

Dariusz Fodczuk  
ul. Pocztowa 29B/5  
70-361 Szczecin  
tel. 600 015 359  
dariusz.fodczuk@gmail.com

**Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu**  
**Wydział Rzeźby**  
al. Marcinkowskiego 29

Tytuł rozprawy doktorskiej:

**The Tiny Therapeutic Theatre International**  
metody sprzeciwu wobec zasad kontroli  
w sztuce i jej instytucjach.

Promotor przewodu doktorskiego:

**prof. dr Janusz Bałdyga**

Katowice, Szczecin, Poznań, marzec 2019

## Spis treści

Pierwsze doświadczenia – autoreferat	9
Pomiędzy rzeźbą a performance	14
Zacieranie granic	16
Przypadek i interakcja	16
Reguły gry	20
The Tiny Therapeutic Theatre, faza pierwsza.	24
W stronę podmiotu	24
Tiny Therapeutic Theatre	28
Prywatnie ale publicznie	31
Koncepcja Rzeźby Społecznej Josepha Beuys'a a działania Teatryku Terapeutycznego	42
The Tiny Therapeutic Theatre faza druga	50
Parlez moi d'amour	51
The Tiny Therapeutic Theatre (Singapore)	54
<i>The Tiny Therapeutic Theatre</i> (Toronto)	58
<i>Tiny Therapeutic Theatre</i> - Sen	61
<i>Tiny Therapeutic Theatre</i> - Berlin	62
CHECK IN POINT	68
Performance art - problemy z definicją	73
Kondycja psychofizyczna, a partycypacja	73
Twórczy kapitał - konkluzja	74
Streszczenie	76
Abstract (ang)	80
Bibliografia	85
Netografia	86



Pisać - to w pewien szczególny sposób  
chcieć wolności

Jean-Paul Sartre, *Czym jest literatura?*

## Pierwsze doświadczenia – autoreferat

W roku 1986 rozpocząłem studia na kierunku wychowanie plastyczne w Instytucie Wychowania Artystycznego na Wydziale Pedagogiki i Psychologii Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie. Studia zakończyłem w 1992 roku obroną dyplomu w pracowni malarstwa prowadzonej przez profesora Mariana Stelmasika i adiunkta Mikołaja Smoczyńskiego.

Od samego początku studiów wielkie wrażenie wywarł na mnie program Galerii Labirynt i Galerii BWA w Lublinie prowadzonych przez Andrzeja Mrocza. Pierwszy performance, jaki w życiu zobaczyłem na własne oczy, miał miejsce w właśnie w Galerii BWA przy ulicy Gabriela Narutowicza. Była to jedna z *Manifestacji Jerzego Beresia*. Zrobiła ona na mnie potężne wrażenie, którego siły nawet sobie wtedy nie uświadamiałem. Jednym ze skutków tego doświadczenia było rozpoczęcie obsesyjnych poszukiwań wszelkich przejawów sztuki

nowej. Starłem się nie opuszczać żadnych wydarzeń, ani wystaw w galeriach Andrzeja Mrocza. Stałem się również wiernym odbiorcą Galerii Białej w Lublinie prowadzonej przez Annę Nawrot i Jana Grykę, potem też Galerii Kont. Obcowanie z dziełami między innymi takich artystów jak wspomniany wcześniej Jerzy Bereś, Andrzej Partum, Jan Świdziński, Zbigniew Warpechowski, Jan Berdyszak, Anastazy Bogdan Wiśniewski, Ewa Partum, Teresa Murak, Janusz Bałdyga, Józef Robakowski, Ewa Zarzycka, Zbigniew Libera, Paweł Kwiek, Przemysław Kwiek, Zofia Kulik, Andrzej Durer Dudek, Wojciech Stefanik, a także Leon Tarasewicz, Mirosław Bałka, Marek Kijewski, Mirosław Filonik, Paweł Kowalewski, Ryszard Grzyb, Ryszard Woźniak, i wielu innych, zdecydowało o zmianie nastawienia do sztuki i rozpoczęciu nowych poszukiwań. Moje rozeznanie w sztuce opierało się wówczas na intuicji. Nie miałem zbyt dużego pojęcia o teoretycznych założeniach sztuki, która mnie wówczas formowała. Za wprowadzenie do teorii służyły mi rozmowy, którym mogłem się przysłuchiwać, a z czasem również w nich uczestniczyć, zadawać pytania, a potem nieśmiało wyrażać własne zdanie. Pomimo rosnącego zaangażowania, nie widziałem wtedy jeszcze istotnej różnicy między sztuką neoawangardową, pojęciową, kontekstualną, a działaniami artystów z obszaru nowej eks-

presji. To, co mnie pociągało, a czego wtedy nie umiałem jeszcze nazwać, to wyznaczenie nowego miejsca dla dzieła i równie nowych metod jego percepcji. Dla mnie - chłopca z niewielkiego miasta na południu Polski - możliwość oglądania na żywo *Manifestacji* Jerzego Beresia, w czasie której musiałem przepychać się między zgromadzonymi ludźmi, aby nie stracić niczego z wypowiedzianych słów i wykonywanych przez nagiego artystę gestów, było doznaniem wystarczająco silnym. by odcisnąć ślad na całym przyszłym życiu.

