbole i to, co martwe, wraca do życia. Punkt staje się żywą istotą.

Institut jako naczynie

Ostatecznie architektoniczna podstawa instytutu jest zwykłym naczyniem. Dzięki delikatnej ale twardej i mocnej szybie uwięzieni mogą obserwować to, co na zewnątrz (Fig. 3). Biorąc pod uwagę zasadę, która postrzega ruch jako niezgłębiony, sytuacja może jedynie pozostać dokładnie taka, jaka

jest - podobna do przesączonej wektorowej bańki zamiast gładko przepływającego strumienia. Rozeznanie sytuacji staje w martwym punkcie w wyniku pracochłonnych prób relokacji; teraźniejszość nie zawiera żadnej nadwyżki, a więc jest determinowana obecną sytuacją. Rozpęd traci na sile, a postęp zostaje porzucony.

Puste naczynie

Kiedy przechylimy naczynie, zawartość z niego wypada.

Punkt potoczył się tak daleko od niegdyś pełnego pojem-

nika, że stracił wszystkie połączenia z wcześniej dominującą instytucją (Fig. 4). W tej ostatniej



Fig. 3

sytuacji, poprzez oderwanie punktu od ściśle wyznaczonego terytorium wpływu, punkt jest uwolniony ze stanu zależności. Zmierzając ku zrozumieniu swojej prawdziwej potrzeby, wewnętrzne atrybuty punktu - te które pozostały milczące aż do teraz - chcą być usłyszane z coraz to większą mocą. Punkt po punkcie, wytacza się z pojemnika. Przywierają one do siebie, ich obwody zaczynają rosnąć. Aż wreszcie zatrzymują się (Fig. 5). I oto rozpoczynają swój niezależny byt, nie przebudziły ich własne moce ani świat na zewnątrz,



Fig. 4



Fig. 5

tylko pulsujący krajobraz wewnątrz. Tutaj ich pełne uwagi oko i ucho przekształca najmniejsze drgania w imponujące doświadczenia. Głosy pojawiają się ze wszystkich stron i ze wszystkich pierścieni świata.

#### Dobrawa Deczkowska

„Typowa sytuacja performansowa - kobieta nago albo przy szmacie”. Według takiej opinii każde działanie z udziałem kobiety w toples lub używającej szmaty ma podobny, schematyczny odbiór. Odbiorców często nie interesuje przekaz artysty, skupiają się na konkretnym, pojedynczym





geście lub na sytuacji, którą zastali, kategoryzując ją jako typową, nijaką i nudną. Trzeba się zastanowić nad istotą i charakterem różnic, jeżeli widzimy rozebraną kobietę np. czeszącą włosy i półnagą, używającą innego medium w swoim działaniu. Czy kobieta rozwieszająca brudne szmaty, myjąca podłogę i wykonująca kolejne czynności też jest uczestniczką tego samego performance? Czy nie potrafimy, czy nam się nie chce zrozumieć, jakie zadanie postawił sobie artysta, wykonując to działanie, bo przecież nie można powiedzieć, że konkretna sytuacja czy gest zawsze będą oznaczać to samo. Nie można skupiać się jedynie na najbardziej rzucających się w oczy, spektakularnych elementach, liczą się szczegóły, rzeczy pośrednie, takie jak miejsce, inspiracje, ubranie i medium. Nie sądzę, żeby kobieta zawsze się rozbierała i używała szmaty w tym samym celu. Zanim podzielimy się głośno swoimi wrażeniami i spostrzeżeniami, zastanówmy się chwilę i spróbujmy zrozumieć artystę. Opinia zacytowana na początku tekstu ukazała się po pierwszym dniu pokazów performance w Galerii Labirynt w Lublinie, gdzie swoje działania prezentowali studenci UAP, w tym ja – kobieta ze szmatą.

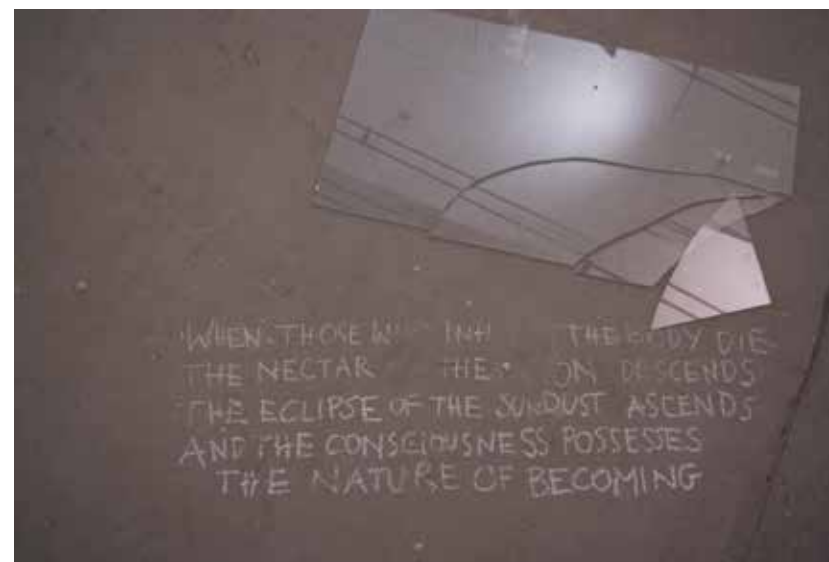
Dobrawa Deczkowska,  
Galeria Labirynt, Lublin 2015,  
fot. Diana Kołczewska



## Zofia Kuligowska

Kosmos

Dwie kilkunastoosobowe grupy pracowały ze sobą przez dwa dni, aby zaprezentować efekt publiczności lubelskiej galerii. Spotkaliśmy się, poznaliśmy, rozpoczęliśmy pracę. Jedyne, co powinno nas interesować, to stosunek do sztuki performance. Spotkanie to miało mieć formę warsztatów, aby skorzystać z możliwości wymiany między dwiema szkołami dwóch mistrzów. Dynamika tego wydarzenia była inna, zamiast warsztatów pojawił się konflikt, wzajemne tarcie, które mimo tego, że mogło być – nie było naturalne. W sztuce performance można skorzystać ze wszystkiego co otacza, zainspirować się każdym detalem, którego doświadczamy. Doświadczenie konfliktu również było twórcze, ale taki konflikt, który pozostawia strony z negatywnymi emocjami, nie wpływa dobrze na kreatywność. Mamy skłonności, aby widzieć dobre rzeczy tam, gdzie ich nie ma, szczególnie jako artyści uczymy się czerpać inspirację z doświadczeń różnego typu; jest to niezbędna nam umiejętność. Ludzie są organizmami podobnymi do siebie fizycznie; jeśli coś zadziała niekorzystnie, cała twórcza energia zostaje zużyta na ratowanie równowagi.



Zofia  
Kuligowska,  
Kosmos,  
Galeria  
Labirynt,  
Lublin 2015,  
fot. Diana  
Kołczewska

Otrzymaliśmy pierwsze zadanie, podczas którego mieliśmy szansę wymieszać się między sobą. Stworzyliśmy pięcioosobowe grupy, w których pracowaliśmy przez kilka godzin, aby pokazać sobie nawzajem, kim jesteśmy. W trakcie wybierania grup otrzymaliśmy informację, że studenci z Londynu będą pomagać studentom z Polski, ponieważ są bardziej doświadczeni. Praca była niezwykle inspirująca i ciekawa, dużo rozmawialiśmy, pytaliśmy wzajemnie o sposób pracy, zainteresowania w obszarze performance, szukaliśmy materiałów, z jakimi chcielibyśmy pracować. Studenci z Londynu starali się animować pracę zespołu, ale z momentem rozpoczęcia

procesu działania w grupie każdy stał się odrębnym kreatorem, tworzącym – głównie za pomocą intuicji – grupową całość. Akcja trwała około godziny, widzowie pojawili się dopiero na koniec, był to czysty proces pracy, bez ustalania granic. Bardzo ważne doświadczenie. Wspólna odpowiedzialność, jednostkowa kreacja.

Konflikt pojawił się po wszystkich prezentacjach grupowych. Dotyczył domniemania niestosownego zachowania jednego z członków grupy polskiej względem członka grupy brytyjskiej. Był to koniec formy warsztatów, podczas których mieliśmy pracować wspólnie.

Pojawiły się pytania o celowość takiej formy spotkania, o jakość pracy w warunkach wzajemnego oceniania, o poczucie bezpieczeństwa (względem siebie i innych członków grupy), o oczekiwania. Była to dyskusja, w której wielu z nas nie czuło się komfortowo. Dyskusja, w której trudno było dostrzec obopólną zgodę i chęć pracy w formie warsztatu. Nigel Rolfe przyjął postawę ofensywną, kilku jego studentów wtórowało mu w takim sposobie prowadzenia rozmowy, Janusz Bałdyga dyplomatycznie zwracał uwagę na ciekawe elementy, które pojawiły się dzięki konfliktowej sytuacji, a z której moglibyśmy, jako studenci, skorzystać. Sytuacja konfliktu w warsztatach tego rodzaju (dwa dni warsztatów – dwa dni prezentacji) nie jest typowa – jeśli się pojawi, może szczególnie utrudnić pracę. Właśnie dlatego sytuacja była tak intrygująca. Pojawiły się oskarżenia o szowinizm, oceny dotyczące poglądów politycznych, zacofania moralnego, niedelikatności, braku czułości. To wszystko padło w stronę studentów zajmujących się tą samą dziedziną sztuki – pracą z ciałem przed widzami / sztuką performance. Akurat ten aspekt był w całym spotkaniu najciekawszy, przywołał szczególną dynamikę. Głównym tematem dominującym między uczestnikami były wspomniane oskarżenia, ich zasadność, wymiana obserwacji wzajemnego cierpienia, niesprawiedliwości. Takie warunki pracy mogą się okazać niezwykle płodne, jeśli okres skrzywdzenia nie trwa zbyt długo. Nie jest to jednak rzecz do zaplanowania, zależy od dojrzałości uczestników, strategii prowadzących i odpowiedzialności rozłożonej na ponad dwadzieścia osób.

Zofia  
Kuligowska,  
Kosmos,  
Galeria  
Labirynt,  
Lublin 2015,  
fot. Diana  
Kołczewska



Test totalny, test osobowości i motywacji do pracy, test na performerę.

Dowiedzieliśmy się, że doświadczony pedagog i performer może po kilku minutach ocenić, czy adept/student nadaje się do tego, aby być performerem. Pedagog taki ze względu na swoje doświadczenie posiada pozycję, z której nie można go strącić, nie mówiąc o domniemaniu strącenia. Staż pracy świadczy o jakości tworzonej sztuki. Nie ma też miejsca na błędy (w wyniku eksperymentu) oraz należy podchodzić do oglądanej sztuki kategorycznie, widzieć ją tylko z jednej perspektywy; jeśli ta perspektywa jest niezgodna z innymi, to należy im zaprzeczyć.

Obserwowałam zderzenie kultu kategorycznego, przekonanego o własnej wyższości mistrza i kultu obserwującego, przekonanego o celowości następujących po sobie wydarzeń mistrza oraz ich uczniów, starających się zająć pozycję w tej sytuacji. Zauważyłam młodych ludzi szukających swojej prawdy i wyrażających ją pewnie oraz takich, którzy uznawali tylko prawdę obowiązującą. Można uczyć młodych ludzi sztuki performance, tworząc kopie samego siebie, można ich uczyć, nie definiując efektu.

Pokazy odbyły się dzień po dniu, były spójne i silne w wyrazie.

Studenci z Polski w środowy wieczór wykonali prace, które były zainspirowane wydarzeniami z poniedziałku i wtorku. Dyskutowaliśmy o tym, co czujemy, jak rozumiemy to, co się dzieje, wlewaliśmy żalę, podnosiliśmy się na duchu. Działaliśmy razem, każdy na swój sposób odreagowując napięcie.

W czwartek studenci z Wielkiej Brytanii zaprezentowali swoje przywiezione prace, w których nie było bezpośrednio widać wpływu wydarzeń ostatnich trzech dni. Były to prace dopracowane, detaliczne, silne, z bardzo dobrą dynamiką następowania po sobie, wyrażające głębokie zaangażowanie w poszukiwanie materiału i wielorakie wykorzystanie go.

Czy można wybrać pomiędzy pracą zainspirowaną teraźniejszością a pracą przygotowaną z wyprzedzeniem?

Czy można wybrać między kategorycznością a akceptacją?

Czy można czuć się pewnie i odważnie z samym sobą, czy lepiej z mistrzem u boku?

Czy trzeba wypracowywać kompromis, czy trzeba się oceniać, podlegając konfliktowi?

Po co kreować konflikt, jeśli się z niego nie skorzysta?

Czy grupa, która jest stawiana wyżej od drugiej, ma zamiar współpracować?

Konflikt, jaki nam się przydarzył, był bardzo cenny, mieliśmy dwa dni, żeby z niego skorzystać i postawić sobie powyższe pytania. Nie zrobiliśmy tego, bo chcieliśmy uniknąć najłatwiejszego wyjścia – bycia ocenionymi po raz kolejny. Emocje nie pozwoliły nam nabrać dystansu, ale ich obecność spowodowała lawinę pytań. Czekam na ponowne spotkanie w takim gronie, na dyskusję o tym, co nigdy nie wypłynęło z naszych ust.

Patrzyłam na to z boku, tworząc historię o tym, jak grupa studentów z Londynu przyjechała do Polski i usiłowała wywołać konflikt, korzystając z naszych narodowych cech, jakimi są drażliwość i nieufność. Tak jakby mnie tam nie było, jakbym istniała pomiędzy. Lufcik łazienkowy wychodzący do kuchni, typowy element komunistycznych mieszkań chroniący przed zaccadzeniem.

## Mateusz Fabiś

Niebo może poczekać, a piekło jest za daleko – 24h snu.

Pewnego dnia wracałem wieczornym autobusem do domu. W środku, jak to często bywa, słuchało się radia. Jedna z piosenek po chwili niepewności sprowadziła moje myśli do sytuacji, której byłem uczestnikiem za kołem polarnym, gdzie przez krótki czas mieszkałem. Była noc, świeciło słońce, wracałem ze szkoły, w której poprawiałem swoją pracę licencjacką po otrzymaniu korekty od promotora. Byłem już spakowany, bo następnego dnia wracałem do Polski. Wszedłem do domu studentów, których spotkałem po drodze. Jak się okazało, w środku była impreza zorganizowana z powodu finału eurowizji. Większość uczestników nosiła kolorowe peruki, piła alkoholowe (sic!) piwo i leżała na kanapach. Głosowanie dobiegało końca, zwycięzca został wyłoniony, zabawa się zaczęła, w tle brzmiała finałowa piosenka. Włączony telewizor był zapewne jednym z paruset milionów włączonych na całym świecie transmitującym to wydarzenie, natomiast odległość w kontekście dnia polarnego i odległego od centrum kontynentalnej Europy miejsca o tak chłodnej i cichej rzeczywistości, jaką jest północna Norwegia, sytuował wszystko jakby w rzeczywistości snu. Brak zmartwień, brak bólu, brak problemów, nieważna odległość, nieważne podziały. Wszystko na chwilę zostało zawieszony lub zatrzymane. Każdy z nas ulega złudzeniu chwilowego szczęścia, którego postrzeganie i permanentność zależy od punktu widzenia. Dla niektórych właśnie to nieobecność jest błogostanem, parafrazując słowa finałowej piosenki, stajemy się bohaterami naszego czasu. Najlepszym sposobem ucieczki od wszystkiego jest sen i choć w wielu kulturach sen jest również postrzegany jako rzeczywistość, to w tradycji europejskiej to, co się nam przyśni, za rzeczywistość uważane nie jest, pomimo tego, że tam, cytując słowa piosenki, „tańczymy z demonami”.

Między innymi to wydarzenie dało mi do zrozumienia, że w większości swoich działań performatywnych staję się nieobecny, sprowadzając swoje ciało do uczestnictwa jako jeden z paru

Mateusz  
Fabiś,  
Galeria  
Labirynt,  
Lublin 2015,  
fot. Diana  
Kołczewska



elementów, które na ogół zмага się fizycznie z pewnym problemem. Tak samo było w przypadku, kiedy nie wstając z łóżka i nie nawiązując z nikim kontaktu, będąc jednocześnie wystawionym na widok publiczny, przez całe 24 godziny spałem.

Swoje działanie rozpocząłem od bycia człowiekiem z publiczności, następnie przebrałem się w piżamę, potem wyciągnąłem pastę i umyłem nią zęby, w międzyczasie przechadzając się po galerii, w której trwały performances moich kolegów. Następnie położyłem się spać, wstałem po 24 godzinach, ponownie umyłem zęby, zaglądając na działania innych performerów, przebrałem się w ubrania, które miałem założone poprzedniego dnia, i zatopiłem się ponownie pomiędzy publiczność. Moje działanie dobiegło końca. Wyczyn spinał dwa dni pokazów performance, pierwszego, w trakcie którego poszedłem spać, by następnie podczas drugiego się obudzić. Po działaniu pozostałem z bólem głowy, ponieważ przez cały czas nie dostarczyłem organizmowi nawet łyka wody, przez co czułem się bardzo niepewnie i byłem osłabiony. Moja refleksja w tym momencie dotyczyła osób, które po latach spędzonych w śpiączce wybudzają się, i doświadczają wypalonej energii swojego ciała, którą będzie trzeba niedługo odbudować.

Swoje łóżko usytuowałem pośrodku wąskiego korytarza, który w ciągu dnia był używany przez administrację galerii, a w godzinach wieczornych wykorzystywany jako przejście dla widowni do sąsiednich przestrzeni, w których odbywały się inne działania. Wokół siebie wykreowałem domową/prywatną atmosferę/strefę, bo wraz z łóżkiem ułożonym z palet ustawiłem lampę z abażurem i położyłem obok dywanik, przez który każdy przechodzący był zmuszony przejść. Wiele osób z tego powodu zostawiała na nim trochę swojego brudu. W trakcie samego działania były także momenty, w których na ułamki sekund zyskiwałem przytomność na tyle, by zrozumieć pojedyncze słowa czy dźwięki, dlatego pamiętam między innymi, że ktoś próbował skłonić swojego psa, by ten wskoczył do mnie na łóżko. Tak długi sen nie byłby możliwy, gdybym uprzednio nie wymęczył swojego ciała do granic możliwości. Oczywiście zakładałem, że może to zadziałać odwrotnie i po godzinie wstanę wypoczęty, natomiast w razie gdybym miał problemy z wyczuciem czasu, pod poduszką ustawiłem sobie budzik, by ten obudził mnie we właściwym momencie, aczkolwiek to nie było potrzebne, bo obudziła mnie sama publiczność i jedna z osób, szeptała mi do ucha: „Obudź się, już czas”.

Czas, jaki spędziłem w galerii, wymagał, by w godzinach nocnych w obiekcie znajdował się wraz ze mną ochroniarz, przez co część działania była bezpośrednio nadzorowana przez stróża. Był to czas, którego w ogóle nie pamiętam, bo moje pierwsze przebudzenie nastąpiło dopiero gdy w budynku byli już pracownicy. Przez dłuższy czas również o tym nie pomyślałem, ale w trakcie tego performance nie miałem raczej żadnego snu, który byłbym w stanie pamiętać. Chris Burden, który w łóżku w galerii spędził 22 dni, nie nawiązując z nikim kontaktu, w swoich wspomnieniach mówił o aklimatyzacji, wspominał, że z każdym dniem spędzonym w środku coraz trudniej przychodziło mu wyobrażenie, że nadejdzie moment, w którym będzie musiał wyjść. Przerażające trochę jest to, że to łóżko ze względu ludzkich potrzeb staje się naszym oprawcą, przez co



odczuwamy pewnego rodzaju syndrom sztokholmski. Jako nasz oprawca nie da nam nigdy od siebie uciec.

Wracając na północ Europy, podczas coraz dłuższych dni, zmagalem się z bezsennością, co w moim wypadku było rzeczą zupełnie nową, bo nigdy nie miałem z tym problemu, opanowałem to dopiero w momencie, w którym zasłaniałem wcześniej okna w swoim pokoju, by oszukać swoje ciało.

Szyborska raz napisała:

„Co więcej jest do zrobienia.

Spać i czekać.”

### **Mateusz Smoczyk**

Jak unikać dzikich zwierząt? / How to avoid wild animals?

Bycie człowiekiem wymaga uzasadnienia. Dokonujemy tego między innymi poprzez różnicowanie, wyodrębnianie się z całości świata. Pytanie o to, jak unikać dzikich zwierząt, może być więc metaforą pytania o człowieczeństwo. Ubranie garnituru to gest podkreślający przynależność do najwyższej w arystotelesowskiej hierarchii bytów czy tradycji biblijnej, grupy – ludzi. Pozbycie się go, co następuje na końcu działania, stanowi chęć wypisania się z niej, zrzeczenia się konstytutywnego w zachodniej myśli antropocentryzmu. Po przeistoczeniu się w elitarnego człowieka następuje konfrontacja z jego biologicznością. Subtelnym, zachowującym pozory etykiety gestem garnitur zostaje skropiony stężonym zapachem ludzkiego potu, środkiem do odpedzania zwierzyny. W trakcie aplikowania zapachu publiczności zadawane jest tytułowe pytanie. Ta reaguje raczej nieśmiało, ewentualnie nerwowym śmiechem. Choć smród szybko wypełnia pomieszczenie galerii i zdaje się być trudny do wytrzymania, publiczność nie wychodzi, chcąc na przekór swojej biologii udowodnić sobie lub mi swoje człowieczeństwo (tym razem ma polegać na znoszeniu fizycznych niedogodności w imię sztuki). Od przykrego obowiązku uwalnia ją przyjazd zamówionej wcześniej taksówki. Kończy się pierwsza część działania mająca charakter tradycyjnego performance. Drugi etap rozgrywa się w osobistej relacji z kierowcą. Dochodzi do kondensacji: zapachu w ciasnej przestrzeni samochodu, publiczności w osobie taksówkarza. Ten ostatni, co osobliwe, nie zwraca uwagi na smród, za to zgadza się zawieźć mnie do lasu i wykazuje zainteresowanie wydarzeniem. W rozmowie podczas jazdy dowiaduje się ode mnie, czym jest performance i zmienia do niego stosunek z pogardliwego na wyrozumiale neutralny. Jednocześnie wydobywa ekologiczny wątek działania, opowiadając o wąsających się po parkingu mijanego centrum handlowego łosiach. Po dotarciu na miejsce las, w związku z budową obwodnicy, okazuje się być w dużej części wycięty i prawdopodobnie opuszczony. Kierowca aktywnie bierze udział w działaniu, oferując oświetlenie ściany lasu tak, bym mógł zostawić ubranie i to udokumentować. Porzucony w niegdysiejszym lesie garnitur wyznacza obszar chroniony przed zwierzętami lub – odwrotnie – przestrzegający je przed obecnością człowieka. Ze względu na wycięcie lasu okazuje się być pustym znakiem i zbędnym ostrzeżeniem.

Następnie taksówka odwozi mnie z powrotem do galerii.

### **Justyna Kuchta**

„Tam, gdzie nic nie leży na swoim miejscu – panuje nieporządek. Ale tam, gdzie na właściwym miejscu nie leży nic – tam jest porządek.”

Bertold Brecht, *Rozmowy uchodźców*

Powyższy cytat był punktem wyjścia do działania wykonanego podczas Performance Art Meeting w Lublinie. Początkiem analizy nad tym, czym jest miejsce – umiejscowienie się w przestrzeni, porządek – sama czynność porządkowania. Zasadniczą kwestią była dla mnie organizacja przestrzeni: stworzenie autonomicznej figury, która jednocześnie funkcjonuje w jednym organizmie z działaniami kolegów. Idąc dalej, również chęć komentarza i zamknięcia na swój sposób sytuacji dwudniowych warsztatów.

Największa hala w Galerii Labirynt dała możliwość znalezienia swojego obszaru – co ciekawe, bez dyskusji, naturalnie wybraliśmy nasze położenie, stając się później paralelnie swoistą jednością. Cennym doświadczeniem była pewna wymiana energii między nami. Zamierzona czy nie, musiała wystąpić.

Sytuacja mojego działania z początku była precyzyjnie zaaranżowana, ale, jak się później okazało, była to też sytuacja delikatnie spontaniczna i otwarta na zmiany. Narzędziem stały się nici dentystyczne o łącznej długości 25 metrów, podwieszane w pętlach na wysokości kilku metrów. Następnie gestem porządkowania zużyłam je, aż zabarwiły się krwią lub poprzerywały. Z resztek spadających na podłogę próbowałam ułożyć słowa przywołanego wcześniej cytatu, który w wyniku ruchu i energii innych wokół mnie, nieustannie nie chciał zaistnieć.



Mateusz Smoczyk,  
Galeria Labirynt, Lublin 2015,  
fot. Marta Bosowska i Diana Kolczewska

Niemniej jednak sam proces układania/pisania go był pewnym odkryciem – tego, co uznajemy za porządek, a co nie.

### **Berenika Pyza**

Odbył się zatem w Lublinie przegląd zagadnienia ruchu. Od bezruchu do ruchu rozpasanego. Jakikolwiek by to nie był ruch, absorbuje uwagę odbiorców tylko przez jakiś czas. Zdarzenie najczęściej nie pozostawia po sobie materialnych śladów w przestrzeni, jedynie w pamięci odbiorcy może zatrzymać się jego nikłe widmo (inną sprawą jest dokumentacja – z definicji – „rzeczowe świadectwo”).

Szczególne sytuacje muszą powstawać, gdy zostajemy w jakiś sposób zobligowani do korzystania z / ograniczenia się do konkretnej przestrzeni. Warunkuje to wybór pomiędzy zgodą a sprzeciwem wobec konkretnego otoczenia, zmusza do wytyczenia przestrzeni wspólnej i „osobistej”. A ponieważ zawsze „gdzieś” się znajdujemy, konteksty miejsca zdają się być niepomijalne.

Wychowałam się w Lublinie.. I cóż się okazało? Nawet „nie wiem, co gdzie jest w tym mieście.” To błahe stwierdzenie zwróciło moją uwagę na różne sposoby odbioru i poznawania przestrzeni w okolicznościach sytuacji stałej i stabilnej oraz pod wpływem oddziaływania sytuacji „niezwykłej”, niecodziennej i w pewien sposób ekstremalnej. Stąd na chwilę obecną miasto Poznań w mojej myśli składa się z przestrzeni: już-rozpoznanych i do-rozpoznania. Natomiast Lublin jest czasem. Logicznym byłoby zwrócić się tu ku definicji czasu jako ciągłości. Stwierdzam jednak, że czas bardziej składa się z ciągłych „pstryków”: pstryk i jest, pstryk i znikł. I znowu – jest.

Zanim się przerwie srebrny sznur i stłucze się czara złota

Pewien szczególny woreczek foliowy pojawił się w mojej świadomości w momencie usilnej próby uporządkowania biurka poprzez schowanie wszystkiego do szuflady. Ów woreczek zachował się zgodnie ze swoimi predyspozycjami – nie chciał zostać ściśnięty, natychmiast zaczął się

rozwijać i rozpościerać, nie dał się upchnąć i uniemożliwił mi swobodne zamknięcie szuflady. Uderzył mnie ten bezwarunkowy, uparty i zarazem delikatny ruch woreczka. Jest w rzeczach i zjawiskach drobnych szczególny rodzaj piękna.

To piękno codzienne, szczególnie – bo codziennie pomijane. Nie od razu daje się rozpoznać i nie zawsze daje sobie przypisać jakikolwiek status ważności.

To mechaniczne, proste zjawisko samoistnego „rozkurczania” może się kojarzyć z biciem serca. Prawdopodobnie zbyt prostą drogą poprowadziło mnie to w stronę być może powierzchownych rozważań nad zagadnieniem woli życia. I zadaję sobie pytanie: jak to jest, że wszystko płynie naprzód, świat wciąż istnieje i nie rozpada się w obliczu zła i cierpienia, wielkich katastrof (spowodowanych przez człowieka i dla człowieka), a także drobnych złośliwości, którymi ludzie bez przerwy zdają się obdarzać..

Świat „zalany” woreczkami foliowymi jawi się koszmarnie, natomiast woreczek wyizolowany może (choć nie ma obowiązku) dostarczyć doświadczenia piękna. Lub innych odczuć tak zwanych wzniosłych, powszechnie nieprzypisywanych jednak naturze woreczków (wszystko zależy..) (Uwaga! W tekście występuje znak „” – jest to „leżący dwukropek”. Leżący dwukropek znajduje się pomiędzy dwukropkiem (który ma domniemaną kontynuację) a wielokropkiem (który wyraża nieoczekiwane urwanie). To tak jakby dwukropek (z różnych powodów) „zawiesił się” oraz konsekwentnie – położył się..).

Justyna  
Kuchta,  
Galeria  
Labirynt,  
Lublin 2015,  
fot. Marta  
Bosowska



Berenika  
Pyza,  
Galeria  
Labirynt,  
Lublin 2015,  
fot. Diana  
Kołczewska





### **Martyna Hadyńska**

Nigdy wcześniej nie miałam do czynienia z działaniem grupowym. Jak to zrobić, żeby było swobodnie, żeby energia w grupie rozkładała się równomiernie? A może to, że jedna osoba się wybija, też jest ok? Jak to zrobić, żeby nie reżyserować wystąpienia, ale żeby formalnie było jednak spójne? A może chaosu nie należy z założenia odrzucać? Może trzeba odrzucić myślenie i otworzyć się totalnie na tu i teraz z zaufaniem do siebie i całej grupy? Chyba trzeba znaleźć balans pomiędzy myśleniem i czuciem. Czyli to niby nie jest aż tak różne od działania samemu, ale przez to, że trzeba rozszerzyć pole uważnego myślenia-czucia na pięć osób, staje się to już zupełnie innym doświadczeniem. Rozszerzenie skali znanego równa się nieznanemu.

Każde próbowanie nowego coś w człowieku otwiera. Czasami nie wiadomo do końca, co. Nowe wkrada się niepostrzeżenie, zostaje zasymilowane i oto kolejna cegiełka buduje naszą postawę twórczą. Pracownia Sztuki Performance jest super, bo dzięki licznym wyjazdom otwiera nasze głowy i daje możliwość zrobienia nowych cegieł.

### **Adam Łuczak**

„Opera mydlana” to performance zainspirowany usytuowaniem galerii Labirynt względem otaczających ją ulic oraz skrzyżowań. Wychodzące na ruchliwą infrastrukturę miasta okna jednego z galerijnych pomieszczeń zostały potraktowane jako ekrany, z których publiczność

Martyna Hadyńska,  
Galeria Labirynt,  
Lublin 2015,  
fot. Diana Kołczewska



przy jednoczesnym komentarzu performerera mogła śledzić losy fikcyjnych bohaterów projektowanych na rzeczywistość istniejących ludzi, znajdujących się po drugiej stronie okna. Na bieżąco wklejana przez artystę historia sprowadza się do różnych sytuacji życia codziennego, którym często towarzyszyły ironizujące komentarze dotyczące prostoty miejskiego, serialowego życia.

### **Paulina Pankiewicz**

#### **TEST**

Figura przybrana podczas mojego działania nawiązuje do popularnego wśród wspinaczy ćwiczenia wytrzymałości. Polega ono na trwaniu z wyciągniętymi w bok ramionami. Wydaje się być banalnie proste. Ciężar własnych rąk okazuje się jednak nie do uniesienia po krótkim czasie. Czułam, jak miarowe słabnięcie moich mięśni zniekształca całą szkielet. Niewielka waga małej butelki z wodą, której użyłam, po kilku minutach wypaczyła wyjściową prostą pozycję. Szukając balansu dla rosnącego napięcia, ciało wykrzywiło się w nienaturalnym grymasie.

Woda przejęła drżenie zmęczenia. Obserwowałam jej minimalne wzburzenie. Wrzenie. Niezauważalną podskórność.

Wygenerowana ciepłowość organizmu okazała się większa od tej racjonalnie przewidywanej. Czas przestał mnie dotykać. Zaskoczyłam swoje oczekiwanie. Ciężar trwania zdeformował moją postać w sposób równie niespodziewany.

Adam Łuczak,  
Galeria Labirynt,  
Lublin 2015,  
fot. Diana Kołczewska





Paulina Pankiewicz, Test, Galeria Labirynt, Lublin 2015, fot. Diana Kołczewska

### Vitalii Shupliak

Play / Interaktywna wideoinstalacja

Praca składa się z dwóch projekcji wideo jednocześnie wyświetlanych na siebie w tym samym czasie i na tym samym ekranie (ścianie). Pierwsza z nich to dokumentacja zarejestrowana podczas wydarzeń wojskowych w Donbasie, druga to gra komputerowa Counter Strike 1.6 z możliwością grania na żywo. Artysta w trakcie wydarzenia Performance Art Meeting zapraszał widzów pytaniem: „Czy chcesz zagrać w grę?”, po czym widz miał możliwość usiąść w komfortowym fotelu przy biurku z komputerem i zagrać. Matryca komputera została wygaszona i jedynym dostępnym obrazem była projekcja na ścianie. Poprzez nałożenie dwóch projekcji na siebie proces grania został utrudniony, ponieważ dwa obrazy przeplatywały się i wzajemnie przenikały. Interaktywność pracy pozwalała widzowi podjąć się prowokacyjnej propozycji. Strzelanie do fikcyjnych bohaterów gry w przypadkowy sposób zamieniało się w celowanie w wize-

runki realnych osób, żołnierzy. W ten sposób praca „Play” porusza problem zatarcia granicy pomiędzy realnym konfliktem wojskowym a medialną fikcją, często daleką od rzeczywistości i bardziej podobną do gry komputerowej niż prawdziwego życia.

### Paweł Tymcio

Stanie w jednym miejscu, wytrzymałość materiału i zastana sytuacja to pojęcia, których użycie brałem pod uwagę, myśląc o performance w lubelskiej Galerii Labirynt. Wytrwanie w swoim postanowieniu jest bardzo ciężkim zadaniem w pracy wewnętrznej, łatwo się poddać pod naporem natłoku różnych sytuacji. Realizacja warsztatowa zdecydowanie odbiegała od jej zaplanowanego przebiegu, nastąpiło zderzenie, atmosfera wokół budowała paradoksalną sytuację i tworzyła reguły wewnętrznej walki. Zdałem sobie sprawę, że mój projekt jest adekwatny do całej sytuacji. Chciałem stać niczym słup, chciałem stworzyć napięcie w bezruchu, więc moja figura przybrała postać słupa podtrzymującego sznur do prania. Zabrałem sobie twarz, owinąłem sznur wokół nieruchomej z początku dłoni. Efekt oddechu, napięcia mięśniowego poruszał całą konstrukcją, która wraz z zawieszoną pośrodku białą koszulą wolno opuszczała się do wypełnionej czerwonym winem miednicy. Napięcie czasowe łączyło widownię z obserwowanym artystą,



pojawił się pewien rodzaj strachu przed skutkiem jego działania i obawy o konsekwencje dla samego artysty. Napięcie to buduje więź między widownią a artystą, więź, która staje się oczekiwaniem momentem komunikacji niewerbalnej.

### Valentin Merchan

O PAM w Lublinie

Podczas Performance Art Meeting w Lublinie miałem okazję po raz pierwszy uczestniczyć w warsztatach sztuki akcji we współpracy z galerią sztuki. Po raz pierwszy mogłem wykonać performance przed publicznością, którą nie byli ani moi nauczyciele akademicki, ani studenci. Była to również okazja dla mnie, aby spotkać się i pracować z Nigelem Rolfem i absolwentami Royal College of Art z Londynu.

Czułem prawdziwe połączenie z Nigelem Rolfem i z koncepcją sztuki akcji jego studentów. Kontakt i rozmowy z nimi naprawdę pomogły mi oszlifować wizję mojej praktyki artystycznej. Uświadomiłem sobie, jak wiele można się nauczyć, jak wiele można zmienić w swojej głowie dzięki kontaktowi z ludźmi, z którymi dzieli się entuzjazm dla sztuki akcji.

Ludzie z galerii i z poznańskiej Pracowni Sztuki Performance byli niesamowici. Ich wsparcie i pomoc były nieocenione, ale muszę przyznać, że to, co wydarzyło się w ten pamiętny poniedziałek, nadal pozostanie w mojej pamięci jako jedno z najbardziej istotnych doświadczeń.

Moim zdaniem konflikt jest czymś, czego artyści nie powinni się bać, nawet jeśli zdarza się między uczniami i nauczycielem lub między artystami. Jednakże konflikt w takiej sytuacji nie powinien dotyczyć tego, kto ma rację, a kto nie. W takiej sytuacji powinno się szukać rozwiązania. Ten niesamowity warsztat skłonił mnie do myślenia o tym, jak przygotować performance, czego

Vitalii Shupliak, Play, Galeria Labirynt, Lublin 2015, fot. Diana Kołczewska



Paweł  
Tymcio,  
Galeria  
Labirynt,  
Lublin 2015,  
fot. Diana  
Kończewska

być świadomym w czasie performance, z jakim nastawieniem wejść w performance czy też która filozofia sztuki powinna wypływać z praktyki performance.

Wszystkie te nowe pytania uświadomiły mi, jak unikalny i swoisty jest performance. Jest to bardzo ludzka praktyka, wrażliwa i polityczna w swojej naturze, ale nie może współistnieć z ego artysty. Performer musi być w stanie opuścić siebie w czasie performance, by stać się narzędziem do przekazywania obrazu. Musi być w stanie zapomnieć o sobie jako podmiocie, aby stać się abstrakcyjnym obiektem.

„Pył” był moim pierwszym publicznym występem i dlatego stał się tak cenny dla mnie. Doceniam fakt, że dokumentacja składa się z fotografii, a nie filmu, ponieważ nadaje to mojej pracy plastyczny charakter, zależny od mojej pamięci i nastroju. Mogę pozwolić sobie pominąć błędy. Brak dokumentacji filmowej pozwolił mi skoncentrować się na koncepcyjnym charakterze wystąpienia, a nie na praktycznym i konkretnym wydarzeniu.

„Pył” był również wstępem dla mnie do pracy nad czymś co chciałbym zbadać głębiej. Na początku wszystko wyglądało jak prosta gra z równowagą pomiędzy performerem a krzesłem. Nieuchronny upadek miał się za chwilę wydarzyć. Podcinałem nogi, na których się wspierałem, prowokowałem los, prawie jak w gagu, gdzie stary drwal podcina gałąź, na której siedzi. Ale „Pył” przewrotnie bawi się z tym oczekiwaniem. Ten performance jest nie tyle o tym, co zostaje zniszczone – krzesło – ale o tym, co zostaje stworzone: pył drzewny. Ten cenny proszek, którego nie mogę zabrać ze sobą, nie mogę zatrzymać, nie mogę sprzedać, jest dla mnie prawdziwym czasem performance. Trwaniem, gdzie czas staje się abstrakcyjny, aby przyjąć formę pyłu drzewnego.



#### Notka odautorska:

Przedstawione powyżej wypowiedzi studentów pozostawiam w zasadzie bez komentarza, wskazując na różnorodne podejście i odmienny stosunek do działania planowanego i zrealizowanego. Mamy do czynienia z szerokim spectrum oglądu i analizy, od rzeczowej inwentaryzacji gestów i przedmiotów do głębokiej refleksji pisanej z perspektywy upływającego czasu. Ta różnorodność nie jest przez prowadzących pracownię poddawana jakiegokolwiek normalizacji czy systematyzacji, pozostaje jako świadectwo wielości postaw i koncepcji twórczych realizowanych w Pracowni Sztuki Performance. Chciałbym też zwrócić uwagę na rozszerzenie pola znaczeń i odniesień w trakcie trwania projektu o takie pojęcia jak konflikt, kryzys czy etyczny wymiar współdziałania. Kilkoro spośród studentów rozszerza o tę problematykę obszar refleksji (co jest bardzo istotne) krytycznej.

Valentin  
Merchan,  
Galeria  
Labirynt,  
Lublin 2015,  
fot. Diana  
Kończewska

na następnej  
stronie:  
Szymon Kula,  
Julia  
Popławska,  
Galeria  
Labirynt,  
Lublin 2015,  
fot. Diana  
Kończewska



# 3

Problemy podejmowane w Pracowni  
Sztuki Performance / wybór

## Intermedia w Pracowni Sztuki Performance

Rozpoczynając rozważania o intermediach w naszej pracowni, chciałbym powołać się na opis genezy terminu „intermedia” sformułowany przez Dicka Higginsa w eseju pod takim właśnie tytułem: „Słowo to pochodzi z prac Samuela Taylora Coleridge’a z 1812 roku i posiada absolutnie współczesne znaczenie – w określaniu prac, które pojęciowo mieszczą się pomiędzy środkami już znanymi”<sup>7</sup>.

Proponując studentom usytuowanie figury w centrum przestrzeni, nie określam jej funkcji, znaczenia czy mniej lub bardziej dominującej roli, ponieważ zarówno termin „intermedium”, jak i definicja figury nie mają charakteru arbitralnego, nie dają recepty gotowych rozwiązań, a jedynie proponują partycypowanie i współtworzenie przestrzeni nowych strategii. Mówimy o działaniach uwolnionych od ograniczeń regułami silnie określającymi oddzielne dyscypliny, wyartykułowanymi tak silnie w kulturze renesansu. Wprowadzono wówczas kategorie mające bardzo silne odbicie zarówno w kulturze, jak i myśli społecznej kategoryzującej społeczeństwo na arystokrację, nieutytułowaną szlachtę, rzemieślników, chłopów pańszczyźnianych oraz pozbawionych ziemi robotników, co nazywamy feudalną koncepcją Wielkiego Łańcucha. Idea budowania przestrzeni intermedialnej jest współczesną praktyką kształtowania otoczenia człowieka. Zazwyczaj mamy do czynienia z wielofunkcyjną, reagującą na jego potrzeby, dynamiczną przestrzenią egzystencji, gdzie podziały, kolor, zmiana skali i szeroko pojęty mechanizm projekcji budują przestrzeń intermedialnego performance.

Struktura uczelni z instytucją pracowni wolnego wyboru niemal w punkcie wyjścia definiuje naszą pracownię jako tę, która zostaje wybrana przez studentów konstruujących własny proces dydaktyczny oparty o szereg wyborów własnej problematyki i metody. Konsekwencją takiej struktury uczelni jest bogata, wielopoziomowa praktyka realizowana w pracowniach wolnego wyboru. Jej rezultatem jest różnorodność wynikająca z doświadczeń, aspiracji i konkretnych umiejętności studentów różnych wydziałów, spotykających się w Pracowni Sztuki Performance.

Umocowaną na Wydziale Rzeźby i Działań Przestrzennych pracownię w roku akademickim 2015/2016 tworzyli studenci wydziałów rzeźby, scenografii, intermedii, malarstwa i edukacji artystycznej.

Dick Higgins przeciwstawia termin „intermedia” często mylnie używanym mieszanym środkom wyrazu: „Ten ostatni jest terminem sędziwym, wziętym z prac krytycznych o sztuce, odnosi się do dzieł wykonanych za pomocą więcej niż jednej techniki. Rozszerzając to pojęcie, możemy mówić o multimediami, odnosząc je do takich form jak opera, gdzie muzyka,

libretto i scenografia są całkowicie odrębne, widz operowy nigdy nie ma wątpliwości, czy ogląda scenografię, czy śledzi akcję, czy też słucha muzyki”<sup>8</sup>.

W pracach intermedialnych dochodzi do pełnej integracji często odległych od siebie środków wyrazu, technik czy metod kształtowania języka. Mamy do czynienia z integralnym, autonomicznym, choć często wielowarstwowym, ale niepodzielnym, komunikatem.

## Nadmiar – „Dosyc! Czyli za duzo...”<sup>\*</sup> William Blake

Nadmiar stał się normą, pojęciem skutecznie charakteryzującym czas, w którym żyjemy. Powściągliwość wyznaczająca granice życiowych potrzeb i estetycznego horyzontu człowieka utraciła swoje znaczenie.

Nadmiar informacji szczelnie otaczający sfery naszego życia zaciera jej komunikacyjny skutek, pojawia się szum, często atrakcyjny w sferze dźwiękowego, uwolnionego od znaczeń faktu.

Blake mówi: „Dosyc! Czyli za duzo...”. To zdanie świadczące o niemożności uwolnienia się od nadmiaru przez człowieka szukającego choćby niewielkiego marginesu bezpieczeństwa. Właśnie ten margines, traktowany jako przestrzeń rezerwy i asekuracji, potwierdza pokusę nadmiaru, każe pozostawić w sferze naszego działania elementy, narzędzia i środki zbędne w tej chwili, ale prawdopodobnie przydatne w przyszłości.

Czy bliskie człowiekowi poczucie bezpieczeństwa przywołujące pojęcie rezerwy nieuchronnie prowadzi do stworzenia ciągle modyfikowanej sfery nadmiaru?

Nadmiar przesuwa granice konieczności, skutkując przeciążeniem, przerwaniem, przekroczeniem, a więc pojęciami związanymi z katastrofą traktowaną jako rezultat kryzysu.

Traktując pojęcie nadmiaru jako kluczowe słowo opisu problematyki naszego działania możemy przywołać jego przeciwieństwo zakodowane w pojęciach selekcji, redukcji czy wyboru.

Nadmiar kreuje przestrzeń, w której granice umiaru, ekonomicznego sensu i fizycznej harmonii zostały przekroczone. Chcąc powrócić do języka uwolnionego od nadmiaru ekspresji i bezcelowych repetycji, odwołujemy się do redukcji, a więc eliminowania rzeczy zbędnych, a w rezultacie również przydatnych, ale nie koniecznych. Oczyszczając kolejne kręgi znaczeń i środków, docieramy do istoty komunikatu, rdzenia, wokół którego budowany jest znak. Mamy świadomość odkrycia elementów niezbywalnych, ich zakwestionowanie jest skazane na niepowodzenie. Dochodzimy więc do roli dysponenta takich pojęć jak konieczność, nadmiar, deficyt czy minimum. Redukcja staje się nośnikiem idei dzieła zarówno na poziomie konstruowania, jak i emocjonalnych rozstrzygnięć. „W licznych indywidualnych poszukiwaniach twórczych mieszczących się w obrębie dążności do redukcji środków języka wizualnego, do eliminowania

7. Dick Higgins, *Intermedia*, tłum. Marek i Teresa Zieliński, Akademia Ruchu, Warszawa 1985, s. 19.

8. Ibidem, s. 20.

\* William Blake, *Zasłubiny niebios i piekiel 1790 – 1793*, cyt. za: Czesław Miłosz, *Ogród Nauk*, Wydawnictwo KUL, Lublin 1986, s. 47.



nadmiaru informacji, odnajdziemy zadeklarowane dążenie do syntezy wiedzy i emocji, poznania rozumowego i odczuwania. Podejście analityczne w takich poszukiwaniach postrzegane jest jako sprzeczne z istotą sztuki. Dzieła niektórych artystów [...] okazują się potwierdzać trafność takiej diagnozy stanu sztuki i owocność aspiracji ku tworzeniu syntezy doświadczenia, które w niektórych dziełach przybiera kształt tajnego piękna, bliskiego chyba w swych źródłach temu, co Piet Mondrian nazywał „pięknem konstruowania”. W owocnych dziełach nurtu redukcjonistycznego – pomimo posługiwania się w nich środkami matematyki, geometrii i wiedzy technicznej, czemu towarzyszy rygor rozumu – od pierwszego momentu kontaktu z nimi odnajdujemy odrzucenie analizy, wiodącej donikąd w sztuce. Pragnę przywołać tu wyznanie Romana Opałki, który przy skrajnej z pozoru dyscyplinie arytmetycznej swojego przedsięwzięcia „Opałka 1965/1 -”, podkreśla natężenie emocji towarzyszących jego realizacji, ujawnia kulminacje emocjonalne swej – zdawałoby się – monotonnej pracy i egzystencji. „Owe kulminacje wiążą się ze stanem, który nazwać by można olśnieniem oczywistością warunków egzystencji i jej kresu zarazem. Docieranie do rzeczywistości nie przestaje przecież być emocją, a nieprzejrzystość tajemnicy nie powinna nas bynajmniej obezwładniać”<sup>9</sup>.

Gest minimalny, bezruch i milczenie jako pojęcia przeciwstawiane nadmiarowi mogą się stać argumentami potwierdzającymi emocjonalną i ekspresyjną siłę kreowanej przez siebie przestrzeni tajemnicy. Podobną funkcję możemy przypisać nadmiarowi pozwalającemu na ukrycie w przestrzeni opisanej wielokrotnością powtórzeń znaczącego, jednostkowego komunikatu.

W 2013 roku w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie miał miejsce festiwal sztuki performance konfrontujący ze sobą dwa modele działań: opartym na nadmiarze środków i ekspresji oraz zredukowanym do niezbędnego minimum. Oddaję głos kuratorowi projektu Artiemu Grabowskiemu: „PIGS & RABBITS w tym przypadku to dwa zbiory artystów reprezentujących odmienne formy stylistyczne, gdzie minimalizm zestawiam z rozbudowaną partyturą, porządek z nieładem, »powściągliwość emocjonalną« z improwizacją i chaosem”<sup>10</sup>.

## Sekwencje - Etapy - Segmenty

Mamy do czynienia z wieloelementowym działaniem, którego strategia jest oparta na następstwie i ciągłości wynikających z siebie zdarzeń. Rezultat poprzedniego stanowi podstawę kolejnego fragmentu. Jesteśmy świadkami liniowej narracji, której sens możemy porównać z rozwojem akcji literackiej, teatralnej czy filmowej. Ten typ działań nazywam performance sekwencyjnym, przeciwstawiając go działaniom opartym na jednym, zdecydowanym geście, a więc budującym jeden znak wokół figury performerera. Mówiąc o przestrzeni pomiędzy tymi dwoma rodzajami

działań, warto zadać pytanie o funkcję czasu i rolę znaku funkcjonującego w ciągle zmieniającej się przestrzeni performance.

Powodem szczególnego skupienia na tej problematyce jest z jednej strony coraz częściej realizowana koncepcja duration performance, czyli wielogodzinnej czynnej obecności artysty w przestrzeni performance, a z drugiej strony działania sekwencyjne, jak przywołane poniżej prace studentów Pracowni Sztuki Performance.

Wśród strategii duration performance spotykamy działania oparte o repetycję, a więc wielokrotność znaku, trwanie w bezruchu zbliżające się do live sculpture czy rozbudowaną narrację, o której pisałem na początku tego tekstu. Wybierając te trzy koncepcje, znacznie upraszczam opis zjawiska długiego performance, ale ten skrót służy zbudowaniu klarownego opisu koncepcji związanych z czasem, jego atrakcyjnością, ale też dotkliwością oczekiwania, przemijania i gdzieś na końcu znużenia.

Istotnym punktem odniesienia jest performance Leann Herlihy zrealizowany w lutym 2016 roku na plenerze w Skokach. Dwie wynikające z siebie sekwencje oparte były o precyzyjną dyscyplinę figury i twarzy skupiającej uwagę obserwatorów. Natomiast materię dominującą stanowił dwukrotnie użyty przez Leann płat słoniny. W pierwszej sekwencji służył do natłuszczenia powierzchni blatu stołu. Precyzyjnie i konsekwentnie nacierana powierzchnia stała się błyszczącym, śliskim, organicznym tworem, podważającym, ale nie negującym podstawową funkcję stołu.

W drugiej części ta sama słonina ułożona na podłodze stanowiła rodzaj podstawy czy cokołu dla nagiej stopy stojącej na niej artystki. Rozciągnięty w czasie proces termiczny skutkował powolnym topnieniem tłuszczu, niejako spajając go z ciałem człowieka w jeden organiczny ślad, jakim



Léann Herlihy, Skoki 2016, fot. Marta Bosowska

9. Jaromir Jedliński, *Redukta*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1991, s. 9.

10. Arti Grabowski, Ulotka programowa – Pigs & Rabbits, PGS Sopot 2013.

jest negatyw bosej stopy. Pozostałością po działaniu są błyszczące, tłuste ślady odchodzącej kobiety.

W pozostałościach po performance traktowanych jako zawartość archiwum liczą się elementy kluczowe albo te, które zostały zapamiętane jako kluczowe. W moim odczuciu nie ma w nim miejsca dla stołu, którego sens został wyparty przez kolejną sekwencję. Ostatni obraz zamyka proces, pozostając ikoną przemijającego wydarzenia.

Léann  
Herlihy,  
Skoki 2016,  
fot. Marta  
Bosowska



Niewątpliwie sekwencyjny czy narracyjny charakter miał performance Vitalija Shupliaka „Tatuaż. Ciało wojenne”. Shupliak przyjął dramatyczny, współczesny mu fakt historyczny, kryzys w Donbasie, jako punkt wyjścia projektowanego cyklu działań. Poza poniżej opisanym również późniejszy pokaz dyplomowy dotyczy tej problematyki.

Performance polegał na działaniu z użyciem trzech wizytowych koszul stanowiących szablony, przez które, za pomocą wałka malarskiego i farby, artysta nanosił na swoje ciało barwy wojny, kolejno zieloną, szarą i czarną. Kolejne fazy nanoszenia swojej polichromii na ciało performer niejako kompletowały trójbarwny deseń moro w drukarskiej dyscyplinie następujących po sobie czynności. Kolejno zawieszono na ścianie koszule stanowiły świadectwo odbytego przed chwilą „znakowania”, ale były też obiektem do użycia, przecież wojna ciągle trwa. Ostatnią sekwencją performance stanowiło nałożenie prywatnej, używanej wcześniej koszuli na pokryte wojennym ornamentem ciało. Zapisany na nim komunikat zostaje ukryty, ale to ukrycie pozorne jak neutralność stojącego przed nami człowieka. Wojna trwa, choć wielokrotnie ogłasza-no jej kres.

Vitalii  
Shupliak,  
Galeria UP,  
Berlin 2015,  
fot. Janusz  
Bałdyga





# Kilka krótkich opowieści

Próby sformułowania tematów w Pracowni Sztuki Performance

Chciałbym przedstawić kilka krótkich opowieści.

Pierwsza dotyczy wyboru strategii działania. Drewniany spichlerz, w rzeczywistości niewielki dom, usytuowany na podwórku podlaskiej wsi, stanowił od kilkudziesięciu lat statyczny punkt, wobec którego można było określać położenie ruchomych elementów jak pojazdy, ludzie czy zwierzęta.

Kilka lat temu postanowiono przenieść spichlerz w miejsce odległe o kilka kilometrów.

Ponieważ konstrukcja budynku jest bardzo prosta i logiczna (tworzą ją drewniane belki łączone drewnianymi czopami), rozłożenie, przeniesienie i ponowne złożenie go w innym miejscu wydawało się procesem łatwym i oczywistym.

Ale wynajęci cieśle zastosowali inną strategię. Postanowili przeciągnąć za traktorem drewniany budynek w całości. Na kilkudziesięć minut drewniany dom stał się obiektem mobilnym i głównym bohaterem spektakularnego zdarzenia.



A oto opowieść druga:

Przedstawiam dwa identyczne obiekty – białe kartki papieru w formacie A4. Ich funkcja semantyczna jest bardzo ograniczona, mogą przywołać znaczenie bieli, prostokąta, pustki etc. Dokończyłem prostej operacji, wykorzystując względną symetrię mojego ciała. Pierwsza kartka została prawą ręką kilkakrotnie złożona zgodnie ze strukturą i porządkiem prostokąta, rezultatem działania jest wielowarstwowy i zdeformowany, ale jednak prostokąt. Kartka lewa została zgnieciona i ukryta w zamkniętej lewej dłoni, nie ma cech prostokąta, raczej pokazuje kształt wnętrza mojej zaciśniętej dłoni.

Dwie akcje – dwie strategie – dwa rezultaty.

A oto opowieść trzecia:

Popularna fotografia przedstawia najbardziej znany warszawski pomnik – kolumnę króla Zygmunta III Wazy, ufundowaną przez jego syna króla Władysława IV. Stanowi ona jedną z ikon stolicy Polski.

Jest to obiekt wertykalny, dominujący w przestrzeni placu, ale kilkadziesiąt metrów obok możemy zobaczyć dwie poprzednie wersje kolumny zniszczonej w czasach wojen. Leżą wzdłuż murów Zamku Królewskiego, tworząc porządku horyzontalne, są śladem katastrof, upadków i znakiem upływającego czasu.

Wertykalny – triumf, horyzontalny – klęska.





Janusz  
Bałdyga,  
Future of  
Imagination 9,  
Singapur 2014,  
fot. Watan Wuma

Przedstawiam historię podlaskiej wsi Tokary. Po II wojnie światowej, w wyniku przesunięcia granic państwowych, wieś została podzielona na dwie części. W Polsce pozostał kościół, szkoła i część zabudowań, w Związku Radzieckim cmentarz i cerkiew, a podzielone gospodarstwa po jednej i drugiej stronie granicy. Powstała linia świadcząca o dramacie mieszkańców tej wsi. Starzy ludzie opowiadają, że przez kilka tygodni płacili alkoholem rosyjskim wojskowym



geodetom, by dokonali korekty granicy łączącej dwa elementy podzielonego granicą siedliska, tak by np. stodoła znalazła się również po polskiej stronie. Przez kilka tygodni linia była wartością dynamiczną, ale w pewnej chwili zastygła w bezruchu, wyznaczając bezwzględny granicę podziału. Po jednej stronie granicy pozostała wieś Tokary, po drugiej Tokari.

Bohaterem kolejnej opowieści jest słynny polski piłkarz ręczny. Kiedy zaczynał karierę, wypowiedział popularne zdanie: „Każdy polski sportowiec marzy o grze z orłem na koszulce” (godłem polski jest biały orzeł na czerwonym tle).

Kilka lat później wyemigrował do Niemiec, przyjął obywatelstwo niemieckie i wystąpił w narodowej reprezentacji Niemiec.

Wiele lat później po powrocie do Polski wypowiedział ważne zdanie: „Moje marzenie o grze z orłem na koszulce spełniło się, tylko kolor orła się zmienił” (godłem Niemiec jest czarny orzeł na żółtym tle).

Następna opowieść dotyczy urbanistyki i ideologii. Przedstawiam zdjęcie jednej z głównych warszawskich arterii, ulicy Marszałkowskiej. Przed nami Plac Konstytucji zbudowany w 1952 roku według doktryny sztuki socrealistycznej. Ogłoszona w 1948 roku, wprowadziła ideologię polityczną do sztuki, a więc również do architektury i urbanistyki. Na osi ulicy Marszałkowskiej znajduje się historyczny kościół Zbawiciela; jego przestrzenna dominacja była sprzeczna z ideologią ówczesnej władzy. Postawiła ona architektom i urbanistom zadanie wyeliminowania sylwety kościoła jako dominującego znaku.



Efektem była korekta przebiegu ulicy Marszałkowskiej i zamknięcie placu nowym budynkiem Hotelu MDM. Jego funkcja była oczywista – miał stanowić kurtynę, która skutecznie zasłoni, a więc wyeliminuje kościół Zbawiciela z obrazu miasta.

Urbanistyka zbliżyła się do funkcji ideologicznego teatru.

By potwierdzić związki, wzajemne relacje, a może nawet integralność powyżej przytoczonych refleksji i form edukacji realizowanych w ramach kształcenia uniwersyteckiego, przytaczam sformułowany w 2010 roku program Pracowni Sztuki Performance realizowany na Wydziale Rzeźby i Działań Przestrzennych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

## **Pracownia Performance**

### **Studia I stopnia**

Przestrzeń – czas – obecność

Celem nauczania w Pracowni Sztuki Performance jest zdobycie umiejętności konstruowania akcji i działań w oparciu o rozpoznanie strukturalnych i społecznych uwarunkowań przestrzennych. Chodzi o praktyczną znajomość takich pojęć jak: przestrzeń, miejsce, dystans.

Wprowadzamy pojęcie proksemiki obejmujące obszar obserwacji i teorii dotyczących posługiwania się przestrzenią przez człowieka.

Proces dydaktyczny uwzględni znaczenie form trwałych (obiekt, elementy architektury, natury), traktując je jako czynnik modelujący zachowania człowieka.

Pracownia uczy umiejętności kształtowania miejsca jako punktu kluczowego w przestrzeni działania. Świadomy wybór miejsca będący konsekwencją analizy szczególnych fragmentów przestrzeni ograniczonej jak centrum, krawędź, peryferia daje szansę podjęcia dyskusji na temat społecznych i estetycznych konsekwencji wyboru.

Kolejnym celem jest poznanie mechanizmów tworzenia języka sztuki performance, poznajemy pojęcie silnie determinujące performerów, jakim jest obecność w przestrzeni akcji.

Skala, proporcje człowieka i porządek anatomiczny odgrywają kapitalną rolę w programowaniu języka performance.

Konstruujemy znak wokół osoby performerów (ciało, figura, sylweta, ślad, pamięć).

Jednym z elementarnych pojęć analizowanych w pracowni jest czas.

Traktujemy performance jako proces otwarty w czasie. Istotnym problemem wydaje się użytkowanie czasu i świadomość jego upływu traktowana jako mechanizm wyczerpania performance. Analizujemy pojęcie końca jako skutku logiki strategii, ale też fizjologii czy zużycia materii.

Traktując performance jako fakt intermedialny, poszukujemy relacji (granice, wpływy, przenikania) z takimi dyscyplinami jak rzeźba, rysunek, tekst wizualny etc.

### **Studia II stopnia**

Strategie działania

Celem pracowni jest budowanie strategii działania, w którym kluczową rolę odgrywa przekaz oparty o obecność performerów w określonej przestrzeni. Uświadamiamy sobie charakter modyfikacji języka performance wobec przestrzeni prywatnej i publicznej. Musimy mieć świadomość przekroczenia granicy pomiędzy gestem wewnętrznym i zewnętrznym.

Elementem strategii jest umiejętność tworzenia napięć związanych z kreacją stanów krytycznych. Analizujemy sensy i znaczenia przekroczeń (obyczaj, fizjologia, tabu, gatunek). Mamy świadomość istnienia punktu krytycznego, przewidujemy konsekwencje jego przekroczenia.

W działaniach przestrzennych uwzględniamy rolę obiektu jako partnera człowieka.

Musimy mieć świadomość potencjału i wizualnego znaczenia własnego ciała, figury etc.

Istotnym elementem konstruowania przekazu jest świadomość operowania w przestrzeni jawnej i utajnionej. Możemy wówczas budować strategie oparte na takich pojęciach jak tajemnica, fragment, selekcja, marginalia. Konsekwencją użycia sfery tajnej może być deficyt skutkujący poszukiwaniem ekwiwalentu.

Poszukiwanie rozwiązań alternatywnych jest jednym z elementów budowania strategii performance. Przestrzeń publiczna, traktowana jako alternatywa dla laboratoryjnego charakteru przestrzeni prywatnej, stawia wymagania nowej strategii.

Artysta – performer staje się inicjatorem faktu społecznego. Przewartościujemy takie pojęcia jak zasięg, skala, język, obserwator.

Obserwator performance stanowi ważny, wymagający uwzględnienia kontekst performance, szczególnie istotny w przestrzeni publicznej.

Kolejnym problemem wydają się być edukacyjne funkcje performance jako dyscypliny otwartej, stanowiącej rodzaj oferty dla obserwatora poszukującego form nowej komunikacji opartej o walor bezpośredniego kontaktu z drugim człowiekiem.



4

Dyplomy w Pracowni Sztuki Performance

Zofia Kuligowska

Léann Herlihy

Vitalii Shupliak

na poprzedniej  
stronie:  
Vitalii  
Shupliak,  
Poznań 2016,  
fot. Stepan  
Rudyk

Zadaniem dyplomów realizowanych w Pracowni Sztuki Performance jest z jednej strony potwierdzenie umiejętności dyplomanta związane z działaniami w konkretnej przestrzeni, a z drugiej – wykreowanie obszaru osobistego doświadczenia opartego o oryginalny komunikat artystyczny. Umiejętność użytkowania przestrzeni i kreowania jej nowych cech w oparciu o zasady proksemiki daje podstawy do samodzielnych inicjatyw w obszarze sztuk wizualnych takich jak performance, instalacja, rzeźba czy nawet teatr.

Umiejętności te, stanowiące konkretne wartości, moglibyśmy, odwołując się do kategorii akademickich i stosując wymierne kryteria ocen i wartościowań, nazwać warsztatem.

Drugim, kluczowym z punktu widzenia sztuki elementem dyplomu jest przekaz oparty o autonomiczny, suwerenny język i umiejętność budowania komunikatywnego znaku wokół własnego ciała.

Dyplom powinien mieć wymiar dwupoziomowy, polegający na zamknięciu i potwierdzeniu znajomości rozpoznanych form i strategii komunikacyjnych, a z drugiej strony – na otwarciu nowej perspektywy dającej szansę na podjęcie samodzielnych decyzji twórczych. Tak pojmowanej roli pracy dyplomowej nie można uwolnić od marginesu wątpliwości i ryzyka. Może się okazać (i zazwyczaj tak się dzieje), że właśnie ten margines daje podstawy do twórczego rozwoju dyplomanta. Przedstawiam trzy koncepcje prac dyplomowych zrealizowanych i obronionych w Pracowni Sztuki Performance w latach 2014–2016: pracę magisterską Zofii Kuligowskiej na Wydziale Rzeźby i Działań Przestrzennych, pracę licencjacką Leann Herlihy na tym samym wydziale i pracę magisterską Vitalija Shupliaka na Wydziale Edukacji Artystycznej.

### Zofia Kuligowska

Opis pracy teoretycznej (z zarysem pracy praktycznej)

„Czy sztuka performance istnieje w piątym wymiarze?” odnosi sztukę performance do tzw. M-teorii, czyli zaawansowanej wersji fizycznej teorii superstrun, zakładającej, że otaczający nas świat istnieje w 11 wymiarach, a my w nich. W mojej pracy poruszam również wątki psychologicznych i neurobiologicznych aspektów empatii (neurony lustrzane) oraz emocji odczuwanych podczas odbioru dzieła sztuki oraz jego szczególnego rodzaju, jakim jest działanie performance. Poszukiwania związane z napisaniem pracy wytyczyły kierunek działania artystycznego, poszerzyłam wiedzę w zakresie nieświadomionego wpływu na innych ludzi, jakim dysponuje każdy człowiek, zgodnie z badaniami częstotliwości drgań elektromagnetycznych emitowanych przez ciało ludzkie. Biorąc pod uwagę aspekty fizyczne oraz emocjonalne ciała ludzkiego podczas tworzenia pracy artystycznej, inspirowałam się przede wszystkim własnymi doświadczeniami ostatnich ośmiu miesięcy. Działanie performance, które jest moją dyplomową pracą artystyczną, zatytułowane „Horyzont zdarzeń”, traktuje o rodzajach relacji, jakie nawiązuję z ludźmi, dzieląc je w zależności od stopnia zaangażowania podyktowanego bliskością z danym człowiekiem lub grupą ludzi. Paradoksalnie, relacje najmniej wymagające – najodleglejsze, mogą ode mnie wymagać



Zofia Kuligowska, Horyzont zdarzeń,  
Poznań 2015,  
fot. Marta Bosowska i Maciej Bernatowicz







Zofia  
Kuligowska,  
Horyzont  
zdarzeń,  
Poznań 2015,  
fot. Maciej  
Bernatowicz  
i Marta  
Bosowska

wielkiego wysiłku, a wynika to z nieumiejętności postawienia granic świata własnego, skłonności do dopuszczania obcych ludzi blisko, gdy tego potrzebują, a przez to zaniedbywanie relacji bliższych oraz tych ze sobą samą. Horyzont zdarzeń to pojęcie fizyczne, odnoszące się do największej (współporuszającej się) odległości, z której światło mogłoby dotrzeć do obserwatora (widza) kiedykolwiek w przyszłości, biorąc pod uwagę ciągły rozrost Wszechświata.

#### Opis pracy praktycznej po jej wykonaniu

Horyzont zdarzeń, 19 czerwca 2015 roku, godzina 15.10. Proszę o pomoc mojego tatę, wyciągamy okna z ram. Dwa zwykłe i jedno balkonowe. Wypychamy je na balkon. Z rynny drugiego budynku silnie leje się woda. Balkonowe okno stawia opór, trudno wyjąć je przez otwór jego wielkości. Dziękuję mojemu ojcu. Podchodzę do stołu, ciągnę i toczę go w stronę okien leżących na podłodze. Wchodzę stołem na okna. Chybczę się jak konikowa huśtawka. Stół nakryty białym obrusem, na środku pod nim stoi miska. Tłuczek do moździerza zabieram z balkonu. Trę, szuram moździerzem, przez wypchnięte okna wpada rechot i kumkanie żab. Wybijają mnie z transu tarcia. Już o nim nie myślę, patrzę przez okno w stronę dźwięku. Wydieram centrum obrusa, środek. Kładę pióro na stole. Sięgam pod sukienkę, mocuję się z koszulką, którą wyciągam spod spodu, wyciągam przez otwory na ręce i głowę. Pozostawiam przewieszoną, sięgam ponownie, wyciągam drugą warstwę. Wisi na szyi, na wierzchu dwóch poprzednich warstw. Piszę na stole cytaty:

„Łamię się serca i tak żyją złamane. Trzeba iść przez ciemność coraz głębszą i nigdy nie zawracać.” Podczas pisania mówię: „Po pierwsze widzi się miraż o pięciu rodzajach światła. Po drugie przypomina on księżyc. Po trzecie jest jak słońce. Po czwarte przypomina ciemność. Po piąte, tak jak niebo jest wolne od chmur. Tak i niemyśl wschodzi wolna od centrum i obwodu”. Mylę „głębszą” z „większą”, „rodzajach” z „barwach”, „obwód” z „obręczą”. Powtarzam cytaty, dopóki nie skończę pisać drugiego. Obchodzę stół, stoję naprzeciw siebie, piszę drugi cytat, mówiąc pierwszy. Mylę się, nie potrafię pisać i mówić różnych rzeczy. Jednak mówię to, co piszę. Dziękuję. Czuję, że dotarcie do końca to to, na co czekałam. Czuję odrealnienie, nie ja to zrobiłam. Poczucie wypełnienia gestów przez wejście w przestrzeń poza prawami fizyki. Mam poczucie aktywności, celowej obecności. Podobno byłam potrzebna tam im.

#### Léann Herlihy

Léann Herlihy dokonała kluczowego dla przebiegu działania wyboru przedmiotów. Ich wizualna atrakcyjność i mechaniczny potencjał determinowały gesty i kształtowanie figury, a co za tym idzie, charakter komunikatu. Wybrane przedmioty: ostrze piły taśmowej – stalowa pętla o średnicy około 140 centymetrów i ważące kilkadziesiąt kilogramów stalowe kowadło wyznaczyły kierunek i wektor działania. Bliskie sobie pod względem materii, krańcowo różne jako obrazy i funkcjonalne narzędzia, stanowiły punkty graniczne przestrzeni performace. Znaleźliśmy się pomiędzy lekką, sprężystą, przyjmującą kształt ciała i spójną z gestem człowieka stalową taśmą i ciężkim, nie poddającym się sile jednego człowieka stalowym obiektem.

poniżej:  
Léann  
Herlihy,  
Poznań 2016,  
fot. Marta  
Bosowska

na następnej  
stronie:  
Léann  
Herlihy,  
Poznań 2016,  
fot. Marta  
Bosowska





Léann Herlihy dokonała kilku operacji polegających na zintegrowaniu gestu i ciała z wybranymi obiektami. W trakcie działania mieliśmy wrażenie pełnego zespolenia, wydawało mi się wówczas, że sygnowanie użytych przedmiotów symbolem 36,6°C jest w pełni zasadne.

Zdjęcia – obrazy są rzetelnym sprawozdawcą ikonicznej warstwy tego performance. Warto jednak wyjaśnić mechanizm odwrócenia bezwzględnej fizyczności stalowego kowadła, ustawienie go na kilku kostkach sprasowanego tłuszczu zasadniczo „zniwelowało” jego masę. Od tej chwili podporządkowane woli człowieka, reaguje ruchem na delikatny gest przesunięcia i zmiany położenia.

Performance pracy dyplomowej Leann Herlihy, wybitnie oparty o figurę performerki i wewnętrzny kontekst przestrzeni zastanej, odnosi się do determinacji człowieka wobec bezwzględnego oporu materii. To performance walki zwieńczony triumfalnym gestem zawieszenia trofeum czy też oznaczenia plemiennym totemem zdobytego obszaru.

### **Vitalii Shupliak**

Temat dyplomu Vitalija Shupliaka jest związany z realiami współczesnej Ukrainy, od których trudno uwolnić świadomość młodego ukraińskiego artysty. To wojna w Donbasie, a więc konkretny fakt historyczny. W stosunku do problematyki stricte artystycznej możemy mówić fakcie zewnętrznym. Rozgrywająca się w pobliżu wojna tworzy specyficzną ikonosferę opartą na znakach grozy, przemocy, przekroczenia, ale też ucieczki, strachu, kamuflażu. Vitalii Shupliak mówi o stygmatach, które wojna pozostawia w świadomości i pamięci uwikłanych w nią ludzi. Wojskowy uniform traktowany jako narzędzie kamuflażu stanowi ikonę czarno-szaro-zielonej rzeczywistości uczestnika wojny. Dyplomant przesuwa jego płaszczyznę na powierzchnię ciała człowieka, potwierdzając fiasko próby ucieczki. Zdjęcie munduru to tylko pusty gest bez konsekwencji, stygmat wojenny pozostaje na ciele i w świadomości nawet biernego uczestnika wojny.

Performance, który prowadzi do tej konkluzji, polega na przywołaniu ornamentu moro poprzez wycięcie jego formy w założonej na siebie eleganckiej marynarce, koszuli i podkoszulce. Jesteśmy świadkami niemal chirurgicznego procesu wycinania poprzez trzy warstwy tkanin trójbarwnej sygnatury wojskowego kamuflażu, z odległości kilku metrów wygląda on jak „wojskowa rana” na cywilnym ubraniu.

Obiektem zewnętrznym i dominującym elementem instalacji jest stalowa szafa pancerna, znak bezpieczeństwa i skutecznej kryjówki przed niebezpieczeństwem. Niestety, jej rola okazuje się złudna, odsunięta w trakcie performance od ściany demaskuje swoją fasadowość, pozbawiona jest tylnej części, tzw. pleców. Mimo skutecznego zamknięcia od strony fasady z tyłu jest otwarta na agresję i skuteczny atak, jest po prostu bezbronna.

Ostatnią sekwencją performance jest „ukrycie” uniformu w pancernej szafie, ukrycie pozorne, jak pozorna jest neutralność stojącego przed nami człowieka.



Vitalii Shupliak,  
Poznań 2016,  
fot. Marta Bosowska i Vitalii Shupliak



# *zakończenie*

Zadajemy sobie pytanie o podstawy tworzenia strategii programowej Pracowni Sztuki Performance. Przyjmując autorski charakter programu edukacyjnego, siłą rzeczy musimy go oprzeć na refleksji wynikającej z własnej twórczości i własnej postawy kształtowanej wyborami etycznymi, stanowiskiem wobec konfliktu, kryzysu etc.

Pracownia jest żywym organizmem, nie unifikującym swoich członków, a wręcz przeciwnie, stymulującym ich osobiste, autorskie wybory i siłą rzeczy prowokującym oddalanie się od siebie.

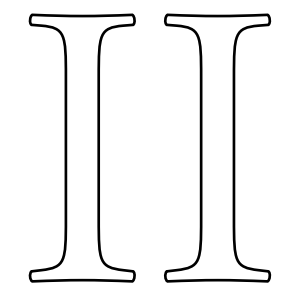
Z całą pewnością musimy zająć stanowisko wobec definiowania przestrzeni naszej pracy jako osobistej i przeciwstawianej jej przestrzeni wspólnej. Nacisk na indywidualizowanie postaw i działań rozluźnia więzy grupy, stawiając w pewnej chwili pytanie o sens jej istnienia w postaci zamkniętego organizmu. Jestem zwolennikiem indywidualnych działań i osobistych wyborów w przestrzeniach nieznanach, rozpoznawanych i rozpoznanych.

Pracownia Sztuki Performance stanowi zapewne dynamiczną formę jednej z tych możliwości. Uświadomienie sobie stanu wiedzy o kształtowanej fizycznymi ograniczeniami i dynamiką współuczestników przestrzeni ma kapitalne znaczenie dla prawidłowego i suwerennego funkcjonowania w zespole.

Opisując problematykę proponowaną studentom naszej pracowni, zachęcam jednocześnie do kwestionowania jej elementów z punktu widzenia własnych doświadczeń, umiejętności i własnego poglądu na życie i sztukę.

Umiejętność postawienia pytania, a więc wytyczenia pola pracy opartego na własnej niepewności, wątpliwościach i potrzebie stawienia im czoła wydaje się w punkcie wyjścia zadaniem kluczowym.

Sztuka formułowania pytań stoi u źródła umiejętności wytyczania często ulotnych, dynamicznych obszarów i często niejednoznacznych odpowiedzi.



Warsztat



# wstęp

Istotną formą edukacji artystycznej traktowanej jako aktywna obecność wobec sztuki i stawianych przez nią problemów są warsztaty. Prowadzą one do pobudzenia źródeł, własnych intencji i własnych artykulacji. Własnych, a więc uwolnionych od obowiązujących normatywów, doktryn, technik i specjalizacji.

Proces edukacyjny realizowany w formule warsztatowej stanowi istotną alternatywę wobec kształcenia w uczelniach artystycznych, a współcześnie chyba też jego ważny segment. Realizowany w cyklu kilku dni lub nawet godzin warsztat w sposób naturalny kwestionuje charakterystyczny dla edukacji akademickiej długotrwały proces bezwzględnie prowadzący do zakładanego rezultatu.

Warsztat jest zdarzeniem edukacyjnym lub samokształceniowym, realizowanym przez grupę powołaną do podjęcia działań w zazwyczaj krótkim, precyzyjnie określonym czasie. Sformułowanie statusu grupy, określenie zadań i strategii działania należy do jej podstawowych powinności, niezbędnych w momencie rozpoczęcia pracy. Mówię o grupie warsztatowej inicjowanej przez prowadzącego warsztat, który w pewnych warunkach może być traktowany jako lider i przewodnik, ale nie mistrz. Tę funkcję chciałbym pozostawić dla prowadzącego warsztaty mistrzowskie, skupione na doskonałości wykonania, od których abstrahuję w tej wypowiedzi. Poświęcam uwagę warsztatom, w których funkcja i rola przewodnika jest niejako negocjowana przez wszystkich uczestników warsztatu.

Możemy więc mówić o sferze negocjacji, a więc i kompromisu. Pracownia akademicka tę sferę minimalizuje na korzyść odpowiedzialnej, często ryzykownej decyzji podejmowanej w swoim imieniu.

Mówimy o decyzji jednostkowej w klarownym i jasnym procesie, którego perspektywa zawsze jest wytyczana w samotności, nawet gdy mamy obok partnera w osobie profesora prowadzącego pracownię.

Warsztat realizuje się w innej skali czasowej, ta z kolei wymusza szybkość decyzji często uwolnionych od konieczności definiowania motywacji i przewidywania skutków. Zdarza się, że w działaniach uczestników warsztatu dominują zachowania improwizowane, behawioralne i intuicyjne. Ta cecha warsztatów, odbierająca możliwości korekt i poszukiwania alternatyw, podnosi rangę gestu i natychmiastowego skutku.

na poprzedniej stronie:  
Janusz Bałdyga,  
Pigs & Rabbits,  
PGS Sopot 2013,  
fot. Monika Sobczak

Warsztat poszukuje nowych metod i strategii edukacyjnych oraz niecodziennych przestrzeni, a jego inicjatorzy starają się dotrzeć do innego, alternatywnego odbiorcy – uczestnika warsztatu. Stąd podejmowane próby działań warsztatowych w więzieniach, szpitalach psychiatrycznych czy nieformalnych środowiskach młodzieży w trudnej społecznie sytuacji.

Forma edukacji warsztatowej od kilkadziesiąt lat „wślizguje” się w obszary opanowane wcześniej przez edukację akademicką, realizowaną w modelu mistrzowskim. Chciałbym w tym kontekście wspomnieć o krótkotrwałych bytach, jakimi są pracownie gościnne. Mówimy o konkretnej strukturze akademickiej, ale trzeba powiedzieć, że metody warsztatowe znalazły się w programach edukacyjnych wielu wybitnych artystów-pedagogów, profesorów uczelni artystycznych.

Dyscypliny sztuki określane jako live art, a więc sztuka akcji, performance i slam poetycki kreują świetną przestrzeń edukacji warsztatowej, lokując się w programach szkół artystycznych.

Obecność i jawność procesu twórczego generują nowy język komunikacji i narzędzia nowej, aktualnej rzeczywistości. Pojęcie „aktualny” jest tu niezwykle zasadne, ponieważ działania warsztatowe dzieją się tu i teraz, ustalając aktualny status kreatora, obserwatora, miejsca i czasu. Później mogą być zapomniane, zapisane, odtworzone etc.

Chcąc nie chcąc, warsztat odnosi się również do kontekstu społecznego, inspirując wzajemne relacje w grupie i poza nią. Pracownia może wykształcić proces edukacyjny w formie dialogu wyabstrahowanego ze złożonych relacji społecznych.

Rezultat pracy warsztatowej, mimo uwzględnienia kontekstu bliskiej mu dyscypliny sztuki, pozostaje wolny od rygorów i wymagań związanych z określonym medium. Świetnie funkcjonuje w przestrzeni szkicu, notatki, skończonego, prostego gestu, jego śladu albo elementarnego zapisu.

# 1

## Działania warsztatowe poza strukturami Uczelni Artystycznych

Zainicjowanie działań warsztatowych w moim przypadku wiązało się z jednej strony z brakiem płaszczyzny sporu o wartości w uczelni, na której studiowałem, a z drugiej – z potrzebą powiązania działań edukacyjnych z aktualną problematyką sztuki współczesnej. Przedstawienie kilku projektów warsztatowych realizowanych z mojej inicjatywy wymaga nawiązania do historii działań warsztatowych, dla mnie rozpoczynającej się w połowie lat siedemdziesiątych.

Początek drogi to niewątpliwie „Pracownia Dziekanka”, miejsce założone w 1976 roku przez trzech studentów warszawskiej ASP (Janusza Bałdygę, Jerzego Onucha i Łukasza Szajnę), które bardzo szybko stało się centrum warsztatowej autoedukacji. To tam został otwarty proces, na który powołuję się do dzisiaj z pełną odpowiedzialnością. Tam powstawała szkoła naszych marzeń, kształtująca obecne w mojej twórczości systemy wartości. Metoda warsztatowa, której sens intuicyjnie czułem, została zainicjowana pierwszym, z mojego punktu widzenia historycznym warsztatem Jana Berdyszaka w 1977 roku. To on rozpoczął proces kształtowania hierarchii ważności i definiowania punktu wyjścia mojej drogi, w której element edukacji warsztatowej traktowanej jako powinność był zawsze jednym z najistotniejszych doświadczeń.

Charakter tamtego czasu odzwierciedla przytoczony poniżej fragment tekstu programowego Pracowni Dziekanka wydanego w formie ulotki w październiku 1980 roku:

*„Uznając strukturę i funkcjonowanie instytucji kulturalnych za sformalizowane i krępujące inicjatywę twórcze, PRACOWNIA określa swój status i cele działania jako otwarta placówka edukacyjna, artystyczna i informacyjna. Program PRACOWNI opiera się na sprawdzonych w dotychczasowej działalności Centrum Środowisk Artystycznych SZSP Dziekanka formach pracy artystycznej i samokształceniowej. Praktyczną metodą realizacji tego programu jest: kontynuowanie i rozwijanie cyklu zajęć dydaktycznych (seminaria, wykłady, warsztaty, ćwiczenia, prezentacje, spotkania etc.) przygotowywanych przez zapraszone indywidualności o dużym, oryginalnym dorobku twórczym; realizacja i ujawnianie projektów artystycznych młodej sztuki oraz współpraca w realizacji indywidualnych propozycji organizowania faktów stymulujących rozwój kultury.*

*Istotnym aspektem proponowanej formuły edukacji artystycznej jest konfrontacja nowych zjawisk w kulturze współczesnej (wizytujący artyści, teoretycy i naukowcy z kraju i zagranicą) z doświadczeniami pracy samokształceniowej prowadzonej w PRACOWNI. Informacje o wypracowanych tu doświadczeniach i wartościach będą na bieżąco przekazywane zainteresowanym ośrodkom kulturalnym i oświatowym. PRACOWNIA jest gotowa do współpracy z instytucjami, organizacjami i osobami prywatnymi, zainteresowanymi w realizacji, rozwijaniu i propagowaniu nowych technik samokształceniowych.*

*Janusz Bałdyga, Janusz Banach, Jacek Kryszkowski, Jerzy Onuch, Zygmunt Piotrowski-U-kiYo, Tomasz Sikorski, Łukasz Szajna – październik 1980<sup>11</sup>.*

Być może z perspektywy czasu brzmi to nieco naiwnie, stanowi jednak wartościowe świadectwo naszych celów i aspiracji, których sens potwierdziło późniejsze, dorosłe życie.

Prace warsztatowe prowadzę od początku lat osiemdziesiątych w galeriach, centrach sztuki, a także ośrodkach teatralnych w Polsce i za granicą. Wielokrotnie realizowałem projekty warsztatowe w europejskich centrach kultury. W fazie powstawania koncepcji programowej warsztatu istotny był kontekst teatralny wiążący mój projekt z programem warsztatowym Akademii Ruchu, której członkiem zostałem w 1979 roku.

Chciałbym przedstawić trzy projekty warsztatowe, szczególnie eksponując pierwszy, realizowany w rozwijającym się kilkuletnim cyklu.

To Lwowska Szkoła Performance – projekt stricte warsztatowy, powołany w 2008 roku w następstwie mojego udziału w Tygodniu Sztuki we Lwowie. Zaproponowano mi przeprowadzenie cyklu warsztatowego adresowanego do studentów i młodych artystów, zwieńczonego otwartą, publiczną prezentacją rezultatów warsztatu. Mając pełne poparcie środowiska artystycznego Lwowa zgrupowanego wokół galerii i Ośrodka Sztuki DZYGA, w bliskiej współpracy z Waldemarem Tatarczukiem realizuję coroczne edycje szkoły. Zakłada ona indywidualne, czynione na własną odpowiedzialność działania każdego z uczestników.

Ważnym, zewnętrznym doświadczeniem szkoły był zrealizowany w Lublinie i zakończony publiczną prezentacją projekt warsztatowy „Rozkład jazdy”, ważny też z tego względu, że dzięki inicjatywie lubelskiej Galerii Labirynt po raz pierwszy edycja szkoły została zrealizowana poza granicami Ukrainy.

Wydaje się, że kluczowym doświadczeniem stymulującym zainteresowanie pracą warsztatową, obok realizacji cyklu edukacyjnego PRACOWNI, była deklarowana poniższym oświadczeniem współpraca w ramach grupy PRACOWNIA z Onuchem i Szajną, wówczas kolegami z warszawskiej ASP.

*„Od momentu naszego spotkania i deklaracji wspólnej działalności stanęliśmy wobec problemów, jakie stwarza współpraca. Sytuacja ta zmusiła nas do stworzenia tak przemyślanego modelu, który stałby się podstawą do prowadzenia dalszej, sensownej działalności. Każda kolejna realizacja zmuszała nas do projektowania nowych założeń dla następnej realizacji, która z kolei weryfikowała i te założenia. W rezultacie podstawowym problemem stało się ciągłe tworzenie i analizowanie modelu funkcjonowania grupy artystycznej – relacji istniejących w grupie, między nią a układem artystycznym, społecznym – październik 1976<sup>12</sup>.*

11. Pracownia – ulotka, Warszawa 1980.

12. Pracownia Dziekanka Bałdyga Onuch Szajna – ulotka rękopis, Warszawa 1976.

## Warsztaty działań w przestrzeni miejskiej *Rozkład Jazdy*

### Galeria Labirynt

Lublin 2012

Rozkład  
jazdy,  
Galeria  
Labirynt,  
Lublin 2012,  
fot. Diana  
Kolczewska



Proponowanemu przeze mnie warsztatowi towarzyszył kolportowany w formie ulotki tekst: *„Celem warsztatu jest tworzenie strategii działania, w którym kluczową rolę odgrywa dynamiczny przekaz oparty na nomadycznej idei podróży. Podróż określonej grupy czy konkretnej społeczności ma silne konotacje kulturowe, do których warto nawiązać.*

*W projekcie tym interesuje mnie mit drogi i strategia przemieszczania, »przetaczania« się tworzonej przez uczestników warsztatu wyrazistej, wizualnej struktury.*

*Strategia ta opiera się o wypracowany w pierwszych dniach warsztatu »rozkład jazdy«, swoistą mapę przestrzeni i czasu działania.*

*Chodzi o to, by w wyrazistym, łączącym wszystkich uczestników warsztatu działaniu, zawrzeć indywidualne ekspresje, znaki i idee. Świadomość istnienia w grupie nie eliminuje indywidualnych zamierzeń, tworzy kontekst, który stawia wymóg tworzenia konkretnej dyscypliny.*

*Akcja grupy artystów stanie się swego rodzaju wehikułem włączonym w istniejącą dynamiczną tkankę centrum Lublina<sup>13</sup>.*

Pisząc ten tekst, zakładałem skonstruowanie mobilnej formy walca, wehikułu, który tocząc się Krakowskim Przedmieściem w Lublinie, będzie znaczył przebieg swojego przemieszczania się sygnaturami indywidualnego przekazu każdego z uczestników projektu. Miałem świadomość, że kompromis pomiędzy autonomią indywidualnego przekazu i wyrazistością

13. Rozkład jazdy – ulotka, Lublin 2011.

ulicznej manifestacji jest przedsięwzięciem ryzykownym ze względu na nierozpoznaną odrębność przestrzeni pomiędzy tymi wartościami.

Spójności działań indywidualnych i projektu grupowego uczestnicy warsztatu szukali w formalnej jedności przypisanego każdemu z nich narzędzia. Stanowiły go dwie dwumetrowe sosnowe deski o szerokości 12 cm.

Powstał podtrzymywany przez uczestników kilkunastometrowy parkan – chwiejny, a zarazem silny ich stabilnością. Dzieląca ulicę forma i rola każdego z nas uświadamiała uczestnikom znaczenie jednego z najistotniejszych postulatów sztuki performance – koniecznej obecności. Jawność procesu i właśnie świadoma obecność definiują przestrzeń potencjalnego działania. Forma ażurowej ściany, rzucana przed siebie i znowu podnoszona do pionu przesuwała się w kierunku Bramy Krakowskiej napędzana rytmicznym, powtarzalnym gestem performerów. „Tocząca” się ściana jak fala przemieszczała towarzyszących akcji obserwatorów.

## Gry uliczne - Miasto Imaginacji

European Performance Art Festival EPAF

Centrum Sztuki Współczesnej „Zamek Ujazdowski”

Warszawa 2011

Traktując miasto jako miejsce koncentrujące aktywność ludzką, możemy je odczytać jako szczególnie rodzaj teatru ekspozycji, teatru wojny czy teatru przestrzeni. Używam słowa „teatr”, nawiązując do wojskowego pojęcia – teatr działań wojennych.



fot. Diana  
Kolczewska



Jesteśmy więc uprawnieni do poszukiwania sceny, kulisy, widowni etc. Odnajdujemy różnice w determinacji naszych działań pomiędzy klatką schodową (kulisy), podwórkiem (scena), a szeregiem otwartych okien (widownia). Rozpoznajemy miasto jako miejsce kreatywne, próbujemy nałożyć naszą aktywność na rozpoznaną siatkę zachowań miejskich, korygując je, modyfikując czy też wchodząc w dialog z jej interesującymi nas przejawami.

Ważnym aspektem procesu rozpoznawania miasta jest refleksja nad fenomenem jego specyficznego wizerunku, jakim jest mapa. Mapa – rozpoznawalny w zależności od doświadczeń znak, stanowi graficzny obraz konkretnego państwa, miasta, obszaru etc. Kontur Polski jest czytelny dzięki doświadczeniom szkolnym i potocznej ikonografii informacyjnej, np. prezentowanej codziennie telewizyjnej prognozie pogody.

Zastanówmy się nad ikonami naszych osobistych, prywatnych doświadczeń związanych z konkretnym miejscem.

Mapa miasta często korygowana nie stanowi powszechnie czytelnej ikony z wyjątkiem fragmentów zawierających szczególnie charakterystyczne układy ulic i placów.

W przypadku mapy miasta mamy do czynienia z innym, uboższym potencjałem informacyjnym.

Gry uliczne -  
- Miasto Imaginacji,  
EPAF,  
CSW,  
Warszawa 2011



Rozpoznajemy bezbłędnie kontur Włoch, podczas gdy kontur Rzymu sprawia nam zasadniczy problem.

Szukamy więc narzędzi do rozpoznania fenomenu miasta i jego kreatywnego dynamicznego odbicia, jakim są „Gry uliczne”.

Interesującym przykładem operacji na planie miasta jest koncepcja Muzeum Żydowskiego w Berlinie autorstwa Daniela Libeskinda. Plan sześcioboczny wyraźnie wskazuje na inspirację formą gwiazdy Dawida. Plan urbanistyczny, w który wpisany jest gmach muzeum, znajduje alternatywę w postaci planu personalnego, w którym istotne punkty stanowią miejsca zamieszkania berlińczyków współtworzących kulturę wielkiego Berlina, zarówno Niemców, jak i Żydów. Linie łączące poszczególne punkty tworzą alternatywną siatkę obrazującą ludzkie związki, wpływy i zależności. W zasadzie pominięto urbanistyczny porządek miasta opisany planem ulic, placów, parków.

„Właściwym kontekstem dla Libeskinda nie jest bowiem realnie istniejący kontekst urbanistyczny. Kontekstem dla niego jest imaginacyjne miasto. Miasto, które opisują związki między mieszkającymi w nim ludźmi, nie tworząc jakiegoś obiektywnego wykresu (jak mapa czy siatka kartograficzna), lecz irracjonalną niewidoczną matrycę”<sup>14</sup>.

Rozwiązanie to stanowi dekonstrukcję obiektywnej topografii miejskiej w jej kartograficznym ujęciu.

Proponuję następującą metodę rozpoznania i opisanie aktywnej przestrzeni miejskiej.

1. Sztuka opisywania przestrzeni miejskiej

a) Linia – koncepcja europejska

b) Punkt – koncepcja azjatycka

Flagi Polski i Japonii (potencjał linii i punktu) jako przykład znaku dominującego nad konturem miasta, np. flaga na budynku sejmu, flaga opuszczona do połowy masztu.

Opisywanie linią – ulice, aleje, porządek numerów nieparzystych i parzystych.

Opisywanie punktem – skrzyżowania, miejsca szczególnie niebezpieczne.

2. Marginalia przestrzeni miejskiej.

Rozpoznanie i ekspozycja elementów miasta traktowanych jako marginalne, błahe, pozbawione znaczenia. Poszukiwanie ich roli w nowym oglądzie i nowo kreowanym przez nas porządku miasta. Każde miasto zostało wyposażone przez historię, tradycję, a czasem manipulację w rozpoznawalną ikonę. Może nią być fragment miasta, budowla, pomnik, pejzaż etc. Ikony te są zazwyczaj multiplikowane w wielu sytuacjach w różnych celach. Zapisują się w naszej zbiorowej pamięci, tworząc rodzaj zbioru, kolekcji etc.

Jako przykłady pozwolę sobie przytoczyć ikony trzech bliskich mi miast.

14. Jarosław Lubiak, *Berlin – Miasto spektaklu*, cyt. za: „Rzeźba polska”, t. IX: 1998–1999, *Teatr miasta. Utopia i wizja*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2000, s. 76.

#### WROCLAW:

- wizerunek ratusza multiplikowany na popularnych znaczkach pocztowych;
- most Grunwaldzki;
- Panorama Racławicka zapisana w świadomości społecznej jako wartość szczególna, nie mająca odpowiednika w polskiej kulturze materialnej.

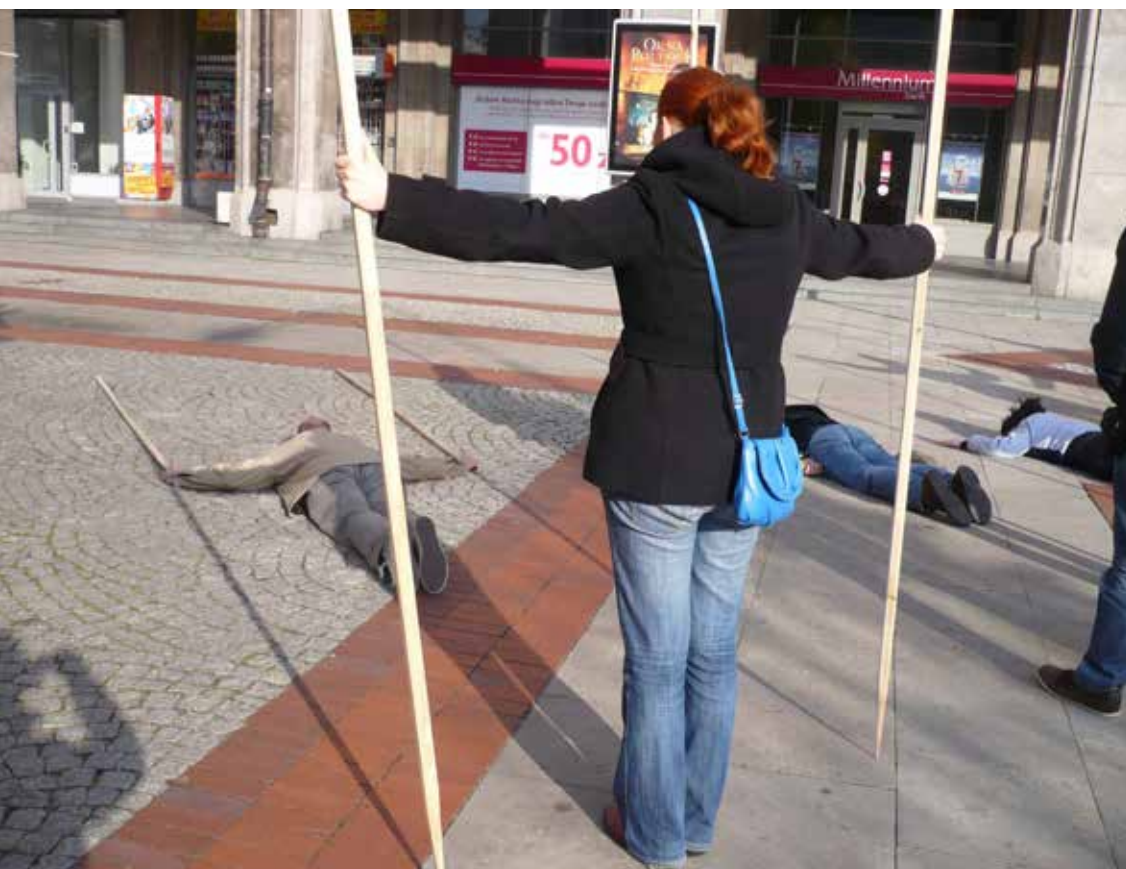
#### LUBLIN:

- Brama Krakowska;
- Zamek Lubelski – w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych sygnał wizualny regionalnej telewizji lubelskiej;
- Unia Lubelska jako fakt zapisany w świadomości historycznej.

#### WARSZAWA:

- Kolumna Zygmunta;
- Widok kościoła Św. Anny od trasy W-Z;
- Palma w Alejach Jerozolimskich jako element współczesnej ikonografii.

Gry uliczne -  
- Miasto Imaginacji,  
EPAF,  
CSW,  
Warszawa 2011



Mając w pamięci przytoczone przykłady, można by się zastanowić, czy mają swoją ikonę lub czy mogą ją mieć np. wieś Mętne, wieś Tokary czy przysiółek Borysowszczyzna.

Pewnie mają, ale ich zasięg jest wybitnie lokalny, często jedynie prywatny, ograniczony do kręgu znających się, przypisanych tym miejscom ludzi. Również oddziaływanie medialne nie istnieje albo jego skala jest minimalna (telewizja kablowa w miasteczku Bartoszyce).

Istnieją więc ikony miast, rozpoznawalne, słynne i eksponowane, ale istnieją też marginalia, miejsca nieznanne, bo też nie istnieje powód ich propagowania. Miejsca te mają często charakter prywatnych, osobistych ale też niezapisanych kart. Karty niezapisane to potencjał, który może aspirować do rangi ikony jak ślad po zamurowanym otworze okiennym, wydeptany krawężnik czy fragment bruku.

Możemy się nimi posłużyć w zapisie prywatnej historii i, idąc dalej, mitologii miejsc błahych.

3. Miejska forma przestrzenna jako punkt naszej orientacji.

Paradoks rozpoznawalnego pomnika (bezruch) i rozpoznawalnego autobusu komunikacji miejskiej (mobilność).

4. Projekcja – światło w kulturze i estetyce miejskiej.

5. Gest minimalny, powtarzany jako narzędzie zakłócenia i wzbogacenia porządku akcji miejskiej.

6. Miejsca strategiczne. Energie przejścia dla pieszych, schodów ruchomych, mostu zwodzonego.

7. Miejsca pierwsze. Cele, kryteria, alternatywa.

8. Miasto tajemnic. Co jest za tym murem? Co jest za rogiem? Co jest na drugim brzegu rzeki?

9. Paradoks przeciwstawięć. Warszawa – Buenos Aires, Warszawa – Borne Sulinowo.

Legenda a prawdopodobieństwo poznania empirycznego.

10. Utopia. Miasto idealne.

Stanowiąca punkt wyjścia seria działań indywidualnych opiera się na terminologii odnalezionej w przestrzeni miejskiej – przejście dla pieszych, przechodzenie zabronione, zapory otwierane kodem (wtajemniczenie), czerwone światło, zielone światło, skrzynka pocztowa etc.

Nawiązanie do gry planszowej każe wytyczyć pole gry, a więc granice (obwód) planszy.

Wejście na planszę uruchamia grę. Mechanika i reguły tworzą się w trakcie działania, istotny jest pierwszy ruch, otwiera on perspektywę kolejnych posunięć.

Próba zbudowania własnego kodu ruchu jak w szachach czy chińczyku jest zadaniem każdego z nas, musimy mieć świadomość, że planszę stanowi powierzchnia fragmentu miasta z jego fizyczną i semantyczną strukturą. Z jednej strony opisuje ją płyta chodnikowa, z drugiej – białe pasy na czarnej powierzchni asfaltu.

# Granice przestrzeni

Wprowadzenie do warsztatu. Szkoła Performance

Galeria Dzyga

Lwów 2013–2014

## Wstęp - o granicach i dystansach

Granica traktowana jako pojęcie podlegające procesom historycznym wydaje się znakiem ważnym w rozważaniach o dynamice stanów granicznych. Granice tworzą często relatywnie dwuznaczną, nieprzewidywalną zmienną, nie zawsze opierając się o linie naturalne kreślone linią rzeki, wybrzeża czy łańcucha górskiego.

Granice naturalne powołują niejako naturalny argument historycznej genezy granic państwowych. Granice stanowią dynamiczne świadectwo czasu, kodujące w przebiegu swej linii napór, aspiracje i podziały. Mijanie się granic etnicznych, politycznych i geograficznych stwarza interesujące pole nakładających się wpływów, analogii i przeciwstawień.

Dynamika granic tworzy znaki wpisujące się w kulturę i ikonosferę swoich czasów takie jak mur chiński, mur berliński, rzeka Jordan czy Bug.

Granica stanowi zarówno barierę, jak i pomost pomiędzy różnymi, często antagonistycznymi przestrzeniami; podobnie jest z samym faktem czy nawet rytuałem przekroczenia.

Mając do czynienia ze stykiem przeciwieństw i bezdyskusyjnym przepływem, uświadamiamy sobie fakt uczestnictwa w procesie uwalniania istotnych, niebanalnych energii.

Świadomość ta towarzyszy nam zawsze, gdy dochodzi do rozstrzygnięć, w których jesteśmy w stanie wyselekcjonować linię graniczną i związany z jej przekroczeniem punkt krytyczny. Zyskujemy wówczas świadomość momentu przekroczenia, na który nakłada się często nieuświadamiany rytuał graniczny.

„Granice to miejsca, w których zaczynają się wojny”<sup>15</sup> – pisał Hastings Donnan, możemy więc traktować je jako miejsca początku i końca, miejsca inicjacji i wyczerpania wszelkich procesów. Charakter granicy z całą pewnością rzutuje na charakter i dynamikę procesu toczącego się w czasie jej przekraczania i po jej przekroczeniu.

W wykładzie inaugurującym pracę szkoły we Lwowie odwołałem się do moich ostatnich realizacji, cyklu performances pod tytułem „Performance podwójnej flagi”.

Cykl związany jest z problematyką sensów powoływanych rytuałem granicznym. Analiza zachowań naturalnych i gestów konwencjonalnych stawia nas wobec bardzo interesującego problemu skuteczności przekroczenia, a z drugiej strony kulturowego sensu sygnowania

momentu przejścia z jednej strefy do drugiej.

Definicja granicy, różnice wartości przed i za nią wytyczają możliwości jej przekroczenia lub demonstracji intencji, jeśli przekroczenie jest utopią.

Kolejnym pojęciem, którym opisujemy przestrzeń w kontekście problematyki granicznej, jest dystans. Myślę o dystansie zawartym pomiędzy pojęciami blisko – daleko, nisko – wysoko. Względność opisu posługującego się tymi kategoriami wynika właśnie ze struktury, doświadczenia i niepowtarzalności ludzkiego ciała.

Wartością, która determinuje i modyfikuje status performerów, jest dystans. Stosując kryteria wartości dystansu, wykreślamy współrzędne miejsca i punktu naszej aktualnej egzystencji, nawet jeśli stanowi to ledwie moment naszego doświadczenia. Operujemy dystansem, by uniknąć kolizji, by dać realną szansę wytyczenia i zagospodarowania miejsc innym użytkownikom przestrzeni. Sztuka performance wymaga bezwzględnej jasności w operowaniu dystansem wobec kreowania miejsc i tworzenia procesów komunikacyjnych.

Dystans warunkuje użytkowanie przestrzeni prywatnej czy nawet intymnej poprzez takie czynności i gesty jak dotyk, szept czy emisja zapachu. Elementem radykalnie zmieniającym sytuację jest ekstremalne skrócenie dystansu. Prowadzi to do stanu stłoczenia uwalniającego dyscyplinę, co kieruje uczestników performance ku kolizji. Kolizja jako oczekiwany skutek stłoczenia może wykreować bardzo interesującą strategię działania.

Czy reguły kształtowanych kulturowo dystansów nieformalnych, obserwowanych we wszelkich zachowaniach społecznych (kolejka, szpital, lotnisko) mają zastosowanie w praktyce sztuki performance?

## Wstęp do rozważań o sztuce performance

Czy jesteśmy w stanie analizować współczesny rysunek, abstrahując od czynności rysowania, a rzeźbę – pomijając czas i proces rzeźbienia? Czy możemy analizować bieg maratoński, skupiając się jedynie na sylwetce stojącego na mecie wyczerpanego atlety?

Sztuka performance wydobywa na światło dzienne przyczyny, dając najwyższą rangę procesowi bez względu na osiągnięty skutek. Oglądając klasyczną rzeźbę, zwracamy uwagę na ślad narzędzia, bo on pozwala dotrzeć do procesu dochodzenia do takiego a nie innego rezultatu, otrzymujemy świadectwo czy choćby signum współczesnego rzeźbie czasu.

Ślad narzędzia zwraca uwagę na proces, tak jak zużyte buty etiopskiego maratończyka dają świadectwo wyczerpującego biegu. Będąc rzecznikami jawności, tym bardziej jesteśmy świadomi istnienia sfery tajemnicy i utajnienia. Pozostawienie śladów narzędzia czy śladów procesu skutkuje ujawnieniem przebiegu akcji prowadzącej do rezultatu, którego świadkami jesteśmy w tej chwili.

15. Hastings Donnan, Thomas Wilson; *Granice tożsamości, narodu, państwa* [w:] *Antropologia kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2001, s. 95.

Dlatego często używane przeze mnie pojęcie performance-objektów ma tutaj uzasadnienie jako narzędzie jawności czy też narzędzie ujawniania.

Działania wobec stanów granicznych pozwalają dostrzec potencjał funkcjonowania w rejonach przygranicznych, wskazują możliwość, a nawet nieuchronność skutkujących kryzysem stanów krytycznych. Wynika z tego, że jednym z podstawowych parametrów działania jest lokalizacja. Najbardziej potencjalna wydaje się na obrzeżach, w dynamicznej ewoluującej strefie pogranicza.

Odbywającą się kilka lat temu na jednym z amerykańskich uniwersytetów konferencję poświęconą performatyce zatytułowano słowem-hybrydą – „glokalizacja”. Połączono w ten sposób dwa antagonistyczne pojęcia: lokalizacja i globalizacja. Poszukujemy więc własnej, osobistej, a nawet intymnej lokalizacji w przestrzeni nieograniczonej. To niemal rytualne zniesienie granic każe pamiętać o ich nieistnieniu wobec każdego wyboru miejsca. Szukając prywatności, bezwiednie przywołujemy kontekst globalizacji. Dlatego wobec nieistnienia granic czy tendencji ich znoszenia próbujemy znaleźć najbardziej osobiste punkty graniczne. Traktowane jako miejsca lokacji naszych gestów, ekspresji czy bezruchu pozwolą odkryć pogranicza z ich podstawowym walorem – potencjałem ziemi niczyjej.

W mojej pracy zwracam uwagę na funkcję znaku włączonego w procesy sztuki performance, traktuję znak w praktyce performance jako byt pierwszy, elementarny i niepodzielny. Cały przebieg mojej pracy potwierdza dążenie do poszukiwania w tym, co zewnętrzne, substancji znakowej tego, co wewnętrzne. Bez względu na lokalizację i terytorialne uwarunkowania traktuję znak w sztuce performance jako sygnał wewnętrzny i komunikat wewnętrzny.

Potwierdzam zatem przymiotnik „wewnętrzny” jako podstawowy element opisu języka performance, emitowany na cały obszar sztuki performance. Ta dyscyplina sztuki wprowadza imperatyw wnętrza jako przestrzeni osobistego rytuału. Zapalona gromnica staje się przyczyną bezpiecznego bytu mimo zagrożenia uderzeniem pioruna. Gromnica staje się elementem, znakiem szczelnej granicy; ogień zapalonych świec tworzy linię nieprzekraczalną, wspomaganą wiarą i intencją użytkowników.

Chciałbym zwrócić uwagę na często niedoceniany czy niezauważany edukacyjny aspekt sztuki performance. Proces kształcenia i samokształcenia oparty na doświadczeniach sztuki performance traktuję jako fakt intermedialny, lokowany w autonomicznej przestrzeni pomiędzy dyscyplinami i zdefiniowanymi problemami.

Sztuka performance jako działanie publicznie, ujawniające proces tworzenia, ma bardzo silne konotacje, a nawet zadania edukacyjne. Uwolnieni od obowiązujących kanonów, poszukujemy dyscypliny i kodów nowego, autonomicznego języka opartego o własne wybory medialne.

Refleksje i fakty przywołane w tym tekście mają za zadanie zdefiniować i nazwać problem, wytyczyć przestrzeń, skalę i czas mojego performance. Mam świadomość, że wszystko wydarzy się pomiędzy punktami granicznymi wytyczonymi tą refleksją, po raz kolejny ustalając mój aktualny status. Wiąże się to z potrzebą powiększenia mojej przestrzeni przekazem pozytywnym. Kończę deklaracją stanowiącą fragment wcześniejszej wypowiedzi: „Analizując swoje gesty i swoje działania, stwierdzam, że chcę być po stronie tych, którzy dodają otoczeniu wartości lub sygnalizują takie aspiracje, jeśli nie są w stanie zrobić więcej”.

### **Przestrzeń i miejsce**

Geometria przestrzeni w momencie rozpoczęcia performance buduje moje relacje z obserwatorami widząc mnie stojącego w centrum przestrzeni, wykreślając krąg wokół punktu mojego bezruchu; działa logika i pewien automatyzm społecznej organizacji przestrzeni. Rozlana wokół przestrzeń wyznacza strukturę miejsca towarzyszących performerowi widzów. Jestem widzialny z przodu, z boku lewego, prawego, z tyłu, wszystko zależy od miejsca zajmowanego na linii biegnącego wokół kręgu. Mam świadomość, że moja aktywność zmienia relacje widzialności ważne dla mnie i dla obserwatora.

Kiedy pierwszym zarejestrowanym obrazem performance jest moja figura usytuowana na krawędzi przestrzeni, przodem wobec wchodzących widzów, kiedy widzę i jestem widziany, mamy do czynienia z pozycją jawnej konfrontacji poza sferą ukrytą, poza sferą kreowanej tajemnicy. I wówczas wystarczy jeden gest, obrót wokół własnej osi, by status widzialności, kluczowy w sztuce performance, uległ zasadniczej zmianie. Nie widząc wchodzących obserwatorów, konfrontuję się w zasadzie tylko z ich nasyconą obecnością, przestrzenią intuicji. Przestrzeń widzialna stanowi w tej chwili peryferyjny margines. Ukryty za swoimi plecami rozpoczynam działanie wobec niewidzialnej publiczności. Taka relacja intryguje, oczywiście mam świadomość mówienia o modelach, które w formie niezakłóconej w zasadzie nie istnieją, ale dla mnie niezwykle istotna jest jawność struktury wyjściowej performance, swego rodzaju znak pierwszy. To od niej zaczyna się proces kształtowania języka konkretnego performance i to ona wyznacza parametry potencjalnego porozumienia. Skala przestrzeni pomiędzy nadawcą komunikatu a odbiorcą nie może być zredukowana do kategorii dystansu, bo nigdy nie jest on wyalienowany z kontekstu kierunków, zwrotów i dynamiki grupy. Usytuowanie obserwatora jest zasadniczą częścią kształtowania momentu zerowego, kapitalnego w procesie inicjowania faktu performance.

### **Status obecności w przestrzeni performance**

Czy możemy uznać za prawdziwe zdanie, że może się zdarzyć, że to nieobecność performerera i tworząca się wokół substancja znakowa decydują o istocie przekazu?



Argumentem przywołanym w obronie tego zdania może być działalność Alistaira McLennana, szczególnie jego lubelski performance wykonany w ramach sympozjum „Performance teraz” w 1990 roku. Performance ten skupiał uwagę obserwatorów na spektakularnej nieobecności artysty wobec zapowiedzi performatywnej obecności w konkretnym czasie i miejscu. Ten fakt wywołuje poczucie braku, tym bardziej skupiając uwagę na nieobecnym. W gruncie rzeczy obecność performerera realizowana w wymiarze mentalnym wywołuje oczekiwanie i pragnienie spełnienia obecności.

Warunkiem spełnienia tak precyzowanej strategii performance jest silny sygnał nieobecności. Nieobecność dotkliwa, brak dotkliwy wywołuje pojęcie przeciwne – obecność postrzeganą niejednoznacznie, często opartą na wyobrażeniach i kulturowych schematach.

Wydaje się, że nieobecność traktowana jako brak czy też w formie drastycznej jako brak dotkliwy może w zdecydowany sposób otworzyć pole obecności performerera. Intrygujący jest moment inicjacji pierwszego kroku, przekroczenia linii, za którą otwiera się przestrzeń performance. Zostaje on zainicjowany, linię graniczną przekroczone lub paradoksalnie rozpoczęto działanie bez jej przekroczenia, np. w przestrzeni marginalnej.

Problem zaczyna się wówczas, gdy wobec nieobecności performerera mamy świadomość faktu niewypełnienia funkcji inicjatora, przewodnika, mentora. Pozostajemy sami, formułując czy choćby wyczuwając status własnej obecności, mając świadomość, że będzie obowiązywał prawdopodobnie tylko w tej konkretnej sytuacji.

Po raz kolejny mamy więc do czynienia z funkcjonalną konstrukcją przeciwieństw.

Analizując energie nakładających się na siebie przeciwieństw, szukamy wychodzących ponad potoczność znaczeń pomiędzy mobilnością a nieprzeciętną wartością bezruchu.

Sprzeczność jest stanem pożądanym, kreującym często niezbędne energie przeciwieństw.

### **Ciało – figura, ekwiwalent czy opozycja?**

Co oznacza to pytanie dla performerera, artysty, którego podstawowe narzędzie stanowi własne, orientowane na wielu płaszczyznach ciało? Chciałbym tutaj przywołać opinię Łukasza Guzka, według którego cielesność człowieka lokuje się w centrum problematyki sztuki performance:

„Człowiek stanowi podstawową materię działania, oznacza to, że podstawą jest kondycja psychofizyczna. Mówimy o konkretnym człowieku w konkretnym miejscu. Ciało w tej sytuacji przyjmuje funkcję podmiotu i przedmiotu. Ta podwójna i sprzeczna pozycja ciała w performance stanowi źródło napięć. Największe napięcia i największe emocje budzą radykalne gesty wobec własnego ciała. W performance istotą sprawy jest powiązanie dzieła z cielesnością bądź figuratywnością. Forma performance jest kształtowana indywidualnymi doświadczeniami cielesnymi, to ciało i jego doświadczenie tworzy materialny wymiar performance.

Najmocniej, najbardziej spektakularnie jest to widoczne tam, gdzie ciało jest konfrontowane z zagrożeniem”<sup>16</sup>.

Pojęciem determinującym konstruowany przez performerera znak jest właśnie ciało.

To ciało i jego konkretna charakterystyka leżą u podstaw procesu znakowania. Intencjonalne zastępowanie przezemnie pojęcia „ciało” pojęciem „figura” jest jedynie semantycznym ułatwieniem, nie zmieniającym istoty rzeczy.

„Ciało jest pierwszym, najbardziej naturalnym narzędziem człowieka. Albo dokładniej: pierwszym, najbardziej naturalnym przedmiotem technicznym i zarazem środkiem technicznym człowieka jest jego ciało”<sup>17</sup>.

Spójny, zharmonizowany z porządkiem anatomicznym i potencjałem ruchu performerera komunikat formuje się wokół osoby/figury. Tak budowany znak definiuje swoje funkcje w trakcie procesu performatywnego w oparciu o założenia performerera, jego strategię i kontekst społeczny.

### **(Re)lokalizacja, strategia gestu powtórnego**

Chciałbym odwołać się do bardzo interesującego referatu Per Bjarne Boyma *Relacje i obiekty, maszyna sztuki i wyzwanie dla zdecentralizowanej sztuki* wygłoszonego w październiku 2008 roku w Lillehammer w ramach seminarium UT-21. Sylaba „re” występuje w wielu słowach, jak np. „relokalizacja”, a więc ponowne umieszczenie w tym lub innym miejscu.

Chciałbym skupić się na kapitalnym dla performerera znaczeniu słowa „ponownie”. Analiza skutków opisanego faktu z użyciem tego pojęcia może pomóc w zrozumieniu nieustanności procesu powtórzeń czy, jak wolą inni, rekonstrukcji czy nawet rewaloryzacji gestu performerera. Pierwotnym sensem relacji byłoby w przybliżeniu „przyniesienie z powrotem, powtórne przyniesienie”. Performance traktowany jako fakt powtórnego przyniesienia lub powtórnego przyniesienia wydaje mi się istotnym czynnikiem elementarnego definiowania jego przebiegu. Powtórzenia jako element strategii performerera pozwalają redukować nadmiar znaczeń i powtarzanych sekwencji na korzyść rytmów otwierających porządki przestrzenne. Porządek otwarty we wszystkich kierunkach pozwala uniknąć narracji, która niszczy autonomię performance. Wielokrotne powtarzanie sekwencji wymagające precyzji może prowadzić do stworzenia znaku wyczerpywania performance.

Obserwujemy nieubłagany upływ czasu, niejako doświadczamy redukcji energii i rozmywania jeszcze przed chwilą ostrego konturu. Performance zmierza ku motorycznemu wyczerpaniu. Gest powtórzony czy w konsekwencji multiplikowany traci funkcję informacyjną, nawet gdy sensem powtórzeń jest perswazja. Wielość sekwencji odbieranych jako identyczne tworzy ornament, mówimy w tej chwili o powtórzeniach rozgrywających się na obszarze jednego performance. Zasadne wydają się pytania obejmujące generalnie problematykę

16. Łukasz Guzek, *Metexis przedmiotu*, Galeria QQ, Kraków 1999.

17. Marcel Mauss, *Sposoby posługiwania się ciałem*, [w:] G. Godlewski, L. Kolankiewicz, R. Sulima [red.], *Antropologia kultury*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2001, s. 186.

performance. Czy powtórzenie jednego faktu jest możliwe i czy ma sens strategia powtórzeń pozwalająca na odtworzenie faktu w innej przestrzeni, wobec innych obserwatorów, w innym czasie? Czy uruchomienie mechanizmu powtórzeń jako normy może zepchnąć performance w obszary teatralnych konwencji? Sens powtórzeń musi być budowany w oparciu o sens konkretnego performance. Powtórzenie staje się wówczas jednym z elementów założeń tego konkretnego faktu, nie mając żadnego zastosowania do analizowania innego działania performance.

### **Pomiędzy wewnątrz i zewnątrz**

Performance to fakt lokalizowany „pomiędzy”. Jeśli przyjmiemy to stwierdzenie, zakładając jednocześnie obecność performerera jako czynnik konieczny, możemy zadać pytanie o to, pomiędzy performerem a kim lub czym rozgrywa się ów fakt. I jest to pytanie zasadne, a odpowiedź niejednoznaczna. Pomiędzy performerem a obserwatorem znajduje się przestrzeń często w sposób nieuprawniony mechanicznie przeniesiona z rzeczywistości teatru. Kwestionowanie jej rygorów jest niezbędne i w zasadzie oczywiste w czasach, w których zamknięcie spektaklu teatralnego możemy traktować jako fakt historyczny, banalizowany wtórną, uporczywą praktyką teatralną. Performer musi panować nad charakterem przestrzeni „pomiędzy”, jej wektorami, wielkością i w rezultacie funkcją. Przestrzeń „pomiędzy” jest istotnym czynnikiem kształtującym relacje przestrzenne performerera, obserwatorów, obiektu i ograniczeń przestrzeni. Możemy ją nazwać wewnątrz, lokując w nim punkt „pomiędzy” stanowiący ważne odniesienie w procesie konstruowania performance. Mówimy wówczas o punkcie oparcia czy punkcie krytycznym, stanowiącym w swej istocie punkt wewnętrzny. W tym kontekście bardzo interesujące wydaje się stwierdzenie Jerzego Gurawskiego nazywające i opisujące przestrzeń intuicji. Dzieli on przestrzeń naszej obecności na dwie części, tę postrzeganą wzrokiem i tę nazwaną przestrzenią intuicji, która jest poza zasięgiem wzroku. Analizując zależności pomiędzy tymi przestrzeniami, zdajemy sobie sprawę z dynamiki granicy warunkowanej zmianą miejsc. Idąc dalej, możemy traktować przestrzeń znajdującą się w zasięgu wzroku jako obszar wewnętrzny, nieustannie konfrontowany z zewnątrz znajdującym się poza zasięgiem wzroku, nazywanym przez Gurawskiego przestrzenią intuicji. Jesteśmy w stanie opisać ją w kategoriach mglistego wyobrażenia warunkowanego pamięcią i przewidywaną logiką porządków przestrzennych. Mglista wiedza o przestrzeni zewnętrznej realizuje nasze wyobrażenia o tajemnicy potęgowane niejednoznacznym czytaniem granic. Granice kształtują naszą wiedzę o wnętrzu i zewnętrznosci formowaną gdzieś na obrzeżach, w pobliżu stanów granicznych. W obszarze wewnętrznym konkretny performance definiuje się jako fakt niepowtarzalny, stwierdzenie unikalne, które po wyczerpaniu

performance traci swoje konkretne znaczenie. Performance limituje performerera, opisując granice przestrzeni wewnętrznej zasięgiem jego ramion, siłą rzutu etc.

### **Granice i przekroczenia**

Szukam struktury obiektu – domu, tego szczególnego oikosu, dysponując „błędnie odczytanym” potencjalnym planem. Skonstruowana na tym planie podwalina stanowi nieznanymi potencjał. Moją sytuację może zmienić przekroczenie progu, chciałbym skupić się na potencjale przestrzeni pomiędzy tymi dwoma, w tej chwili kluczowymi pojęciami – „przekroczenie” i „próg”.

Przekroczenie progu zmienia mój status, znajduję się wewnątrz lub na zewnątrz, trwanie na progu jest stanem kolizyjnym, zawieszeniem, elementem pasywnym. Interesująca wydaje się przestrzeń za i przed linią progu. Przekroczenie granicy może prowadzić do radykalnej transformacji wartości i znaczeń istotnych dla uczestników przekroczenia.

Kiedy ludzie pokonują granice, przemieszczają się z jednej przestrzeni ustalonych praw i norm do innej, w której te normy mogą być bezużyteczne, systemy wartości oparte na nieznanym podstawach mogą stać się sferą niezrozumiałej tajemnicy.

Pojęcie rytuału lokuję w obszarach bliskich sztuki performance. Zastanawiam się nad zmianą statusu przed przekroczeniem i po przekroczeniu granicy, czy ma rację bytu schematyczny dualizm przeciwieństw typu: bogaty – biedny, zniewolony – wolny, statyczny – mobilny etc. Chciałbym bronić momentu przekroczenia przed schematem rozstrzygnięć potocznych, skupiam się na punkcie mojej lokalizacji. To punkt na drodze ku przekroczeniu, od którego dzielą mnie sekundy, ułamki sekund lub nieokreślony czas opisujący moment mojego bezruchu.

To właśnie momenty bezruchu tworzą narrację mojego dochodzenia do punktu krytycznego czy punktu przekroczenia. Jestem na granicy, a więc próbuję budować status człowieka, artysty stanów granicznych. Mówiłem o progu jako punkcie granicznym, traktowanym jako element wiążący.

### **Granice jako źródła projekcji**

Zastanawiając się nad fenomenem projekcji, chciałbym skoncentrować się na projekcji historycznej, odsyłającej do pozornie zamkniętych wymiarów czasowych.

Istotnym pojęciem jest pamięć reaktywująca fakty i osoby, ale też granice będące wiodącym elementem moich rozważań. Mamy do czynienia z narażonym na deformację, brak precyzji, a czasem nonszalancją mechanizmem ludzkiej, nierzadko intencjonalnej pamięci. Pozbawione formy lub stanowiące formę ukrytą, zatarte w pamięci linie graniczne pokazują swą bezdyskusyjną moc, którą definiuje imperatyw nieprzekraczalności. Zakaz wstępu jest obarczony

ryzykiem nieznanymi konsekwencjami. Podejmując ten problem, musimy znaleźć definicję pojęcia „projekcja”; medium i mechanika działania będą jej konsekwencją.

### **Pogranicza**

Zdarza się, że naturalne procesy ukrycia, zatarcia konturów powstają w przestrzeni kultury transgranicznej tworzącej silne tendencje do upodabniania jej form po obu stronach granicy. Mówimy więc o obszarze szczególnej aktywności, polu szczególnego znakowania, które moglibyśmy nazwać pograniczem.

Można by przyjąć tezę, że pogranicza są obszarem penetracji i aktywności artystów, szczególnie performerów jako bezpośrednich i czynnych użytkowników przestrzeni. Historia granic jest w zasadzie historią pograniczy, bo to one stanowią kontekst kulturowy, polityczny i geograficzny. Pogranicza zintegrowane tworzą nową, często autonomiczną jakość, opierając się dominacji graniczących z nimi wielkich systemów. Poszukiwanie pograniczy, ich nazywanie, odnalezienie tytułu zagubionej suwerenności daje szansę odnalezienia przestrzeni artysty opisanej tymi właśnie pojęciami.

Pisałem o przestrzeni „pomiędzy”, teraz przywołuję pojęcie pogranicza, w jednym i drugim przypadku odwołując się do dynamicznej, wielopoziomowej sfery wpływów, tendencji, a przede wszystkim aktywności języka. To właśnie język kreuje przestrzeń obserwowanych i często podważanych rozstrzygnięć, tworząc otwartą, często niedostatecznie oznakowaną przestrzeń pograniczy. Wydaje się, że jest to przestrzeń, która czeka na głos człowieka, również artysty.

Traktuję pogranicza jako przestrzeń rytuału związanego nie tylko z celebrowaniem przekroczenia granicy, ale np. własnej odrębności. Mam świadomość zagrożenia dla wartości znajdujących się w stanie ciągłej konfrontacji.

Funkcjonowanie w polu konfrontacji wartości i znaków opozycyjnych stwarza aurę zagrożenia i towarzyszącego mu prawdopodobieństwa przypadku. Wysoki standard krystalizacji wartości bezwzględnych tworzy się przede wszystkim wobec wielkiego zagrożenia.

W chwilach wyzwania dochodzi do rytmizacji ludzkich impulsów, mamy do czynienia z tworzeniem rytuału, w tym przypadku w jego niezwykle intensywnej postaci jako rytuału pogranicza. Naczelnym motywem rytualizacji działań granicznych jest konfrontacja i będąca jej skutkiem walka, nierzadko wręcz. Walka ta daje się interpretować w kategoriach przestrzennych, porządkowanych strategią performerów.

### **Błąd i kryzys w analizie sztuki performance**

Pojawia się nowe, kapitalne pojęcie – „narzędzie”; w tym przypadku mówimy o narzędziu, którym dysponuje performer.

„W tym miejscu musimy również przywrócić się prostszym pojęciom, wyłączonym z pojęć »świat« i »człowiek«, takim mianowicie jak »ciało« i »przestrzeń«, musimy jednak przy tym pamiętać, że ciało nie tylko zajmuje przestrzeń, ale poprzez swoje intencje rządzi nią. Ciało jest »ciałem żyjącym«, a przestrzeń jest przestrzenią skonstruowaną przez człowieka. [...] Przestrzeń otwiera się przed człowiekiem i natychmiast ulega zróżnicowaniu według osi przód – tył, prawo – lewo, w zgodzie ze strukturą ciała. Pion – poziom, góra – dół, przód – tył i prawo – lewo to pozycje i koordynatory ciała, które przenosi się na przestrzeń”<sup>18</sup>.

Performance traktowany jako fakt z definicji źródłowej, nie obciążony powtarzalnością, jest szczególnie narażony na błąd, którego konsekwencją może być kryzys. Zakładając potencjalny błąd jako cechę performance, możemy przyjąć, że wartością sztuki performance, otwierającą możliwości penetracji nowych przestrzeni, jest kryzys z naturalną potrzebą wyjścia poza oznaczony nim obszar. Potocznie mówimy o potrzebie czy pragnieniu wyjścia z kryzysu jako sytuacji opresywnej, trudnej do zniesienia i zaakceptowania. Zdając sobie sprawę z potencjału kryzysu, moglibyśmy założyć taki model performance, w którym doprowadzenie do kryzysu jest częścią przewidywanej strategii. Wówczas próba wyjścia z kryzysu jako fakt publiczny, widzialny, stanowi właściwą materię performance. Problemem jest niewiadoma i związane z nią ryzyko porażki, niespełnienia czy braku jakiegokolwiek artykulacji dezorientującej obserwatora. Kryzys jako konsekwencja błędu wydaje się być figurą oczywistą, ale błąd pozbawiony potencjału, pusty, traktuję jako zjawisko niepożądane, nie mające miejsca w strategii mojego performance; robię wszystko, by go uniknąć. Sytuacja, w której narzędziem jest moje ciało z jego kondycją, a przede wszystkim parametrami miary, może prowadzić jednak do sytuacji ekstremalnej, z natury wymuszającej błąd jako konsekwencję np. szybkich decyzji czy niewystarczającej znajomości materii. Jeśli myślę o użyciu ciężaru idealnie zsynchronizowanego z moim ciałem i jego możliwościami, to wybieram ciężar właśnie na granicy możliwości, wydaje się, że kolejne 100 gramów spowoduje przekroczenie bariery mojej kondycji. Jestem wobec obserwatora sprawcą konfrontacji takich kategorii jak ciężar, odległość, wysokość czy też każde minimum czy maksimum. Wówczas kryzys można wiązać z upływem czasu skutkującym takim a nie innym stanem mojej kondycji, pamięci czy traconej precyzji ruchu. W tekście tym pada pojęcie bezpiecznego bezruchu; chciałbym, wracając do przestrzeni kryzysu, posłużyć się pojęciem bezpieczeństwa, zadając pytanie, czy performance jest zjawiskiem bezpiecznym. To absurdalne z pozoru pytanie ma sens, gdy pojęcie bezpieczeństwa łączymy z pojęciem asekuracji. Traktując performance jako fakt reduktywny, uwalniany od nadmiaru form i ekspresji, winniśmy również wyeliminować instrumenty asekuracji.

18. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 52.

### Obserwator istnieje

Obserwatorzy, usytuowani poza strefą, kontrolują scenę traktowaną jako pole akcji. Permanentna widzialność wymusza poszanowanie reguł danej strefy. Pokaz poszanowania może być motywowany chęcią zrobienia dobrego wrażenia na widowni lub uniknięcia konsekwencji, jaką może być kara. Obserwator bezwzględnie lokowany poza strefą potęguje i utrwała znaczenie i wartość granicy. Przyjmuje akceptowaną i społecznie pożądaną rolę kontrolera. Błąd tak spolaryzowanego planu performance polega na wyrzuceniu obserwatora poza nawias tworzących się, niejako wewnętrznych definicji kolejnych faktów performance. Obserwator jest elementem współstanowiącym definicję performance. Jego relacja z performerem kształtuje realną, kompletną przestrzeń performance. Relacje przestrzenne typu blisko – daleko, nisko – wysoko tworzą semantyczną strukturę przestrzeni performance, bardzo często opartą na czytelnym i energetycznym zestawieniu przeciwieństw.

„Poza przeciwieństwami: wertykalny – horyzontalny, oraz: góra – dół, kształt i postawa ludzkiego ciała określa otaczającą przestrzeń jako tył – przód oraz prawa – lewa strona.

Przestrzeń z przodu jest przede wszystkim widzialna, jest jasna i dużo większa od przestrzeni z tyłu, której doświadczamy dzięki znakom nie wizualnym. Przestrzeń z przodu jest »oświecona«, ponieważ możemy ją zobaczyć, przestrzeń z tyłu jest »ciemna« choćby nawet świeciło słońce, dlatego że widzieć jej nie możemy. Co najmniej od czasów Platona wierzono, że oczy ludzkie wysyłają promienie, wiara ta przetrwała po średniowiecze i dłużej. Inne powszechne przekonanie głosi, że cień pada z tyłu, choćby w rzeczywistości rozciągał się przed człowiekiem. W kategoriach czasu przestrzeń z przodu kojarzy się z przyszłością, z tyłu z przeszłością. Przód oznacza godność, tył jest świecki<sup>19</sup>.

Proponując temat „Granice przestrzeni”, chciałem podjąć próbę nawiązania kontaktu z uczestnikami szkoły w wielopoziomym obszarze znaczeń, tendencji i osobistych doświadczeń. Zastanawiały mnie konteksty pojęcia „granica”, proponowane przez ludzi, których emocji, doświadczeń i pragnień nie znam. Atrakcyjne dla refleksji artysty konteksty granicy między państwami i systemami politycznymi generujące takie pojęcia jak „ograniczenie”, „przemoc” czy „podział” wydają mi się wyjaśnione i zbyt mocno tkwiące w świadomości społecznej. Rozmawialiśmy o potrzebie dostrzeżenia detalu naszej ludzkiej egzystencji, który wyselekcjonowany, włączony w proces komunikacji, będzie mówił o sprawach ogólnych z punktu widzenia jednego, konkretnego człowieka.

Ten wymiar komunikatu ma dla sztuki performance znaczenie fundamentalne. W 1989 roku w Koszalinie odbyło się sympozjum „Sztuka jako gest prywatny”. Przywołuję ten tytuł, bo uważam go za interesujący element opisu praktyki performerów. Sympozjum to podjęło próbę zdefiniowania lub choćby zasygnalizowania znaczenia prywatnego czy nawet intymnego

faktu artystycznego. Performance jest sztuką społecznej komunikacji w wielopoziomym wymiarze, ale zawsze punktem wyjścia jest konkretny człowiek kierujący się ku innemu człowiekowi.

Nawiązując do tytułu koszalińskich spotkań, mógłbym stwierdzić, że jest to sztuka prywatnego gestu, który w przestrzeni publicznej odnosi się do problemów ludzkiej kondycji, uwiłków, pragnień i emocji.

## Przestrzeń komunikacji wizualnej

„Przestrzeń komunikacji wizualnej” to tytuł znormalizowanego projektu warsztatowego adresowanego początkowo do środowisk związanych z praktyką teatru wizualnego. Prowadząc te zajęcia, starałem się wyodrębnić przestrzeń graniczną pomiędzy teatrem, performance i sztuką instalacji. Moim zadaniem było znalezienie się w strefie „pomiędzy”, z jednej strony opisanej sztuką performance traktowaną jako sztuka konfrontacji i przewartościowań natychmiastowych, z drugiej – swoiście pojmowaną rzeźbą, statyczną i bezwzględną.

Wszelkie działania lokują w przestrzeni, której zastany porządek respektuję w sposób kategoriyczny. Pozwala to na odpowiedzialne zdefiniowanie własnej obecności, traktowanej jako elementarny fakt kształtowania przestrzeni. Przemieszczanie się człowieka, zmiany odległości, zbliżanie i oddalanie współtworzą dynamizm postrzeganej przez nas przestrzeni. Analiza gestu i jego zasięgu prowadzi do wytyczenia granic naszego oddziaływania, granic przestrzeni naszej dominacji.

Kolejnym elementem naszej pracy jest przedmiot, najbliższy człowiekowi, formowany fizycznością jego ciała jak ubranie czy meble, aż po odległy, na granicy naszego oddziaływania czy zasięgu wzroku. Uwarunkowania przestrzenne, obecność człowieka i jego relacje z przedmiotem budują środowisko funkcjonowania grupy dwu-, cztero- czy piętnastoosobowej. Budujemy relacje przestrzenne pomiędzy uczestnikami warsztatów.

Proponuję podjęcie problemów, które pozwolą sformułować zadania tylko dla tej konkretnej grupy. Warsztat nie powiela rozpoznanych procesów edukacyjnych, kreuje metodę silnie umocowaną w realnej przestrzeni, w realnym czasie podnosząc rangę współobecności i współodpowiedzialności. Warsztat jest doświadczeniem grupowym, ale istotną i podstawową wartością jest proces i rezultat indywidualny, ważne pytanie zadane w swoim imieniu i na swoją odpowiedzialność. Duża realizacja grupowa jako skutek procesu dydaktycznego ma sens tylko wówczas, gdy znajdujemy powód budowania podmiotowości grupy, a nie jedynie korzyści wynikające z atrakcyjnej liczebności i idącej za tym sprawności. Grupa traktowana jako narzędzie stoi w konflikcie z ideą warsztatu.

19. Yi-Fu Tuan, *Ciało, relacje międzyludzkie i wartości przestrzenne* [w:] *Antropologia Kultury*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2001, s. 156.



Na początkowym etapie warsztatu w pole własnych działań wprowadzamy takie pojęcia jak przestrzeń, miejsce, czas, punkt krytyczny, przestrzeń mityczna, przestrzeń prywatna przeciwstawiona publicznej, gest dla jednego etc.

Dalsze działania są konsekwencją aktywności grupy, ona je modyfikuje, akceptuje bądź odrzuca.

#### 1. Rozpoznaj pole działania

(przestrzeń i jej ograniczenia)

Przestrzenie, w których egzystujemy, ogranicza cały zespół fizycznych uwarunkowań, takich jak ściany, sufity, parkany, a także nasza kondycja związana z zasięgiem wzroku czy siłą ramienia w przypadku rzutu. Istnieje naturalna potrzeba kwestionowania sensu i bezwzględności wszelkich ograniczeń. Ich rozpoznanie pozwala odpowiedzieć na pytanie, czym jest konkretna przestrzeń i jakie daje możliwości działania. Zbadaj ją, uwzględniając charakter i specyfikę jej ograniczeń.

#### 2. Znajdź miejsce dla siebie

(miejsce jako punkt w przestrzeni)

Rozpoznanie przestrzeni pozwala zdefiniować i ustalić punkt związany z naszą obecnością – to miejsce. Człowiek dostrzeżony w nieograniczonym, monotonnym obrazie pustyni zwraca naszą uwagę na miejsce – szczególny punkt wyznaczony jego obecnością. Wybór miejsca jest związany z naszymi aspiracjami i potencjałem miejsca związanym np. ze szczególną ekspozycją czy skuteczną osłoną. Opuszczając choćby na moment swoje miejsce, nie porzucamy możliwości powrotu, zapisujemy w pamięci jego podstawowe cechy i charakterystyczne elementy drogi powrotu. Tak rodzą się znakowe funkcje miejsca.

#### 3. Oznacz swoje miejsce

Osobnym problemem jest funkcjonowanie znaku. Interesuje mnie jego charakter, granice oddziaływania i uczestnictwo w rytuale znakowania. Znaki performance budowane wokół figury performerera stanowią element konstrukcyjny performance. Znak pełni więc funkcję kluczową, a jego konstrukcyjno-semantyczna rola jest w tym wypadku niepodważalna. Ikona, słowo i ślad stanowią elementy formułowania komunikatu. Kumulowanie elementów znakowych, tworzenie antagonizmów przestrzennych i semantycznych może prowadzić do kryzysu, który w tym wypadku wydaje się być nadzwyczaj efektywnym. Traktuję miejsce jako oznaczoną sekwencję przestrzeni. Jeśli ma funkcjonować w świadomości innych jako moje, musi być oznaczone subiektywnym, niemal prywatnym znakiem. On odsyła do mnie, budując związek z moją osobą.

Oznacz swoje miejsce znakiem, z którym twoja identyfikacja jest optymalna, zbuduj osobisty

znak swojego miejsca, niech będzie to niezbywalna część twoich aktualnych zasobów. Poszukując organicznego związku ze swoim znakiem, analizuj ślad, odcisk i na nieco innym poziomie percepcji temperaturę, zapach etc.

#### 4. Przestrzeń performance

(performance środka – performance krawędzi)

Wyodrębniam przestrzeń performance i obecność konkretną jako elementarne cechy opisu momentu poprzedzającego działanie. Rozpaczynam je w środku ograniczonego pola, unikając kontaktu z fizycznością jego ograniczeń.

Sytuacją przeciwną jest usytuowanie się na jego krawędzi, mając za plecami np. twardą ścianę, a przed sobą ogląd całej przestrzeni.

To performance środka i performance krawędzi, dwie koncepcje obecności w przestrzeni performance. Musimy sobie zdawać sprawę z ugruntowanego prestiżu centrum jako miejsca szczególnej wartości. W pewnych sytuacjach pojęcie środka może zastąpić pojęcie „najwyższy”. Z drugiej strony krawędź może określać granice marginesu. Interesuje mnie konfrontacja pojęć centrum i peryferii w kontekście działania performerera.

#### 5. Obecność – nieobecność

Potwierdzam elementarną cechę performance – obecność performerera w konkretnej przestrzeni. Spróbujmy się zastanowić nad charakterem obecności realizowanej jej przeciwieństwem, tj. nieobecnością. Ważny jest sygnał nieobecności powodujący poczucie braku, zwracający uwagę na nieobecnego, a przez to kreujący jego niejednoznaczny, czasem tajemniczy obraz.

#### 6. Poznaj punkt krytyczny

(punkt na osi naszego działania, którego przekroczenie odbiera kontrolę i wpływ na dalszy przebieg zdarzenia)

Rozpaczynamy proces nieuchronnie zmierzający do punktu krytycznego. Przekroczenie może prowadzić do katastrofy, niekoniecznie pojmowanej w kategoriach gwałtownej destrukcji. Zastanówmy się nad charakterem przekroczenia, wyczerpania, zużycia, rozpadu. Zbliżasz się do sytuacji krytycznej, mając pełną świadomość lub tylko niejasne przeczucie dotyczące konsekwencji przekroczenia punktu krytycznego. A może przekroczenie jest rozwiązaniem zbyt oczywistym, może najistotniejszym jest decyzja o zatrzymaniu się tuż przed...

#### 7. Działania – obiekty zastępcze

(substytut – alternatywa)

Zdarza się, że zastępujemy całe fragmenty danej rzeczywistości innymi, nie powodując

destrukcji, raczej przekształcając i przewartościowując zastane. Odkrywamy przy okazji elementy rzeczywistości, których zastąpić się nie da, które nie poddają się ingerencji – są stałe. Dokonaj operacji na rzeczywistości zastanej poprzez zastąpienie jej konkretnego fragmentu innym, zaskakującym, paradoksalnym, osobistym.

#### 8. Secret performance

(tajemnica – jawność)

W procesie emisji słowa/znaku funkcje komunikacyjne podejmuje fragment zamierzonego przez nadawcę przekazu. Istnieje intrygująca, zazwyczaj niewielka sfera, która pozostaje nierozpoznana, utajniona nawet wówczas, gdy intencją był przekaz jawny. Może dojść do sytuacji celowego zatajenia, ukrycia albo odkrycia, ale tylko fragmentu. Zdarza się, że mamy do czynienia z komunikatem na granicy widzialności, na granicy słyszalności, z komunikatem należącym do strefy „pomiędzy”, np. widzialnym i niewidzialnym. Użyj w działaniu sfery jawnej i utajnionej, pokaż działanie mechanizmu utajniania i ujawniania.

#### 9. ½ performance parzysty

(fragment – rekonstrukcja – pamięć)

Dysponujemy tylko częścią komunikatu, załóżmy, że jest to połowa. Owa część stanowi podstawę naszych analiz, opinii i refleksji, ale cały czas towarzyszy nam świadomość istnienia drugiej części, identycznej, a może zupełnie innej... Mając niejasne pojęcie całości, wytyczamy granicę w połowie, zatrzymujemy się w połowie drogi, milkniemy w połowie zdania. Wykonaj 1/2 performance, zaniechaj w połowie.

#### 10. Powtórzenie jako strategia performerera

Chciałbym skupić się na kapitalnym dla performerera znaczeniu słowa „ponownie”. Analiza skutków opisanego faktu z użyciem pojęcia „ponownie” może pomóc w zrozumieniu procesu powtórzeń, rekonstrukcji czy rewaloryzacji. Powtórzenie jako element strategii performerera pozwala świadomie operować znaczeniami, odwołując się do rytmów porządkujących przestrzeń. Zasadnym wydaje się pytanie obejmujące generalnie problematykę performance. Czy powtórzenie performance jest możliwe i czy ma sens strategia pozwalająca na jego odтворzenie w innej przestrzeni, wobec innych obserwatorów, w innym czasie?

#### 11. Gest dla jednego

Poszukujemy takiej formy wypowiedzi, w której możemy się komunikować tylko z jedną osobą nawet wówczas, gdy znajduje się pośród tłumu. Język redukuje swoje środki do szeptu, dotyku, ekran zamienia się w dostępny jednej osobie wizjer. Forma rzutuje na charakter wypowiedzi, jej prywatność, intymność etc.

#### 12. Przestrzeń prywatna – przestrzeń publiczna

Przestrzeń prywatna to bezpieczne miejsce podejmowania działań, które będą skutkować poza granicami prywatności, w przestrzeni publicznej, w konfrontacji z reakcjami trudnymi do przewidzenia. Przekroczenie granicy pomiędzy przestrzenią prywatną i publiczną zasadniczo zmienia skalę, a przede wszystkim psychologię zachowań.

#### 13. Czas – performance oczekiwania

Proponuję działanie, które prowadzi do konfrontacji ze schematem konwencjonalnych norm czasowych. Realizowany przez Ciebie film fabularny nie musi trwać 90 minut, może wystarczy osiem, a może czas potrzebny do wypalenia papierosa czy przejścia z jednej strony ulicy na drugą. Chodzi o czas konkretny, bezwzględnie przypisany konkretnemu zdarzeniu. Proponuję przyjąć optymalną koncepcję czasu poza obowiązującymi konwencjami. Postaw mnie w sytuacji oczekiwania – czekam albo jestem oczekiwany. Zwróć uwagę na materiały, które w określonym czasie ulegają zużyciu, wysyceniu czy starciu jak lód czy grafit ołówka.

#### 14. Performance konkretny W – Z

(performance przeciwstawień)

Zastanówmy się nad różnymi strategiami działań wobec pozornie jednorodnych przeciwstawień. WSCHÓD – ZACHÓD: z całą warstwą znaczeniową i silnym kontekstem politycznym, kulturowym i geograficznym. PÓŁNOC – WSCHÓD: pewność przeciwstawień zostaje zachwiana. Szukamy nowych kontekstów w tym miejscu i w tym czasie. Zapisane w pamięci, często obciążone stereotypem, gotowe rozwiązania stają się bezużyteczne.

#### 15. Obserwator istnieje

Performance jako fakt widzialny stawia obserwatora wobec jawnego procesu twórczego. Obserwator staje się elementem współstanowiącym definicję performance. Jego relacja z performerem kształtuje realną, kompletną przestrzeń performance. Relacje przestrzenne typu blisko – daleko, nisko – wysoko tworzą strukturę przestrzeni performance, często opartą na czytelnym zestawieniu przeciwieństw, również na opozycji performer – obserwator.

#### 17. Komunikat ostatni

Obserwujemy nieubłagany upływ czasu, doświadczamy redukcji energii i rozmywania jeszcze przed chwilą ostrego konturu. Performance zmierza ku motorycznemu wyczerpaniu. Zastanówmy się nad działaniem podnoszącym rangę wyczerpania i w konsekwencji zakończenia. Gest ostatni sugeruje wyczerpanie komunikatu. Czy na pewno ostatni gest powinien stanowić ostatnią fazę performance? A może gest pierwszy może być tożsamy z gestem ostatnim. Czym jest koniec zdarzenia?

# Uczestnictwo

Komentarz autorski do warsztatów z dziećmi i młodzieżą prowadzonych w ramach cyklu „Niedziela w Zamku” w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie w 2011 roku.

Warsztaty twórcze stanowią coraz częściej praktykowaną formę edukacji artystycznej. Postrzegam je jako aktywną obecność wobec sztuki i stawianych przez nią problemów. Spotykamy propozycje, które zazwyczaj mają charakter autorski. Prowadzone przez artystów, stanowią istotną sekwencję ich twórczości. Ich różnorodność wynikająca z założeń programowych, osobowości i doświadczenia prowadzącego pozwala stawiać nowe, istotne pytania. Tworzy się twórcza relacja i współzależność między nauczycielem i uczniem czy, idąc za Grotowskim, między performerem i nauczycielem performerem. Niezwykle istotna jest osobowość inicjatora warsztatu i jego uwaga skupiona na twórczej obecności drugiego człowieka. Warsztat stanowi próbę uświadomienia sobie faktu realnego uczestnictwa w procesach przestrzennych młodego, kilku- czy kilkunastoletniego człowieka. A cóż to są te procesy? To zmiana miejsca, przeniesienie krzesła czy zaanektowanie przestrzeni poprzez rozłożenie na podłodze arkusza papieru, to czynności do tej pory postrzegane jako bez znaczenia, a przecież ich powód i skutek mogą mieć znaczenie zasadnicze.

Chciałbym uświadomić uczestnikom warsztatu, że przekroczenie progu i zatrzymanie się w wybranym miejscu jest skutkiem ich decyzji, są jak gracze gotowi do gry na własną odpowiedzialność.

Zdaję sobie sprawę, że istnieje przestrzeń rozpoznana i oswojona przez młodego człowieka, to przestrzeń białej kartki papieru, najlepiej w formacie A4. To jest pole jego kreacji, na taką kreację i taką jej skalę przygotowała go szkoła i takiej skali działania oczekiwał. A ja mówię: nie, zostaw swoją kartkę w szatni, kartka, której będziesz używał, zaczyna się po przekroczeniu progu. Widzisz linię styku podłogi i ścian, przyjrzyj się jej, bo to są krawędzie twojej kartki. Robisz jeden krok, potem drugi, to jakbyś rozpoczął rysowanie linii, każdy twój ruch coś znaczy.

Ale na tę twoją kartkę wchodzi też koleżanka i koledzy, to jest przestrzeń społeczna, należy do wielu i też tym różni się od kartki, którą masz tylko dla siebie. Tutaj musisz współdziałać z innymi. Istotnym argumentem odblokowania odbiorcy jest skala wydarzenia, z którym go konfrontujemy. Nie umowna skala kartki papieru czy nadany z zewnątrz czas 45 minut. Skala działania winna wynikać z parametrów naszego ciała, wzrostu, zasięgu ramion etc. Czas nie powinien być wartością narzuconą, kończy się, gdy działanie ulega wyczerpaniu.

Uczestniczący w takim procesie człowiek bez względu na rolę twórcy czy obserwatora staje wobec faktu wiarygodnego, uczestnictwo staje się jego naturalną konsekwencją.

Moją intencją jest usytuowanie uczestnika projektu wewnątrz, a nie na zewnątrz dzieła. To zasadniczo zmienia standard odbioru i buduje inny standard odpowiedzialności. Staram się, by powstawały takie formy przestrzenne, by ludzie stanowili ogniwa konstrukcji, by byli niezbędni i współodpowiedzialni za całość. Kluczowym wydaje się słowo „UCZESTNICTWO” i idący za nim odbiór kreatywny, a więc otwarty. Traktując warsztaty twórcze jako odrębne, egzystujące poza definicjami zjawisko edukacyjne, zastanawiam się nad odpowiedzialnością podejmującego kierowane ku innym prace warsztatowe. Czy ich zgoda na proponowane warunki, a więc oddanie inicjatywy w ręce prowadzącego, czyni go odpowiedzialnym za satysfakcjonujący wszystkich skutek?

Czy rezultat – realizacja uczestnika warsztatu – winien być konfrontowany z ustalonym przez prowadzącego kryterium? Czy też konkretna praca ustala kryteria odbioru samej siebie, przenosząc odpowiedzialność na uczestnika warsztatu? Istnieje też taki rodzaj warsztatu, który daje inicjatywę twórczej obecności, ale w ramach rygorów struktury zaproponowanej przez inicjatora warsztatu, daje on szansę, a w zasadzie gwarancję oczekiwanego skutku. Wartością niewątpliwą jest uczestnictwo w procesie kompletnym, precyzyjnym, świetnie zaprogramowanym, ale nie stawiającym wymogu podejmowania decyzji. W takim modelu niewątpliwie powinniśmy docenić walor społeczny związany z kontaktem z innymi interesującymi ludźmi, a przede wszystkim osobą prowadzącego. Odjęcie ryzyka kryzysu czy przesilenia w moim odczuciu zubaża sens warsztatów, traktowanych przeze mnie jako zjawisko niepowtarzalne. Myślę, że zestawienie tak prowadzonego warsztatu z działaniem rezygnującym z obowiązującej struktury na rzecz odkrywania rzeczywistości nowej tworzy linię graniczną pomiędzy różnymi przestrzeniami edukacji warsztatowej.

„Warsztaty, które odrzucają asekurację i presję na spektakularny wynik sytuują punkt ciężkości w autorskim, jawnym procesie twórczym. Ocena potencjału tego procesu, rozpoznanie własnego, aktualnego dla miejsca i czasu problemu, stanowi istotę pierwszej części warsztatu. Jest to czas maksymalnej, wspólnej aktywności uczestnika i prowadzącego. Definiując swój personalny, osobiście stawiany problem niejako wprowadza nas w rozpoczynającą się właśnie fazę rozstrzygnięć. Warsztaty twórcze należą do zjawisk, w których próba uogólnienia zazwyczaj zawodzi, inspirowane założeniami własnej twórczości stanowią zjawiska osobne i nieporównywalne, funkcjonujące na bazie dokonań konkretnej postawy twórczej i tak jak ona powiększające znany dotąd obszar sztuki”<sup>20</sup>. Chciałbym zwrócić uwagę na integralność procesu artystycznego kreującego własną postawę twórczą i edukacyjnego, stanowiącego zarówno jej skutek, jak i przyczynę.

20. Janusz Baldyga, *Niedziela w Zamku*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Fundacja Sztuka i Współczesność, Warszawa 2011, s. 8-12.

Pozostawiając za sobą analizę przeszłości, chciałbym kierować się ku projekcji w przyszłość, niejako anonsując ciągle nierozpoznany performance edukacji czy może trafniej – performance poznania.

Na czym polega zadanie inicjatora procesu kształcenia? Przede wszystkim na rozpoznaniu przestrzeni sztuki performance i jej strategii edukacyjnych w przestrzeniach komunikacji wizualnej opartej o pogranicza rzeźby, teatru, rysunku i tańca. Odnajdywanie elementów performatywnych w działaniach warsztatowych i procesach kształcenia w pracowniach rzeźby, rysunku i fotografii.

Kolejnym problemem jest respektowanie historii, a w konsekwencji opracowanie metod warsztatowych w oparciu o doświadczenia nowego teatru (lata siedemdziesiąte – dziewięćdziesiąte), sztuki performance czy fotografii.

Zadaniem uczestników tego procesu jest ciągłe rewaloryzowanie strategii warsztatowych sztuki performance jako medium otwartego na pogranicza.

W rezultacie wytyczamy intermedialną przestrzeń edukacji opartą o strategię sztuki performance jako dyscypliny nierozpoznanej (brak opracowań krytycznych), ulokowanej w przestrzeni społecznej, stanowiącej istotną ofertę dla uczestnika nowej komunikacji, poszukującego bezpośredniego kontaktu z drugim człowiekiem.

Pojęcie pracowni należy rozumieć jako otwartą przestrzeń edukacyjną, a więc oferta warsztatowa skierowana jest do pracowni akademickich, ale też centrów sztuki, środowisk teatralnych, domów kultury etc. Otwarta formuła ma za zadanie wprowadzenie do praktyki edukacyjnej aktualnych dokonań artystycznych.

Nowy proces oparty o doświadczenia sztuki akcji, performance i działań performatywnych określa ucznia jako kreatora dynamicznego procesu edukacyjnego, usytuowanego w jego centrum. Wybór nauczycieli, konsultantów jest jednym z elementów tworzenia tego procesu. Skuteczne narzędzie stanowi praktyka warsztatowa otwierająca możliwości porównawcze metod edukacyjnych ze względu na miejsce i charakter uczestników. Konsekwencją rozpoznania potencjału sytuacji warsztatowej jest wspólny, otwarty proces formułowania tematu, a dalej – stworzenie modelu działań warsztatowych traktowanych jako intermedia, otwartych na efekt nakładania się na siebie specyficznych cech różnych dyscyplin sztuki.

## Znak ikoniczny w Sztuce Performance

„Źródła i mediacje” – seminarium „Ruch, taniec, kamera”

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Warszawa 2015

Seminarium, na którym wygłosiłem referat pt. „Znak ikoniczny w sztuce performance” dotyczyło zapisu filmowego działań efemerycznych, a w konsekwencji statusu filmu i fotografii wobec zamkniętego w czasie przeszłym działania. Mając przed sobą kilkadziesiąt zdjęć dokumentujących przebieg performance z zachowaniem chronologii następujących po sobie znaków, proszę o wybór jednego. Funkcja sprawozdawcza serii zdjęć zostaje podważona, wybór jednego kwestionuje jej sens na korzyść funkcji reprezentanta, ale już nie przebiegu akcji, a jej ikony.

Zastanawiamy się nad wartością semantyczną ikony zdarzenia wobec funkcji dokumentacyjnej zapisu filmowego, fotografii, pamięci czy przekazu słownego. Rozważamy następujące problemy:

- a) Ikona jako nośnik idei – analogia z ikoną w przestrzeni sakralnej. Zapis dokumentacyjny a videoperformance jako zapis autonomiczny. Transformacja performance jako rezultat mechanicznego zapisu.
- b) Zapis wewnętrzny – wpływ struktury zdarzenia na strategię zapisu (pozycja i miejsce obserwatora, pozycja kamery, sposób montażu).
- c) Symulacja filmowa – rejestracja jako zdarzenie abstrahujące od zapisu.
- d) Autozapis – tożsamość funkcji filmującego i filmowanego. Kamera fotograficzna i filmowa w strukturze zdarzenia jako organiczny element jego porządku.

Podstawowym problemem jest opracowanie metody zapisu działania efemerycznego jak performance, akcja czy obiekt w działaniu, tak by stanowił byt autonomiczny.





# 2

Działania kuratorskie i ich aspekt edukacyjny

# Azja - Europa / Nowe sytuacje

## Festiwal Teatralny Malta

Poznań 2012

na poprzedniej  
stronie:  
Aleksandra  
Piotrowska,  
Za miskę ryżu,  
Nowe Sytuacje,  
Poznań 2012,  
fot. Agnieszka  
Bulacik

„Akcje azjatyckie” to temat serii działań poprzedzających festiwal Malta. Powierzono mi funkcję kuratora projektu, licząc na powiązanie go z koncepcjami edukacyjnymi pedagogów i studentów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Przyjąłem strategię zamkniętego kursu, do którego zaprosiłem ponad dwudziestu artystów pedagogów i artystów studentów związanych z uniwersytetem. Problematyka mieszcząca się w strefie pomiędzy pojęciami Azji i Europy wydała mi się bardzo atrakcyjna zarówno na poziomie znaku, jak i związanej z czasem, budżetem i logistyką mechaniki działania.

„Akcje azjatyckie / Asian investments” stanowią sygnał prowokujący do zdefiniowania przestrzeni pomiędzy Europą i Azją językiem tworzonym i warunkowanym pojęciem różnicy. To świadomość różnic pozwala dostrzec dynamikę przepływu na poziomie języka, skali, kultury, ekonomii i polityki.

Hasło „Azja” zostaje skierowane do artystów współtworzących ideę Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, a więc w punkcie wyjścia mamy do czynienia ze sztuką silnie determinowaną procesem samoedukacyjnym, poznaniem i poznawaniem.

Z budynku na skrzyżowaniu Alei Marcinkowskiego i ulicy 23 lutego stanowiącego swego rodzaju laboratorium zostaje wyemitowana energia, która powróci w formie siedmiu komisyjnie wybranych, różnorodnych realizacji „azjatyckich”. Jesteśmy uprawnieni do przewidywania i oczekiwania konkretnego rezultatu, ale musimy mieć świadomość ryzyka i związanej z nim niewiadomej. Rezultat jest w tej chwili jedynie projekcją w przyszłość, niewiadomą jak zakładana w jednym z projektów podróż do środka kontynentu azjatyckiego. Być może proces realizacji zmodyfikuje założenia i postawi nowe wymagania, zaskakując rezultatem.

Mamy przed sobą projekty opisywane różnymi językami, zakładające różne strategie i metody działania.

Skupienie, wymiana, ironia i transfer to pojęcia, które warunkują sferę poznania i kreowania nowej przestrzeni azjatyckich znaków, sferę, która jest przez uczestników „Nowych sytuacji” otwierana i poszerzana.

Projekty mają charakter intermedialny bez względu na skalę i rozpiętość technologicznych uwarunkowań. Są konsekwencją i swego rodzaju odwzorowaniem strategii otwarcia i wielości wykreowanej w środowisku uczelni, stanowią próbę stworzenia nowego laboratorium. „Akcje azjatyckie” inicjują zarówno pedagodzy uczelni, jak i jej młodzi absolwenci oraz studenci; to oni decydują o medialnej i ideowej różnorodności.

Podjmując kontekst kulturowy, filozoficzny, ekonomiczny, a nawet polityczny, prowokują do

skupienia, precyzyjnej analizy, ale też prześmiewczej ironii. Przenoszą mapę największego kontynentu z jego środkiem, granicami, dźwiękiem i bezruchem na ulice Poznania.

Stoimy wobec próby stworzenia nowej ikonosfery dwóch nakładających się na siebie niesychanie różnych, ale ciekawych siebie światów.

Wybór realizacji zakładał stworzenie wyrazistej bazy euroazjatyckich znaków warunkowanych respektowaniem różnic i skutecznym poszukiwaniem językowej wspólnoty.

„Import – export” to projekt Daniela Koniusza, Tomasza Koszewnika i Katarzyny Postaremczak nakładający zapis tkanki dźwiękowej miasta Urumqi uznawanego za geometryczny środek Azji na sferę dźwięków europejskiego Poznania. Praca ta mówi o nieuchronnym procesie nawarstwiania kulturowej ikono- i audiosfery. Rezultatem jest wskazanie procesu przenikania się kultur jako wehikułu kształtującego wielokulturową, coraz bogatszą tożsamość społeczeństw XXI wieku.

Tych zagadnień, ale w innym planie estetycznym i kulturowym, dotyczy też projekt Szymona Kabały i Mateusza Marchwickiego tworzący interaktywny obraz naszej determinowanej znakiem egzystencji. Stawia on aktywną postawę opartą na reakcji i świadomej decyzji jako wymóg naszego współczesnego życia warunkowanego instrumentami najwyższych technologii.

Praca „Made in China” Macieja Kuraka i Maxa Skorwidera pozwala dostrzec doskonale wpleciony w tkankę opresyjnego, miejskiego ruchu ulicznego hybrydowy euroazjatycki wehikuł. Ironicznie odnosi się on do obszarów globalnej technologii.

Zestawienie w jeden organizm auta europejskiego i azjatyckiego skutkuje lekturą dającą sygnał zwrotu ku hierarchicznej, zapominanej w Europie, a żywej w Azji tradycji.

Projekt Galerii Raczej zakładał udział polskiego artysty Łukasza Trusewicza i Chińczyka Ting-Tong Changa, prowadząc do konfrontacji idei polskiego i chińskiego zapisu nomadycznej scenarii podróży. Otwarta idea przemieszczania jest nasycona znakami zewnętrznymi w przypadku Trusewicza i w wewnętrznymi generowanymi przez Changa. Podstawowy element mechaniki tej pracy stanowi poruszający się po Poznaniu autobus, ikona podróży. Istotną część „Nowych sytuacji” stanowią realizacje trzech młodych artystek.

Maria Szydłowska dotyka problemu fetyszu, naszej religijnej tożsamości nałożonego na pole codzienności, naszpikowanej fetyszem funkcjonalnych udogodnień spod znaku „Made in...”. Gorzką refleksją na temat ekwiwalentu ludzkiej pracy, a idąc dalej, niemal niewolniczej zależności, dzieli się z nami Aleksandra Piotrowska pracą „Za miskę ryżu”.

Cykl zamyka spektakularna produkcja tysiąca papierowych żurawi. Wytworzone całodzienną, rytmiczną pracą, papierowe sygnatury powrócą do źródeł wysłane przez autorkę Adrianę Borucką na nieznanym, pozyskany losowo azjatycki adres.

„Azjatycko-europejska pętla zatoczy krąg, by wspiąć się na wyższy poziom dynamicznej, multikulturowej spirali”<sup>21</sup>.

21. Janusz Baldyga, *Wstęp [w:] Idiom: Akcje Azjatyckie*, Malta Festiwal, Poznań 2012, s. 129-130.

## 16. Międzynarodowy Festiwal Sztuki „Interakcje”

Piotrków Trybunalski 2014

„Przestrzenie negocjacji w sztuce performance”

Przyjęcie funkcji kuratora „Interakcji” w 2014 roku warunkowałem możliwością przeprowadzenia zasadniczej zmiany wprowadzającej w obszar festiwalu problematykę edukacji i refleksji teoretycznej.

Przedmiotem projektu było opracowanie koncepcji i zrealizowanie nowej formuły festiwalu sztuki opartego z jednej strony o strategię upowszechniania i prezentacji sztuki performance wypracowane w piętnastoletnim doświadczeniu festiwalu „Interakcje”, z drugiej – o strategię edukacyjne wynikające z doświadczeń sztuki performance.

„Proponujemy stworzenie festiwalu działań w procesie”, zakładając, że oprócz funkcji prezentacji sztuki festiwal będzie miejscem generującym nowe realizacje stanowiące rezultat kilkudniowych spotkań warsztatowych.

Obok segmentu działań zakładamy stworzenie płaszczyzny wymiany myśli i otwarcie dyskusji na temat teorii-praktyki w oparciu o cykle „Performance na teorii” i „Performatyka wobec problemów sztuki współczesnej” poszerzające pole sztuki performance poprzez wskazanie naturalnych kontekstów, jakimi są pogranicza rzeźby, rysunku czy filmu.

Proponujemy stworzenie wystawy odnoszącej się do stref granicznych sztuki performance pod hasłem „Performance obiekt”.

Kolejnym elementem festiwalu będzie panel dyskusyjny prezentujący historyczny aspekt nakładania się na siebie obszarów sztuki i edukacji.

Celem projektu jest stworzenie i prezentacja nowych prac z zakresu sztuki performance i jej strategii edukacyjnych funkcjonujących w przestrzeniach komunikacji wizualnej opartej o pogranicza rzeźby, rysunku, tańca, fotografii etc. Narzędziem realizacji tych założeń będzie nowa formuła festiwalu traktowanego jako otwarte doświadczenie sztuki w procesie.

Sztuka performance mimo zaledwie kilkudziesięcioletniej tradycji zbudowała autorytet, którego wyrazem jest stworzenie departamentów performance art w amerykańskich i europejskich muzeach sztuki, a także powstanie pracowni i katedr sztuki performance w wielu Akademiach Sztuk Pięknych w Polsce i na świecie.

Kolejnym przejawem uznania sztuki performance jako faktu determinującego rozwój innych dyscyplin sztuki jest powołanie katedr działań performatywnych na wielu światowych i polskich uniwersytetach. Warto odwołać się tutaj do doświadczeń Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytetu Warszawskiego czy Akademii Teatralnej w Warszawie. Stoimy na stanowisku, że warto skonfrontować doświadczenia artystyczne z refleksjami z pogranicza teorii i praktyki generowanymi na studiach doktoranckich uczelni artystycznych zajmujących się problematyką sztuki performance i sztuki akcji.

Kolejny aspekt teoretycznej sfery festiwalu to nawiązanie do najbardziej awangardowych koncepcji edukacyjnych powstałych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a więc równoległych powstaniu pierwszych realizacji sztuki performance. Chcemy się przyrzeć wzajemnym relacjom i wpływom tych integralnych sfer sztuki na przestrzeni ostatnich 40 lat. Zamierzamy oprzeć program festiwalu o działania artystów młodej generacji, proponując im nową płaszczyznę wymiany myśli, doświadczeń, a także publicznej prezentacji opartej o prace stworzone w ramach nowej formuły festiwalu.

Celem szczegółowym jest ukazanie postaw twórczych nowej generacji artystów, konfrontowanych z tradycją edukacyjną wpływającą na rozwój silnej, bogatej merytorycznie dyscypliny sztuki, jaką jest szeroko pojmowana sztuka performance. Ważne jest dostrzeżenie i zanalizowanie jej intermedialnego kontekstu. Wielkie znaczenie ma umożliwienie pokoleniowych i programowych konfrontacji artystów z różnymi częściami Europy i świata, co może skutkować pożądanym i dla rozwoju sztuki niezbędnym sporem o wartości.

Performance jako dyscyplina sztuki tworzył swoje definicje poza oficjalnymi instytucjami typu muzea, oficjalne centra czy uczelnie artystyczne.

Dynamiczny, światowy rozwój tej dyscypliny sztuki owocował wielkimi festiwalami jak nowojorska Performa, Performance na Dokumenta w Kassel, udział artystów performance w Biennale weneckim czy powstanie programów edukacyjnych na uczelniach artystycznych i uniwersytetach.

Koniec lat dziewięćdziesiątych na świecie i początek XXI wieku w Polsce zasadniczo zmienił charakter i jakość refleksji na temat sztuki performance, lokując jej ogniska w wielu różnorodnych punktach na mapie kulturowej świata.

Zakładamy, że nasz festiwal stworzy szansę rozpoznania nowej sytuacji, której podstawowe segmenty tworzą przestrzenie kreacji i konfrontacji, refleksji teoretycznej i historycznej.

Do takiej diagnozy sytuacji upoważnia mnie udział w wielu projektach, wskazujących na zasadniczą ważność jawnego procesu powstawania dzieła sztuki definiującego swój własny program edukacyjny. Te doświadczenia miały wielki wpływ na tworzenie programów edukacyjnych w Akademiach Sztuk Pięknych opartych o metodę warsztatową integralnie związaną z procesem twórczym.

Moją ambicją jest rozszerzenie granic festiwalu „Interakcje” na obszary warsztatowych i edukacyjnych doświadczeń traktowanych jako autonomiczne przestrzenie sztuki współczesnej.

Liczę, że w przyszłości festiwal ten może być ważnym partnerem dla uczelni artystycznych jako miejsce kształtujące autonomiczne metody edukacyjne, nierzadko ryzykowne, ale, co jest bardzo istotne, zintegrowane z twórczym doświadczeniem sztuki performance wchodzącej w relacje ze strefami granicznymi innych dyscyplin sztuki. Chciałbym, żeby rezultat festiwalu był ważnym i cennym punktem odniesienia w procesie formułowania nowych programów edukacyjnych na poziomie pracowni, katedr ale też kół naukowych i twórczych grup nieformalnych.



# 3

Problematyka warsztatowa  
oparta na przejawach własnej twórczości



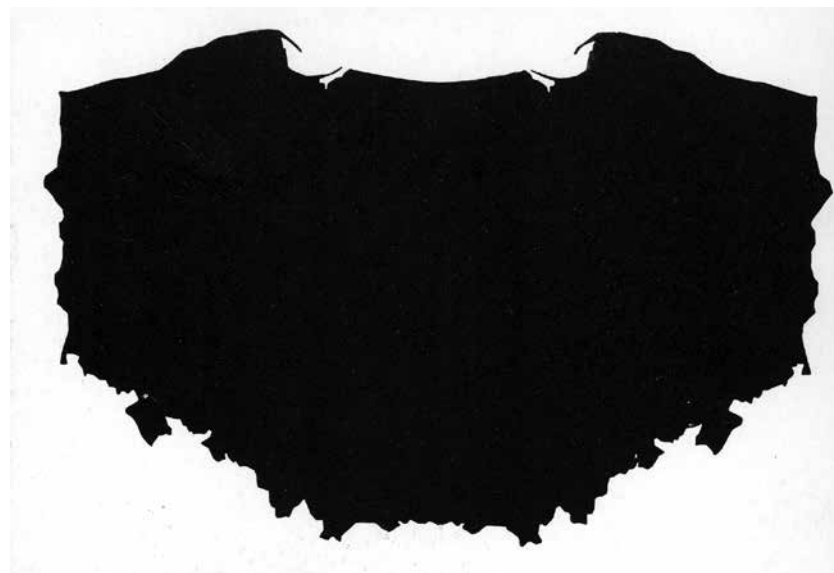
na poprzedniej  
stronie:  
Janusz Bałdyga,  
Zygmunt  
Piotrowski,  
XVI Interakcje,  
Focus, Piotrków  
Trybunalski  
2014,  
fot. Marta  
Bosowska

Analiza twórczości własnej, podejmowanie decyzji i zaniechania, rezultaty i refleksje nad przyczyną ich braku stanowią obok refleksji teoretycznej podstawy opracowywania programów edukacyjnych. Opisuując zdarzenia ważne dla kontekstów omawianej pracy czy podejmowanego problemu, odwołuję się do faktów znanych z autopsji. Istotnym obszarem analizowanym wobec tych potrzeb jest moja praca artystyczna, powody, rezultaty i mechanizmy powoływania kolejnych faktów. Przedstawiam wybrane prace, tytułując hasłem istotnym dla procesu edukacji własnej i proponowanego studentom programu.

### Sekwencje parzyste

Sekwencje parzyste opieram zazwyczaj na względnie symetrycznym porządku mojego ciała. Zapowiedzią zainteresowania tą problematyką były obrazy z lat 1979-1981 z cyklu „Polska – Polska” przedstawiające kontury mapy Polski przekształcone przez oś symetrii. Kolejny etap to użycie drewnianego szewronu przypominającego literę „V”, a więc formę niestabilną, skazaną na dodatkowy punkt oparcia lub uwikłanie w związek z człowiekiem dający szansę dynamicznej stabilności. Przestrzeń pomiędzy prawą i lewą ręką, symetrycznie ograniczana i modelowana, jest bardzo dobrym przykładem przestrzeni „parzystego performance”.

Janusz  
Bałdyga,  
Polska - Polska,  
1980



### Motyw zwoju

Motyw zwoju powtarza się w „Performance prawej ręki”. To szczególne, ciągle aktualne w moim doświadczeniu, realizowane od kilku lat działanie nie traci swej siły, stawiając wykonującemu te same bezwzględne wymagania. Ubrany w białą koszulę stoję naprzeciw obserwatorów z ramieniem szczelnie owiniętym plastikową transparentną rurką, niewidoczną z dystansu



Janusz  
Bałdyga,  
Strony,  
Galeria AR,  
Warszawa 1994,  
fot. Jarosław  
Żwirblis

kilku metrów. Ujawnia ona swą funkcjonalną fizyczność, gdy siłą mojego oddechu wciągam w nią czerwone wino; prawa ręka ulega metodycznemu zabarwieniu synchronizowanemu z moim oddechem, w drugiej sekwencji performance następuje negatyw tej sytuacji, oparty o lewą, nie uzbrojoną w plastikową prowadnicę rękę. Wino wypychane moim oddechem niejako odbarwia prawą rękę i zgodnie z prawami grawitacji spływa po moim lewym ramieniu, barwiąc go zgodnie z anatomicznym porządkiem, po czym spływa beładnie na podłogę. Performance rozgrywa się w przestrzeni wybitnie ograniczonej zasięgiem i znaczeniem prawej i lewej ręki.

### Performances - obiekty

Kolejnym ważnym, kilkakrotnie realizowanym na przestrzeni kilku lat performance są „Kroki”, w których używam motywu przejścia po odwróconych, napełnionych wodą litrowych słoikach. Przejście na granicy stabilności odwołuje się do skojarzeń mitycznego przechodzenia ponad powierzchnią wody. Mówiąc o micie, chciałbym podkreślić znaczenie odwołań do kulturowych mitów, ale też budowania własnych mitologii tworzonych rytmiczonym, powtarzanym w czasie osobistym gestem. Dokumentacja performance jest często zastępowana nie do końca zgodnym z rzeczywistością, idealizującym ją mitem, jak ma to miejsce z performance z rybą Zbigniewa Warpechowskiego.

Kolejna realizacja to performance „Oszukany ocalony”, po raz pierwszy prezentowany na festiwalu „Interakcje – Różnice” w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie w 2008 roku. Pracy tej towarzyszył krótki tekst: „Sylwetę drapieżnego ptaka umieszczoną na płaszczyźnie kruchej szkła traktuję jako ikonę zagrożenia. Ostrzeżenie przed rozbiciem się o niewidzialną przeszkodę zastąpiono ikoną fałszywego zagrożenia, odpowiedzialność za niebezpieczeństwo ułożono w świecie fikcji. Konsekwencją mistyfikacji jest ocalenie. Odczytanie iluzorycznego znaku i wpisanie go w realność życia daje gwarancję ratunku. (...) Oszukany unika śmiertelnej kolizji – ceną jest fałszywa świadomość. Oszukany ptak nie rozbija się o twardą szybę”<sup>22</sup>.

22. Janusz Bałdyga, *Ostrożnie szkło / Be careful glass*, Ośrodek Działań Artystycznych, Piotrków Trybunalski 2009, s. 8.

Janusz  
Bałdyga,  
Ocalony - oszukany,  
Interakcje/Różnice,  
CSW,  
Warszawa 2008,  
fot. Justyna  
Staniszewska



Warto w tym miejscu przypomnieć szczególne wykonanie performance „Kroki” w paryskiej Galerii Danguy, gdzie dokonałem przejścia wzdłuż łamanej przez siebie deski, której kolejne nadłamane fragmenty były niejako nawijane na moje ciało. Znowu przywołuję motyw zwoju, w tym przypadku odwołując się do paradoksu zwiniętej deski. Efektem tego performance był nawinięty na metalowy trzpień zwój nadłamanej deski. Autonomiczna, uwolniona od kontekstu performance praca nosi tytuł „Złamania otwarte”.

Skupiłem uwagę na późniejszych realizacjach performance, ale chcąc opisać działania determinujące problematykę warsztatową, musiałbym wrócić do końca lat siedemdziesiątych i związków z prowadzoną przez Andrzeja Mrocza galerią Labirynt w Lublinie.

Jedną z najbardziej aktywnych wówczas galerii w Polsce była miejscem otwartym, stwarzającym pole konfrontacji również dla artystów najmłodszego, naszego pokolenia. Chciałbym

Janusz Bałdyga,  
Kroki,  
Generacje -  
- Sztuka polska  
końca/początku  
wieku, Maneż,  
Sankt Petersburg  
1999,  
fot. Zygmunt  
Rytka



Janusz Bałdyga,  
Złamania  
otwarte,  
Ukryta natura,  
Galeria AR,  
Warszawa 1999,  
fot. Anna Konik

przywołać udział w takich projektach jak „Sztuka jako działalność niezidentyfikowana” czy „Nurt intelektualny w polskiej sztuce w latach 1944-1984”. Galeria Labirynt była miejscem ważnym też ze względu na nawiązywanie pierwszych ważnych kontaktów międzynarodowych. Mówiąc o moim autorskim performance, nie sposób nie odwołać się do 1981 roku i pierwszej prezentacji działania, które z perspektywy czasu nazwałbym lecture performance pt. „Generał Center”. Było to wystąpienie dotyczące politycznej weryfikacji działań ludzi sprawujących władzę. Kolejne prace, np. „Użycie siły”, były próbą znalezienia granicy pomiędzy użyciem i nadużyciem siły; ich polityczny kontekst był oczywisty.

W cyklach „Kroki”, „Przejścia graniczne” i „Złamania otwarte” odrzuciłem jednoznaczne polityczne identyfikacje, skupiając się na języku i badaniu anatomii przestrzeni.

Szczególne znaczenie miały dla mnie działania wiążące performance z autonomicznym



Janusz Bałdyga  
Generał Center,  
Pracownia  
Dziekanka,  
Warszawa 1981,  
fot. Tomasz  
Sikorski



Janusz Bałdyga  
General Center,  
Pracownia  
Dziekanka,  
Warszawa 1981,  
fot. Tomasz  
Sikorski



obiektem. W tego typu realizacjach definiuje się istotną dla mnie ideą performance – obiektów. Jest to ściśle związane z włączaniem problemów czasu i przemijania w sferę naszych zainteresowań. Rzeźba i obiekt postrzegane są jako materię poddane skutkom upływającego czasu. Ważnym z tego punktu widzenia doświadczeniem był dla mnie udział w wielkim, międzynarodowym sympozjum i wystawie „Process und Konstruktion” w 1985 roku w Monachium. Tytuł niejako zobowiązywał do traktowania obiektu jako obiektu w procesie. Moim celem stało się wówczas nałożenie na nie tracący autonomii obiektu spójnego z nim działania. Założenia tak funkcjonującego obiektu realizowałem później w ramach indywidualnej wystawy Stilstand w E-Werk we Fryburgu i w Sierre w Szwajcarii czy Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w wystawie Outside in - Inside Out. Chciałbym zatrzymać się przy pracy

Janusz Bałdyga,  
Plany łamane,  
Outside In -  
- Inside Out,  
CRP Orońsko  
2011,  
fot. Krzysztof M.  
Bednarski



„Plany łamane” powstał w Orońsku w 2010 roku. Przywołuję fragmenty towarzyszącego jej tekstu: „Położenie horyzontalne planu domu jest jedynie fazą kolejnej sekwencji [...] Kolejne łamane czy załamane fragmenty planu, odrywane od ziemi przyjmują porządek, a co za tym idzie potencjalną dynamikę zwoju. [...] W tym przypadku zwój zyskuje autonomię, zwinięty plan jest sekwencją nieodwrotną, mobilną w innym wymiarze i na innej płaszczyźnie. [...] Granice łamanego obrysu domu penetrują przestrzeń, tworząc inny standard wnętrza, zewnętrznego, progu, mobilności. Granice te opisują charakter przekroczenia, zrozumienie ich sensu pozwoli wyznaczyć punkt przekroczenia, swoiste przejście graniczne”<sup>23</sup>.

### Obroty

Bardzo ważnym obiektem był „Odwrót 180 stopni” zrealizowany w ramach Open City w Lublinie w 2010 roku. Ustawiona w centrum miasta drewniana szpula o średnicy 180 cm zamykała w swoim wnętrzu dwa ażurowe, nachodzące na siebie trójkąty równoboczne. Dynamika obrotu stanowiła mechanizm ujawnienia konkretnego znaku - była to Tarcza Dawida, potocznie nazywana gwiazdą Dawida. Ważne było dynamiczne funkcjonowanie znaku, ujawnianego w konkretnej sekwencji ruchu. Kolejną pracą to „Miejsca znaczone”; wynikający z performance obiekt to podniesione postumentem krzesło i narzucona na nie poszerzona drabina sznurowa stwarzająca iluzję ławki mogącej pomieścić kilka osób, a w rzeczywistości mająca miejsce dla jednej. Jedynie miejsce stabilizowane krzesłem daje komfort bezpieczeństwa, zajęcie pozostałych prowadzi do katastrofy. Pracę tę prezentowałem w ramach cyklu wystaw „Demos kratos - władza ludu” w Warszawie i Bielsku-Białej. Tego typu realizacje sytuujące obiekt i performance w jednej przestrzeni traktuję jako elementy podstawowego duktu mojego doświadczenia.



Janusz  
Bałdyga,  
Odwrót 180  
stopni,  
Open City,  
Lublin 2010

23. Janusz Bałdyga, *Łamane plany*, za: *Outside In - Inside Out*, Orońsko 2010, s. 71.

Do tej grupy prac mogą zaliczyć cykl „Wychylenia” realizowany w Muzeum Narodowym w Warszawie w ramach wystawy „Szkic do galerii sztuki współczesnej”, „Huśtawka W-Z” ustawiona przed pałacem Królikarnia w Warszawie czy obiekt „Uwaga granica” prezentowany na wystawie „Polska rzeźba lat siedemdziesiątych” w CRP w Orońsku.

### **Sekwencje, cykle, pasaż jako elementy konstrukcji performance / obiektów**

Analiza performance / obiektów niemal równoległa z czasem ich realizacji jest niezbędnym elementem rozpoznania ich roli i znaczenia w świadomym procesie twórczym. Czasową dyscyplinę wymusza efemeryczność działań i często krótkotrwały byt obiektów.

Przytoczone poniżej prace są oparte na porządkach pasażu, sekwencji i ciągu zbliżających je do problematyki performance.

Prace zrealizowane w przestrzeni miejskiej przyjmują dominację wydarzeń, a więc traktują miasto jako performance. Przyjmuję porządek miasta jako rzeczywistość przestrzeni otwartej, rozpoznaję ją, doświadczając wizji nieskończonej liczby następujących po sobie sekwencji witryn sklepowych, zaparkowanych aut czy rytmicznie ustawionych latarni. Witryny sygnowane logotypem firmy, reklamą produktu i poziomem luksusu układają się w konkretną opowieść, której sens opiera się na wektorze mojego przemieszczania.

Idę, a więc linia, wobec której zorientowano uporządkowany bezmiar znaków nabiera dynamiki mojego przejścia. Przejście stanowi rodzaj wehikułu uwalniającego określony zasób informacji.

Zaparkowane w równym rzędzie na przypisanych im polach auta różnych barw i marek odbijają na swej luksusowej powierzchni zniekształcony wizerunek przechodnia.

Odbicie lokalizuje źródło narracji, idę, więc opowieść trwa, strzegę wyrazistości mojego przemieszczającego się odbicia. Proces przemieszczania ujawnia kolejne partie odkrywanej przestrzeni.

Różnorodność aut, ich marek, barw, wielkości i znamion luksusu stanowi materię poddającą się estetycznej, ale i socjologicznej analizie, podobnie jak przeciwstawiony ulicy, wypełniony tysiącami identycznych produktów przyfabryczny parking. Co 15 czy 20 minut wyjeżdża z niego potężna laweta wioząca sześć czy osiem identycznych aut, przemieszczających się, mimo że ich koła nie dotknęły powierzchni ulicy. Kolejny paradoks i przyczynek do refleksji: czy ma sens dźwiganie potężnego koła, gdy oczywistym wydaje się być jego energetycznie oszczędne i uzasadnione logiką toczenie. Warto sobie uświadomić znaczenie alogicznego gestu dźwigania koła. Czym jest? Zaniechaniem czy niezbędnym podważeniem logiki rozwiązania oczywistego? A może chodzi o poszukiwanie nowego nieoczywistego sensu?

Przemieszczając się, uruchamiamy ważny z punktu widzenia sztuki performance mechanizm komunikowania sekwencyjnego. Opuszczając strefę znaczeń, znajdujemy się w intrygującej strefie „pomiędzy”, ważnej, potencjalnej siłą swojego nieoznakowania. Przywołujemy



Janusz Baldyga, Miejsca znaczone, Galeria Wschodnia, Łódź 2006, fot. Jerzy Grzegorski

znaczenie znanego choćby z literatury obiektu nieoznakowanego, budzącego stymulowaną niewiedzą grozę.

Zastanawiamy się nad sekwencyjnością natury zarówno w wymiarze przestrzeni, czasu, jak i wykraczających poza normy przekroczeń obyczajowych, technologicznych i politycznych. Uzasadnione jest pytanie o to, co dzieje się pomiędzy gestami znaczącymi, jaką siłą ma marginalizowana, zepchnięta na obrzeża strefa „pomiędzy”.

Buduję modelowy układ komunikatu sekwencyjnego, w którym poza porządkiem symetrycznym, parzystym odnajdujemy trójdzielną formę tryptyku, a później już tylko wielość, stłoczenie, rozproszenie i gdzieś u kresu intrygującą niepoliczalność. Tryptyk, trojka, tercet, podium dla olimpijskich zwycięzców wyznacza precyzyjne strategie potrójnej sygnalizacji. Analiza tych porządków i strategii prowadzących do ich konstruowania umożliwia stworzenie realności trzech sygnałów, gestów, obiektów i wymagających szczególnej uwagi, pozornie bezbronnych przestrzeni „pomiędzy”.

### **Realny - rytualny - funkcjonalny?**

Mitologia tej pracy związana jest z anonimową fotografią przedstawiającą niewielki, zaniedbany, jednopiętrowy budynek, z którego okna wywieszono signum kapitulacji, białą flagę. Pomiędzy zapuszczoną, zdewastowaną fasadą domu a niecodzienną czystością prostokątnej flagi zauważamy wyraźną dysproporcję na poziomie znaczeń, estetyki i historycznych konsekwencji tak zestawionych elementów rzeczywistości. Spotykają się tutaj dwa światy – świat zepchniętej na margines codzienności i niezwykły, mający historyczne konsekwencje dzieł kapitulacji.

Pierwszą reakcją na cytowaną powyżej fotografię był projekt, któremu dałem tytuł „Dom Otwarty”. To w rzeczywistości dom podzielony jednym bezbłędnym cięciem. Szczelina – przejście, nawet gdy jest oprawiona barwnym portalem, stanowi jedynie pas niezdefiniowanej ziemi niczyjej.





Podzielona podwalina stanowi oparcie dla niestabilnych ścian dążących do opisania formy klasycznego domu. Zmiana porządków kieruje ku wnętrzu to, co zewnętrzne. Maszty białych flag kreują mechanizm konsolidacji i stabilnego bezruchu. Ich funkcja emblematyczna ustępuje na korzyść konstrukcyjnej logiki.

Realizując obiekt na lubelskim Krakowskim Przedmieściu, przyjąłem wariant negatywu „Domu Otwartego”: to szczelina pomiędzy wcześniej projektowanymi fragmentami domu wypełnia się jego substancją. Symetryczne bryły przeciętego domu tracą swoje miejsce, obiekt stanowi rzeźbę szczeliny pomiędzy jego dwoma nieistniejącymi fragmentami.

Powstaje szczelina jako dom, szczelina jako mur, szczelina jako abstrakcyjne pojęcie „pomiędzy”. Tę część tryptyku podpisuję tytułem „realny”. To obiekt związany z percepcją i kontaktem bezpośrednim, to dom traktowany jako obiekt rzeczywisty, ogniskujący egzystencję człowieka, ograniczający go zabezpieczającym murem. Strukturę domu stanowi stalowa krata zamykająca jego przestrzeń w kształcie trzymetrowej fasady o szerokości 50 centymetrów. Otrzymujemy formę, która jest skutkiem fizycznego zsunęcia dwóch szczytów zatrzymanych w odległości 50 centymetrów od siebie.

Dom odosobnienia, więzienie, azyl, klatka i klatka hańby to pojęcia, którymi opisuję budowany przez siebie obiekt, szczególną uwagę poświęcając ostatniemu pojęciu, oznaczającemu obiekt ograniczania wolności i totalnej opresyjnej ekspozycji. Łącząc dane, chciałem dokonać cięcia ograniczającego dom do jego wycinka, fragmentu czy przestrzennie ograniczonej, nieznaney mi jeszcze sekwencji. Czy szczyt domu może stanowić jego symbol, zważywszy że opiera się na realności geometrycznego rzutu, a nie fantazji projektanta? Pewnie tak, ale chciałbym podnieść rangę trójwymiarowości domu i jego rzeźbiarskiej materii. Duchamp pytany o różnicę między rzeźbą a budynkiem mieszkalnym odpowiedział, że rzeźba nie jest uzbrojona instalacją wodnokanalizacyjną. Brzmi to anegdotycznie, ale ma głęboki sens, gdy



rozważamy istotę bryły nie uwarunkowaną przypisaną jej funkcją.

Trójwymiarowość niesie potencjał stłoczenia jako konsekwencji niemal symbolicznego, ale fizycznie realnego zsunęcia szczytowych ścian domu. Z punktu widzenia performerów do punktu wyjścia do szeregu operacji przestrzennych.

W części „rytualny” wracam do fascynującego mnie wątku rytuału granicznego, rozwijany w performance/installacji „Flagi rzucone” znajduje konkretny wyraz w opisywanym przeze mnie obiekcie. To budowana na symetrycznym porządku równoległego pasażu, ściana rytualnego gestu. Możemy się odwołać do kulturowo zapisanego w naszej świadomości motywu ściany, muru jak choćby jerozolimską ścianą zachodnią czy ostatni symboliczny fragment muru warszawskiego getta. W każdym z tych przypadków mamy do czynienia z fragmentem muru poddanego rytualnym gestom pamięci.

Postawiona przeze mnie ściana o wymiarach 300 x 200 cm to był chwiejny, niestabilny, na progu zbliżającej się katastrofy. Elementami stabilizującymi i niejako gwarantującymi byt są ustawione symetrycznie po jej obydwu stronach rzędy flag. Ich funkcje znakowe, honorowe i właśnie rytualne zostały zepchnięte na drugi plan. Ściana opiera się na masztach flag, to one przyjmują funkcję stabilizującą cały układ i w sensie generalnym, to one tworzą materię rytualnego porządku. Obiekt ten zaliczam do struktur miejskiego pasażu, jego percepcja związana jest z przemieszczającym się wzdłuż osi ulicy obserwatorem.

Elementem zamykającym tryptyk tytułowanym przeze mnie słowem „funkcjonalny?” jest ustawiony na planie krzyża greckiego układ czterech osadzonych w ościeżnicach, otwartych pod kątem prostym drzwi. Podobnie jak schody, drzwi tworzą znaczący element przejścia, stanowią tor funkcjonowania wehikułu, są moderatorem inicjowanego przeze mnie procesu. Otwarte drzwi to nowa perspektywa rozprzestrzenienia, aneksji, podróży, ale nie w tym przypadku.



Janusz  
Bałdyga,  
Stężenie  
w normie,  
Open City,  
Lublin 2012



„Nadrealny, symetryczny porządek drzwi stwarza paradoks powodowanego otwarciem zamknięcia. Otwarcie drzwi zagradza drogę, niejako zamykając te poprzednio otwarte. Symetryczny porządek tworzy nową regułę, otwierane drzwi zamykają poprzednie. Regularny porządek krzyża greckiego stwarza paradoksalny układ otwartych – zamkniętych drzwi. Opis tej sytuacji możemy odnaleźć na dwóch zasadniczych poziomach, drzwi są symbolicznie otwarte, ale realnie zamknięte, mamy więc do czynienia z układem otwartym na poziomie logicznych uzasadnień i zamkniętym wobec próby realnego funkcjonowania”<sup>24</sup>.

Opisane wyżej obiekty zostały zrealizowane w Lublinie w ramach międzynarodowego projektu „Open City”. We wstępie do katalogu Marta Ryczkowska zauważa ich liniowy, wchodzący w strukturę miasta charakter: „Przejście przez bramę wprowadzało mieszkańców miasta – odbiorcę sztuki w kolejny wymiar, na ruchliwy miejski deptak. Zazwyczaj w porze letniej jest on bardzo gęsty i tłoczny – wypełniają go kawiarniane ogródki i rzesze spacerujących ludzi. Efekt ten wzmocniły instalacje Janusza Bałdygi, które stanęły na środku deptaka. Tematem jego realizacji były drzwi i okna – komunikatywne, wyraziste znaki i sygnatury przejścia, wprzężone w instalacje, określone wspólnym mianem »Stężenia w normie«. Jedna składała się z symetrycznie ustawionych drzwi i futryn, druga białych porożców ustawionych w szeregu, podtrzymujących masywną ścianę z napisem »wewnętrzne«, trzecia przypominała stelaż domu. Każda z nich odnosiła się do relacji pomiędzy tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne, pomiędzy otwarciem i zamknięciem. Otworzone na oścież drzwi w gruncie rzeczy uniemożliwiają wejście, gdyż zaraz za nimi znajdują się następne.

W pracach Bałdygi tradycyjna funkcja obiektu i zakodowany w nim ruch zostały zawieszony, a same obiekty odrealnione i pokazane jako pewne rozwiązania konstrukcyjne. To kolejny aspekt liniowości miasta, miejskiej geometrii wykreślonej, w której ujawniają się napięcia pomiędzy poszczególnymi figurami.”<sup>25</sup>

24. Janusz Bałdyga, *Stężenie w normie*, *Otwarte Miasto / Open City*, Lublin 2012, s. 55-56.

25. Marta Ryczkowska, *Miasto. Stan obłączenia*, *Otwarte Miasto / Open City*, Lublin 2012, s. 37-38.

Chciałbym teraz ujawnić działanie, w którym kryterium stanowi rozpoznany przeze mnie albo właśnie rozpoznawany mechanizm ustalający reguły zarówno mojego zachowania, jak też sensu konstruowanej figury. Porządek działania zrealizowanego 12 maja 2012 roku w niemieckim Neuss wyznaczał stumetrowy zwój żółtej, szerokiej na 4 cm taśmy tapicerskiej. Zwinęta, stanowiła krąg o średnicy 50 cm. Wybrałem miejsce, które spełniało mój podstawowy postulat: potrzebowałem twardej, nieulegającej masie mojego ciała przeszkody. Tym razem oparłem się o ścianę, umieszczając żółty krąg na wysokości mojej głowy. Żółte koło utrzymywałem w wyznaczonej pozycji dzięki silnemu napieraniu czołem na jego centralny punkt. Wolno obróciłem się w kierunku publiczności strzegąc pozycji kręgu przywołującego skojarzenia aureoli.

Stojąc naprzeciwko ludzi, przeciągałem prawą ręką koniec taśmy, podtrzymywany naciskiem mojej głowy, żółty krąg zaczął się obracać, pozostawiając na podłodze rozwiniętą część. W wyniku wielkiego wysiłku nastąpiła powolna dekonstrukcja symbolu świętej aureoli, jednak

uwolniona z rygorów kręgu taśma stworzyła na podłodze alternatywny porządek, pamiętający sens poprzedniej sekwencji. Różniące się formalnie fragmenty zestawilem, mając poczucie mechanicznej, uwikłanej w porządku mojego ciała jedności.

Performance obiekt, przy którym chciałem się jeszcze zatrzymać, to praca „Performance podwójnej flagi” zrealizowana po raz pierwszy w szwajcarskim Sierre w ramach sympozjum *Performing the Exhibition* w kwietniu 2011 roku, a później kontynuowana na festiwalu *Konteksty* w Sokołowsku. Performance, w którym partnerem jest ciężka drewniana płyta wyznaczająca standardy dynamiki poprzez swoją opresyjną fizyczność, skutkuje autonomicznym obiektem funkcjonującym jako komunikat niezależny.

Pracę tę wyróżnia stosunek do obiektu i traktowanie ciała jako wartości rzutującej na konstrukcję performance figury. W tego typu realizacjach definiuje się istotną dla mnie idea performance obiektów.

#### **Pasaż wałbrzyski, projekt**

Przygotowywany na Silesia Biennale projekt zakładał wpisanie w plan trójkąta równobocznego pozornie czy tylko formalnie dynamicznego potrójnego modułu

Janusz Bałdyga,  
Kołem się toczy,  
Klopsztanga,  
Neuss 2012,  
fot. Matthias  
Pick





Janusz Bałdyga,  
Performance podwójnej flagi,  
Performing the Exhibition,  
Sierre 2011

dziecięcej huśtawki. Popularne koniki zyskują dynamikę dzięki porządkowi wspartego w jednym punkcie ramienia wagi.

W proponowanym przeze mnie projekcie miejsca punktów wsparcia ulegają zasadniczej zmianie, lokując się na krawędziach ruchomych elementów huśtawki. Zainstalowane na planie trójkąta, wzajemnie wsparte na sobie, cementują stan nieruchomego wychylenia. Proponowany przeze mnie porządek potrójnego modułu znajduje idealne zamknięcie na krawędziach pola o kształcie równobocznego trójkąta. To praca o pozornie nieustającej dynamice, w rzeczywistości demonstruje zamknięty, sam siebie definiujący układ stagnacyjnego bezruchu.

Różnice poziomów dają szansę przepływu, stanowią potencjał dynamicznych rozstrzygnięć, ale nie w tym przypadku. Oparta na różnicy poziomów i korzystająca z rozpoznawalnego modułu forma niejako rozbraja potencjał znanego nam mechanizmu.

Les Levine mówił o okrucieństwach i zagrożeniach związanych z zabawami dzieci; ta praca unika dramatycznych projekcji i kategorycznych stwierdzeń, opiera się na kwestionowaniu widzenia utrwalonego ciągłym doświadczeniem.

Problem stanowi wybór miejsca; otwarta przestrzeń uzbrojona miejską infrastrukturą może przyjąć ów odbiegający od normy moduł dziecięcego placu zabaw. Chciałbym jednak ulokować go poza przestrzenią korzystającą z konwencji dziecięcych zachowań. Moim zadaniem jest wprowadzenie obiektu w otwartą strukturę jeszcze nie rozpoznawanego miasta.

na stronie obok:  
Janusz Bałdyga,  
Równowaga.pl,  
Silesia Art Biennale,  
Wałbrzych 2012,  
fot. Mirosław Hnatiuk

## Realizacja

Refleksję nad obiektem realizowanym w Wałbrzychu w ramach Silesia Biennale poprzedziła próba pamięci i natychmiastowych skojarzeń. Wałbrzych – to obco brzmiąca nazwa kopalni Thorez i znanego przed laty klubu piłkarskiego, zamek w Książu, teatr dramatyczny i legenda księżnej Daisy, a poza tym obiegowa wiedza o Dolnym Śląsku i trudnych ekonomicznych uwarunkowaniach.

Byłem w Wałbrzychu w 1978 roku jako uczestnik kolejnej edycji Konfrontacji Studentów Szkół Artystycznych w Szczawnie Zdroju, miejscowości stanowiącej uzdrowską satelitę Wałbrzycha. Po 36 latach miałem spotkanie w Wałbrzychu uczestnika tamtych wydarzeń, wywodzącego się z krakowskiej ASP Artura Tajbera. Te wspomnienia stanowiące osobisty kontekst nie mogły jednak wygenerować impulsu do stworzenia ważnego komunikatu.

Prywatny kontekst, zawsze atrakcyjny i potencjalny, musiał ustąpić miejsca zasadniczej przyczynie, dla której jako uczestnicy Silesia Biennale znaleźliśmy się w Wałbrzychu – to miasto, na nowo rozpoznane i zdefiniowane, miało stworzyć nowy, niezbędny kontekst. Szukałem jakiegoś pęknięcia, szczeliny, która może zwrócić uwagę, zachwycić, zmusić do powrotu. Przejście pasażem łączącym rynek z Placem Magistrackim nie pozostawiło wątpliwości. Miniaturowy wewnętrzny dziedziniec ze wspartym na dwóch zdewastowanych filarach podcieniem to moje miejsce. Symetrycznie wstawione filary tworzą rodzaj obramowania, portalu dla zamkniętej





między nimi pustki, braku, nieobecności. Skala miejsca, jego charakter i przebiegające w odosobnieniu, niemal intymne poznanie, pozwala wpisać osobisty kontekst w realną tkaninę miasta.

Moim zamierzeniem była realizacja paradoksalnie unieruchomionej huśtawki, obiektu dziecięcego użytkowania w społecznej przestrzeni miejskiej. Poprzez unieruchomienie chciałem pokazać fałszywą stabilność przykrywającą otaczającą nas stagnację. Użyłem przeciwstawnych barw i charakterystycznych sylwet koników umocowanych na końcach mobilnej belki. Czarny koń kontrastuje z białym, przywołując kontekst gry, pojedynku, może nawet wojny, a na pewno konfrontacji. Odkrycie dziedzina prowadzi do zasadniczego przekształcenia mojego szkicu, bo trudno jeszcze mówić o projekcie. Projekt powstaje w konfrontacji z miejscem. Huśtawka znajdzie się w przestrzeni pomiędzy filarami, w opresyjnej, dramatycznej sytuacji. Zastane filary tną mój obiekt na trzy części, tworząc symetryczne sektory czy pola tryptyku. Konie z ich barwą i funkcją użyteczności zostaną wyrzucone poza centrum i unieruchomione, jakby wbite w zewnętrzne ściany filarów. Jałowa huśtawka funkcjonuje w centrum bez związku z nieruchomymi, pokonanymi stagnacją końmi. Powstał obiekt związany z ideą konstruowanych przeze mnie w latach dziewięćdziesiątych obiektów parzystych. Nawiązuje on do mechanizmu dziecięcej huśtawki, kojarząc go z najbardziej charakterystyczną figurą szachową – skoczkiem, potocznie nazywanym konikiem. Opozycyjne figury – czarna i biała – znalazły się w totalnym bezruchu, pozbawione możliwości jakiegokolwiek manewru. To pat, czyli szachowa równowaga, świadectwo nierozstrzygniętej batalii, a przecież wewnątrz pola bitwy funkcjonuje klasyczna huśtawka; jej dynamizm pozbawiony porządkujących znaków, w tym wypadku opozycyjnych koników okazuje się jałowy, pozbawiony wpływu na rzeczywistość.

Praca ta dotyczy konkretnych gestów zamkniętych w opisaną bezruchem rzeczywistość, mimo swej realności kreują one jedynie świat pozorów. Grzegorz Borkowski w „Obiegu” z października 2012 roku komentował: „Kontrast mobilnej części środkowej i nieruchomych dwóch bocznych jest zastanawiający. Czy taka sytuacja nie przypomina czegoś ogólniejszej natury? Bałdyga nazwał ten obiekt »Równowaga.pl«, sygnalizując tym samym możliwość dostrzeżenia w nim odniesień do zjawisk w polskiej rzeczywistości, a nie tylko pewnego konstrukcyjnego rozwiązania formalnego. Nie popadając w zbyt swobodne interpretacje, można w logice tego obiektu dostrzec analogię do relacji między elementami systemu społecznego, w którym postawy skrajne tkwią niezmiennie na swych pozycjach (niczym przymocowane do filarów figury o przeciwstawnych barwach), a środek tego systemu jest domeną dynamiki (ruchoma belka). Czy jest to sytuacja specyficznie polska? Chyba jednak znacznie ogólniejsza. W wydanej właśnie u nas książce »Trzecie rozwiązanie« Stephen R. Covey, nazywany »guru światowego menedżmentu«, pisze o kłinczu, jaki pojawia się na najróżniejszych poziomach społecznych: od konfliktu pracowników z szefem po starcie współpracujących ze sobą

wielkich kolektywów i tradycyjną opozycję prawica – lewica. Istota tych problemów tkwi w jego zdaniem w nieumiejętności wykroczenia poza horyzont dwóch przeciwstawnych stanowisk. Nie proponuje jednak jako remedium kompromisu, lecz synergii, czyli wypracowanie tytułowego »Trzeciego rozwiązania«. W książce Coveya i realizacji Bałdygi istotne jest zaznaczenie nieruchomości punktów skrajnych jako przeciwieństwa dynamicznej sfery synergii pomiędzy nimi. Może zbyt daleko odbiegam od powstałego w Wałbrzychu obiektu, jednak presja społecznych problemów jest obecnie tak silna, że analogie do zjawisk społecznych zaczyna się widzieć nawet w konstrukcjach z pozoru całkiem abstrakcyjnych”.<sup>26</sup> Montaż obiektu i kilkunniowa obecność w Wałbrzychu precyzują moją wiedzę o miejscu, przywołując hasła, których wcześniej nie brałem pod uwagę. To zagrożenie dewastacją, potwierdzone praktycznie po miesiącu ekspozycji.

Przywołam jeszcze zamieszczoną w obszernym katalogu biennale opinię kuratora projektu Łukasza Guzka: „Janusz Bałdyga to artysta o dużym doświadczeniu performerskim. Wykonywane przez niego akcje na żywo zawsze są powiązane z użyciem materialnych przedmiotów, często będących wykonanymi wcześniej obiektami rzeźbiarskimi. W jego sztuce to co stałe i materialne łączy się ściśle z tym co efemeryczne, performatywne. Realizowane przez niego obiekty w dużej skali, w przestrzeniach publicznych, zyskują tak specyficznego »aktora«, jakim jest społeczność lokalna żyjąca na co dzień w tych przestrzeniach. Interwencja w taką przestrzeń powoduje, że z jednej strony sama otaczająca przestrzeń i jej użytkownicy zostają włączeni w dzieło sztuki, a z drugiej – odbiorca ma szansę spojrzeć inaczej na rzekomo dobrze mu znane miejsca i sytuacje”<sup>27</sup>.

Metoda warsztatowa oparta o własne doświadczenia artystyczne zawiera w sobie zarówno silną ofertę samokształceniową, jak i metodę edukacyjną, kierowaną do studentów, uczestników projektów warsztatowych. Definiowanie celów, norm działania, a także kryteriów oceny oparte na doświadczeniu i faktach znanych z autopsji zyskuje wiarygodność i skuteczność procesu budowania autorytetu pracowni. Wytypowanie kilku kluczowych realizacji i poddanie ich subiektywnemu opisowi i subiektywnej analizie wydaje się powyżej sygnalizowanym procesie celowym posunięciem. Stąd postulat redukcji środków, materii i narzędzi, by analiza przygotowywana po wstępnej selekcji dała przejrzysty i czytelny obraz. Wydaje mi się, że wyodrębnienie konstrukcji i mechaniki działania abstrahujące od przyczyn i przewidywanych skutków może stanowić wystarczającą materię projektowanego warsztatu. Rozpoznanie i definiowanie elementarnych danych, rozpoczynając od współrzędnych wybranego miejsca, kierunkuje myślenie ku abstrakcji, w której fizyka i geometria stanowią o sile i suwerenności własnej realizacji.

Zadaję sobie pytanie o sens kolejnych posunięć i ich spójność z poprzedzającym wykonaniem zamierzeniem. Zredukowanie gestów i użytych materiałów do tych, które są niezbędne, z jednej strony upraszcza procedury badawcze, ale z drugiej – obarcza nieliczne gesty i pojedyncze

26. Grzegorz Borkowski, *Obieg*, październik 2012.

27. Łukasz Guzek, *Silesia Art Biennale równowaga.pl*, OKIS, Wrocław 2012, s. 119.

obiekty wielką odpowiedzialnością. Skonfrontowanie rozbudowanej, wielopoziomowej akcji z jednorazowym, niemal pozbawionym ruchu, jednostkowym gestem powinno dać istotne efekty poznawcze na poziomie metody, strategii konstruowania i promowania aktualnej wypowiedzi artystycznej. Śródtytułami formułowanymi na użytek tego tekstu zamierzałem uporządkować i zhierarchizować zarówno elementy konstrukcji, mechaniki, jak i archiwizowania dzieła sztuki, ze szczególnym wskazaniem na dzieła i zjawiska efemeryczne.

## Krecha w przestrzeni

### rozważania o performance / rysunku

Oderwany od podłoża i wyrzucony w przestrzeń gest rysownika zapisuje się jedynie w obszarze naszej pamięci. Rysunek pozbawiony fizyczności śladu to performance, wydarzenie traktowane jako dyscyplina pamięci i zapomnienia. Gest niezapisany może być przywołany pamięcią, jeśli czas ostatecznie nie zatart jego konturów. Rysunek nieistniejący, trudny albo niemożliwy do przywołania pamięcią porównuję do aktu błędzenia pozbawionego norm w postaci punktu wyjścia i celu. Celowe błędzenie jest pozbawione wartościującego prawdopodobieństwa poprawności, jest spełnieniem bez względu na wszystko, z założenia jest pozbawione kryterium. Przejście celowe pozwala na przypomnienie, choćby w oparciu o świadomość punktu wyjścia i zamierzonego celu, na których może być oparty proces przypominania. Błędzenie to performance rysunku poza intencją pozostawionego śladu. Rezultat pamięci może wspomagać systematyczna wielokrotność gestu. Mamy więc do czynienia ze swoistą repetycją, której rytmiczny porządek wspomaga pamięć, utrudniając dążenie do zapomnienia. Powtarzalność zapisuje się w naszej świadomości jak zapisany w archiwum codzienności nieuchronny, codzienny zmierzch. Zarysowany arkusz papieru staje się realnym świadectwem wielokrotności gestu, przeciwstawiam go łączącej dwie jego krawędzie pojedynczej linii. Ślad wielokrotnego rysowania czy zarysowywania świadczy o konkretnej ekspresji i zaangażowaniu czasu, jesteśmy więc bardzo blisko problematyki performance.

Dlaczego próba ustanowienia przestrzeni wspólnej rysunku i performance skutkuje powstaniem autonomicznego, intermedialnego obszaru? Odpowiedź jest prosta, to skutek uwolnienia od technologicznych i medialnych zobowiązań. Dominacja idei kreuje strefę wolności pomiędzy tymi dwoma pozornie odległymi dyscyplinami, stając się środowiskiem nowego autonomicznego języka przekazu.

Zwracam uwagę na kreślone w przestrzeni linie stanowiące zapis dystrybucji energii. Ich przewidywany przez performerą bieg stanowi szkic strategii konkretnego performance.

Oparty na najprostszych, codziennych technikach zapisu rysunek stanowi w kontekście performance notatkę, przypomnienie struktury przyszłego działania, a więc rysunek wiąże rezultat z jeszcze niesprecyzowanym, ledwie rodzącym się wydarzeniem. Rysowanie na piasku czy ślad na nim pozostawiony jest bardzo silnie umocowany w mitologiach naszej kultury, jego znaczenie związane z chwilowym trwaniem, zapomnieniem i tajemnicą jest nie do przecenienia.

Pamiętajmy, że Pitagoras ginie z rąk oprawców, rysując na piasku geometryczne figury. Robinson Cruzoe odkrywa obecność innego zmieniającą status wyspy poprzez odcisnięty na piasku ślad stopy. Chrystus piszący patykiem na piasku na moment podnosi głowę, by wypowiedzieć słynne „Kto jest bez winy ...” i powraca do zajmującej go wówczas czynności.

Znaki rysowane na nietrwałej materii to również oparte na efemerycznej nietrwałości figury chwilowe czy też figury zapomniane, które dla dobra tej wypowiedzi nazwałbym figurami zapomnienia.

Traktując linię jako zapis strategii i mechaniki performance opieram się na codziennych gestach związanych z wykreślaniem, potwierdzaniem czy unieważnianiem ikon upływającego czasu jak dni więziennego kalendarza czy wykonane zadania, jak skreślone sylwetki zestrzelonych samolotów malowanych na kadłubie zwycięskiej maszyny. Przywołuję rysunek, ikonę śladu naszych kroków znaczących odbytą drogę. Mamy do czynienia ze śladem fizycznym w postaci przywołanych wcześniej śladów stóp na piasku i śladem wybitnie efemerycznym i nietrwałym, jakim jest postępujący równoległe do naszego ruchu cień.

Przypominam cykl prac, w których tytułe zasadniczą część stanowiło słowo „Rzuty...” jak w zrealizowanym w Galerii QQ w Krakowie performance „Rzuty i cienie”.

W pracy tej pojawił się też motyw zwoju, przestrzennego rysunku spirali, który znalazł swoją



Paulina Pankiewicz, Skoki 2015, fot. Paulina Pankiewicz

Janusz  
Bałdyga,  
Odwrot 180°,  
Klopsztanga,  
Neuss 2012,  
fot. Monika  
Sobczak



pełną realizację w performance „Kotem się toczy”. Przywołuję performance zwoju, działanie, w którym rozwijanie, czyli rysowanie w przestrzeni spirali i zmiana jej geometrycznego porządku wytycza mechaniczną dyscyplinę mojego ruchu. Poprzedzający mój performance rysunek spirali stanowi zapis strategii przyszłego działania.

Oparcie akcji o porządek tak elementarnych figur jak spirala, okrąg, krzyż czy przekątna stanowią sens mojego gestu.

Cykl „Rzut kolumny” wykorzystuje istniejącą w obrębie języka polskiego dwuznaczność słowa „rzut” odnoszącą się do ekspresji gestu, ale też do precyzji architektonicznego rysunku przenoszącego w przestrzeń trójwymiarowej wyobraźni ideę przestrzennego obiektu. Kluczem dotarcia do idei tej pracy jest przededefiniowanie pojęcia kolumnada, zdjęcie odpowiedzialności za jej rytm i sens z fizyczności rzeźbiarskiej bryły na efemeryczną niejednoznaczność przestrzeni pozornie zamkniętej pomiędzy kolumnami.

W powieści „Ja i królowie” Ernst Schnabel pisze: „Miarą kolumn są dzielące je odstępy. Można posunąć się jeszcze dalej i powiedzieć zgoła: prawdziwymi kolumnami świątyni są właśnie dzielące je odstępy, nic i światło. Słupy dobre są do podpierania dachu”<sup>28</sup>. Jeśli opiszemy kolumnadę za pomocą swoistej projekcji pejzażu ograniczonego konturami kolumn z jednej strony a rytmicznym cieniem rzuconym na dziedziniec – z drugiej, okaże się, że wobec dynamiki naturalnego światła i naszego, często pozbawionego celowości przemieszczania istnieje jedna stała wartość, kamienna kolumnada stanowiąca przedmiot projekcji. Przejście pod jej architrawem traktowane jako zdarzenie szczególne w zasadzie omija fizyczność kamiennego tworu, skupiając się na swoistym rezultacie istnienia, jakim jest efemeryczna, podlegająca prawom natury podwójna projekcja cienia i kadrowanego liniami konturów pejzażu.

28. Ernst Schnabel, *Ja i królowie. Pomysły, zdarzenia, konkluzje z życia inżyniera D.*, tłum. Stefan Lichański, PIW, Warszawa 1981, s. 38-39.



Janusz  
Bałdyga,  
Odwrot 180°,  
Klopsztanga,  
Neuss 2012,  
fot. Monika  
Sobczak

O dynamice widzenia decyduje charakter i intensywność naszego przemieszczania, to człowiek zmieniający nieustannie swoje położenie zmienia punkt postrzegania, a co za tym idzie fizyczność zapisanego w pamięci obrazu. Rysunek staje się elementem i narzędziem nawigacji. Realizuje się wobec zdarzenia czy performance jako swego rodzaju wskaźnik naszego przemieszczania w przestrzeni rozpoznawanej, a jednocześnie aktywizowanej działaniem performerera. Każdy element wydarzenia ma swoje zapisane biegiem linii współrzędne nieustannie analizowane i modyfikowane pozbawionym konkretnego scenariusza działaniem. Przyjmując funkcję rysunku jako swoistego nawigatora, chciałbym odwołać się do zrealizowanej w Skokach w 2015 roku pracy Pauliny Pankiewicz, w której pozbawione celu przemieszczanie stanowiło konsekwencję interpretacji zarysowanej czarną linią niewielkiej kartki papieru. Rysunek jako mapa stał się narzędziem kierującym performerera ku czynności pozbawionego celu błędzenia. Czynność rysowania zostaje przetransponowana na czynność przemieszczania, a konkretnie błędzenia będącego skutkiem zdefiniowania rysunku jako mapy bez względu na intencję rysownika.

„Moje wizyty w pobliskim lesie podczas pleneru to wyjścia na codzienny trening biegowy, realizowany zgodnie z precyzyjnie rozpisany planem. Nie ma tam miejsca na odchylenia i słabość. Treningi odbywałam na pętli wokół jednego z kilku pobliskich jezior. Znajomość jej sprawiała, że mogłam spokojnie koncentrować się na zadaniach treningowych.

Jednej nocy postanowiłam wybrać się w nieznaną mi rejon lasu, by się w nim zagubić. Wstałam w środku nocy, wzięłam plecak, ciepłe rzeczy, coś do jedzenia. Wyruszyłam, nie wiedząc, jak i kiedy zakończy się mój spacer. Planem było zgubienie się, okazało się jednak, że nie jest to takie proste. Wyostrzone zmysły zaczęły określać i zarysowywać nieznaną



wcześniej »ciemną« przestrzeń. Nad ranem niezgubiona, ale z doświadczeniem zagubienia wróciłam do domu<sup>29</sup>.

Jedną z prezentowanych w Skokach prac Pauliny Pankiewicz poświęcona idei błędzenia była opatrzona tekstem: „Co to znaczy zgubić się? Idę ścieżką w lesie, schodzę ze ścieżki i nagle czuję się zupełnie zdezorientowany. Przestrzeń nadal zachowuje kierunki zgodne ze stronami mego ciała. Są obszary położone z przodu i z tyłu, po mojej prawej i lewej stronie, ale nie są one połączone z zewnętrznymi punktami odniesienia i dlatego są bezużyteczne. Obszary z tyłu i z przodu nagle wydają się ustalone arbitralnie, bo nie ma powodu, żebym szedł w przód, a nie w tył<sup>30</sup>.”

Będący znaczącym elementem mapy rysunek linii granic państwowych zazwyczaj opiera się na odnalezionych w naturze liniach podziału, jaką stanowią linie rzek, górskich łańcuchów czy brzegów oceanu. Oglądając mapę, mamy świadomość uwarunkowanej historią i polityką harmonii natury z jej graficznym obrazem zapisanym za pomocą norm kartograficznego zapisu. Ale istnieje wyjątek czy też precedens czystej kartki papieru uwalniającej ludzką kreatywność i wyobraźnię. Tę niezapisaną kartę stanowi choćby pozbawiona stałych przestrzeń pustyni. Sahara stała się polem kreowania linii granicznych, totalnego rysunku pozbawionego oparcia w logice geograficznych podziałów. Mapę polityczną Sahary zdominowała geometria, dzieląc ją granicami państwowymi jakby a priori wykreślonymi za pomocą linii prostych porządkowanych często dyscypliną kąta prostego.

„Krecha w przestrzeni” jest swoistym rzutem, wyznaczeniem nie mającej fizycznych konsekwencji, totalnej linii jak droga światła na księżyc czy oplatająca bryłę kuli ziemskiej geometrycznie doskonała linia równika.

### **Bitwa pod pl**

Schematy bitew zapisujące za pomocą wektorów ruchy przeciwnych armii stają się fascynującym obrazem pól bitewnych, a jednocześnie demonstracją skuteczności informacyjnej określonej konwencji, którą nazwałbym po prostu rysunkiem. Rysunek przenosi za pomocą określonych kodów dynamikę bitwy, następstwo faktów, barwę i symbolikę podnoszącą informacyjną rangę przekazu. Atrakcyjność grafiki bitewnej została zauważona i wykorzystana w praktyce artystycznej wielu twórców, m.in. Włodzimierza Zakrzewskiego czy Akademii Ruchu w działaniach na nowojorskim Times Square w 2013 roku. Tworzone przez historyków i kartografów schematy bitew z ich graficzną atrakcyjnością i sugestią mocy przywołania odległego w czasie wydarzenia stanowią szczególny rodzaj rysunków – zapisów z mocą przedstawienia chronologii następujących po sobie działań. Stanowią medium rekonstrukcji czy też rewaloryzacji pamięci o rzeczywistym wydarzeniu. Traktując te zapisy jako elementy archiwizujące historię, jesteśmy coraz bliżej zapisu strategii performerera poprzedzającej performance, a więc stanowiące swego rodzaju projekcję w przyszłość.

W przestrzeni pomiędzy przeszłością i przyszłością lokuje się nie do końca zidentyfikowane archiwum sztuki performance, począwszy od zapisów strategicznych ruchów przyszłego działania poprzez dokumenty, resztki, zapisy aż po profetyczne działania, jak choćby manifestacje Jerzego Beresia.

Opisana przez Ryszarda Kapuścińskiego w „Podróżach z Herodotem” pierwsza faza bitwy pod Platejami to w zasadzie opis przestrzeni bezruchu eksponujący fascynującą rolę ziemi niczyjej pomiędzy dwiema wielotysięcznymi, świetnie uzbrojonymi armiami.

Mój performance zatytułowany „Bitwa pod PL” operuje linią rysowaną pod powierzchnią białego płótna, czerwone wino wypełniające wstawioną pod nie szklankę pozostawia na tkaninie mocny, czerwony punkt. Przesuwana zgodnie z kierunkiem ruchów uczestników bitwy pod PL szklanka pozostawia ślad w postaci barwnych czerwonych linii. Rezultatem i pozostałością po performance jest „Rysunek bitwy pod PL”.

W problematyce rozważań rysunkowych osadzony jest też performance „Odwrot 180 stopni”. Jedną z jego edycji miała miejsce w Auli Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu jako element prezentacji „Krecha w przestrzeni” w ramach projektu Teraz rysunek.

Rozciągniętą granatową taśmą podzieliłem przestrzeń na dwie części. Obserwatorzy usytuowani są wobec człowieka, który, siedząc naprzeciw, zbliża się do nich, coraz bardziej napierając na taśmę zaśliniającą usta i agresywnie ograniczającą jakąkolwiek możliwość ruchu warg. Jestem ograniczany, kneblowany, przesuwam się w lewo, kreśląc trzymaną w prawej dłoni czerwoną szminką niewidoczną obserwatorom linię. To jest ciągła, postępująca linia, barwna i nieregularna w utajnionej przed publicznością, tylko mnie dostępnej strefie.

Skonstruowanie zwoju opartego na mechanice obrotu nie wymaga dekonstrukcji przestrzeni czy instalacji dodatkowych elementów. Ubrany w białą koszulę wstaję, taśma przecina moje ciało na wysokości piersi, robię krok do przodu, opieram się na napiętej taśmie, zbliżając się do publiczności, jestem gotowy do otwarcia nowej sekwencji performance. Opierając się o nią z maksymalną siłą, rozpoczynam serię obrotów wzdłuż wyznaczonej przez nią linii.

Kreślona szminką czerwona linia zostaje zgodnie z dyscypliną graficznej odbitki przeniesiona na biel mojej koszuli, wykonywane przeze mnie obroty sprawiają, że zostają nią jakby owinięty, zapisany czy zarysowany. Moje ciało zostało wielokrotnie owinięte zwojem czerwonej linii pomimo pozostawienia konstrukcji i porządku przestrzennego w nienaruszonej postaci.

Przy okazji tego wykonania chciałbym przytoczyć fragmenty napisanego w 2012 roku tekstu pt. „O błędzie w sztuce performance”: „Performance traktowany jako fakt z definicji źródłowy, nie obciążony powtarzalnością jest szczególnie narażony na błąd, którego konsekwencją może być kryzys. Zakładając akceptację potencjalnego błędu jako cechę performance, możemy przyjąć, że wartością sztuki performance jest jawny proces wychodzenia z kryzysu.

29. Paulina Pankiewicz, *Wprowadzenie – 2 wydruki A4, książka, mapa + rysunek, notatka – rękopis*, Skoki 2015.

30. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.

Zdając sobie sprawę z jego potencjału, moglibyśmy założyć taki model performance, w którym dążenie do kryzysu jest częścią przewidywanej strategii. Wówczas wychodzenie z kryzysu jako fakt jawny stanowi właściwą materię performance.

Przywołuję pojęcie błędu, ponieważ wykonując wyżej opisany performance, błędnie odwróciłem z założenia niewidoczną obserwatorom taśmę w ich kierunku, moje obroty nie pozostawiały śladu czerwonej linii na białej koszuli. Cały proces znakowania będący istotą tego działania okazał się gestem jałowym. Stałem wobec kryzysu, który oferował dwa wyjścia, zdecydowałem się na powrót wzdłuż prawidłowo ustawionej taśmy i swoistą rewitalizację błędnej czynności, ponieważ nie byłem gotowy na podjęcie nowego, nieznanego mi gestu osadzonego w pobliżu takich pojęć jak jałowość, odwrócenie, rewers”.



Janusz Baldyga,  
Oś powrotu 360°,  
Open City, Lublin 2014



# *zakończenie*

Obiektem, który zamyka rozważania o wzajemnym wpływie twórczości artystycznej i działań edukacyjnych, jest miejski monument „Oś powrotu 360°” zrealizowany w ramach festiwalu „Open City – Otwarte Miasto” w Lublinie w czerwcu 2014 roku. Ustawiony przy wejściu do Kościoła Dominikanów na Starym Mieście, stanowił zaskakującą konfigurację sakralnego symbolu i abstrakcyjnego obrotowego mechanizmu.

„Oś powrotu 360°” to obiekt oparty na celowej multiplikacji sześcianu. Przywołuję figury suprematystyczne, traktowane przez Kazimierza Malewicza jako nośniki metafizycznych treści. Buduję sześcian, blok, postument, cokół, by uzbroić go znaczeniem. Słowa Bułata Okudźawy: „górują cokoly, na których nie stoi już nikt”, abstrahując od kontekstu politycznego, mówią o pustce. Uzbroiłem mój postument abstrakcyjnym pojęciem obrotu. Pełny obrót wykreśla koło, a to wpisane w kwadrat tworzy mandałę – obraz jaźni.

Forma krzyża jest skutkiem najbardziej harmonijnego porządkowania modułów mojej pracy – sześcianu i koła. Obrót nieuchronnie prowadzi do niekończącego się cyklu burzenia i konstruowania powoływanych przez obserwatora znaczeń. Kontekst malewiczowskiego krzyża odnajduję w opowieści przestrzennej, w której lokowany w nowym porządku obiekt nieustannie modyfikuje swój status w postępującym procesie przekształceń.

Obiekt stanowi stalowy sześcian o wymiarach 150 x 150 x 150 cm. W górnej, poziomej płaszczyźnie umocowany jest trójwymiarowy, obrotowy, czarny krzyż wpisany w swoją negatywną formę.

Proponuję podjęcie refleksji i działania w oparciu o kluczowe słowa wynikające z elementarnej analizy mojego obiektu: pustka, obrót, oś, cokół, krzyż, koło...

A może warto dokonać wyboru np. trzech pojęć, by rozpocząć pracę na klarownym planie trójkąta równobocznego opisanego np. punktami: pustka, cokół, obrót.

## Bibliografia

*Antropologia Kultury. Zagadnienia i wybór tekstów.* Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa 2001.

Janusz Bałdyga. *Miejsca znaczone 08* (kat.wystawy). Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski. Warszawa 2008.

Janusz Bałdyga. *Ostrożnie szkło.* (kat. wystawy). Ośrodek Działań Artystycznych. Piotrków Trybunalski 2009.

Edward Hall. *Ukryty wymiar.* Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1978.

Dick Higgins. *Intermedia.* Akademia Ruchu. Warszawa 1985.

Michel de Certeau. *Wynaleźć codzienność. Sztuka działania.* Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków 2008.

*Redukta* (kat. wystawy). Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski. Warszawa 1991.

*Re//Mix.* Wydawnictwo Krytyki Politycznej. Komuna Warszawa. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Warszawa 2014.

Marvin Carlson. *Performans.* Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa 2007.

Yi-Fu Tuan. *Przestrzeń i miejsce.* Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1978.

Sibylle Omlin. *Smoky Pokership. Perform the Exhibition Space.* Verlag fur Moderne Kunst. Nurnberg 2013.

*Rzeźba Polska. Rocznik t. IX 1998-1999.* Teatr miasta. Utopia i wizja. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Orońsko 2000.

Czesław Miłosz. *Ogród Nauk.* Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Lublin 1985.

Pracownia Dziekanka 1976 – 1987. Akademia Sztuk Pięknych. Warszawa 1987.

*Outside in - Inside out.* Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Orońsko 2010.

Piotr Rypson. *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej.* Akademia Ruchu. Warszawa 1978.

*Rzeźba Polska. Rocznik t. XI: Rzeźba – architektura. Wzajemne relacje i strategie.* Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Orońsko 2005.

*Władza ludu.* (kat. wystwy). Galeria Arsenał. Białystok 2002.

# recenzja

„(...) Niejako na marginesie recenzji chcę dodatkowo zwrócić uwagę na wartości kierunkowe i programowe zawarte w publikacji. Ogromne osobiste doświadczenie i dorobek własny autora zestawiony ze stawianymi studentom zadaniami i ich efektami potwierdzają słuszność hipotezy co do natury procesu dydaktycznego i refleksji teoretycznej w sferze twórczości artystycznej jako transferu doświadczenia, w którym dawca (przewodnik, promotor, tutor) jest skuteczny tylko wtedy, gdy uwiarygadnia go własna praktyka. Doświadczenie i intuicja kierują inicjacją artystyczną adepta w zmienne konteksty otoczenia, poza sferę akademicką, pozostawiając płaszczyznę uczelni jako przestrzeń weryfikacji i analizy pozyskiwanego doświadczenia. Publikacja to równocześnie dokument, który poszerza doświadczenie i refleksję przedmiotową, wyodrębniającą i podkreślającą autonomię gatunkową sztuki performance, jak i istotny przyczynek do reformy edukacji artystycznej rozumianej jako proces ciągły (w przeciwieństwie do reform o charakterze administracyjnym). (...)”

*prof. dr hab. Artur Tajber*

*ASP im. J. Matejki w Krakowie*



**UAP | POZNAŃ**



**UAP | WRiDP**



Druk cyfrowy

Wydanie I. Ark. wyd. 10

Druk i oprawa:  
Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak sp.j.  
ul. Piwna 1  
61-065 Poznań



ISBN 978-83-65578-23-5



9 788365 578235