Pomimo intensywnych przeżyć jakich dostarczały mi performance, dalej z zapałem studiowałem malarstwo, a motywacji dostarczała mi, będąca wówczas u swojego szczytu, fala nowej ekspresji. Podobało mi się wtedy wszystko i wszystko chciałem ze sobą łączyć. Byłem w stanie wyobrazić sobie mariaż Biura Poezji z malarstwem *neue wilde*, Anselma Kiefera z Jerzym Ludwińskim, Ewy Zarzyckiej z Włodzimierzem Pawlakiem. Nie wiedziałem tylko, że nie da się ożenić eklektyzmu z neoawangardą.

Na trzecim roku studiów zdobyłem się na własne eksperymenty w obszarze performance. Pierwszą próbę podjąłem w galerii KONT. Nie pamiętam już okoliczności, daty, ani tytułu. Nie pozostała po tym wydarzeniu żadna dokumentacja. Pamiętam jedynie, że schowany wewnątrz wielkiego kartonu odprawiłem coś

w rodzaju tańca świętego Wita i przewróciłem się na ziemię. Nikt nie wiedział, o co chodzi, ja sam chyba też tego nie wiedziałem. To była moja performerska inicjacja i pomimo braku walorów, i wbrew moim neoawangardowym fascynacjom, dokonała się ona już po stronie postmodernizmu.

W roku 1988 wraz kolegami Dariuszem Gryczonem i Waldemarem Tatarczukiem objęliśmy studencką galerię KONT, mieszczącą się przy akademikach UMCS przy ulicy Zana 11, na słynnym, zaprojektowanym przez Oskara Hansena LSM-ie, którego częścią były akademiki i galeria. Galerię w takim składzie prowadziliśmy przez prawie trzy lata. Program, nad którym pracowaliśmy wspólnie, wyraźnie zwrócił się w stronę performance. Praca w galerii miała wielki wpływ na rozwój moich zainteresowań i fascynacji. Performance art nie był wtedy jeszcze w Polsce wykładany, ale praca w Koncie dawała okazje do rozmów z prekursorami, pozwalała oglądać ich realizacje.

Pracę dla galerii Kont rozpocząłem w marcu 1988 roku i aż do kwietnia 1990 roku przebieg każdego wydarzenia, treść plakatu i zaproszeń musiałem negocjować w Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Cenzura, pomimo iż niezbyt wtedy surowa, pozwoliła odczuć, że rolą instytucji jest wypełnianie woli władzy.

w tamtym czasie było to oczywiste, ale rozumiałem, że każda instytucja ma, w jakimś sensie, charakter cenzurujący. Dokonująca się transformacja ustrojowa dawała nadzieję, a później pewność, rychłego zamknięcia urzędu cenzury. Żyłem w przeświadczeniu, że wolność, na którą składa się również wolność wypowiedzi, jest warunkiem demokracji. Sądziłem, że niepodległość osiąga swoją pełnię tylko wtedy, gdy wolność indywidualna staje się udziałem wszystkich obywateli. Wolność, w tym wolność słowa, rozumiałem jako prywatny wymiar niepodległości, jako wartość najwyższą. Sądziłem, że do jej zagwarantowania wystarczy zniesienie urzędu cenzury. Lata dziewięćdziesiąte zasadniczo nie wystawiały takiego myślenia na cięższe próby i pozwalały cieszyć się z odzyskanych swobód.

Z chwilą zakończenia studiów zarzuciłem malarstwo. Skoncentrowałem się na performance i na rzeźbie.





Fragment instalacji Dwa, Galeria Biafa, 1996, papier, stal, torf



## Pomiędzy rzeźbą a performance

Konserwatywny charakter studiów na długo pozostawił mnie w przekonaniu, że sztuka musi się opierać na warsztacie i wyjątkowej sprawności technicznej. Performance art w latach 90-tych miał zupełnie inną percepcję niż obecnie. Odnosiłem często wrażenie, że nie wystarczy być performerem, żeby być artystą. Wydawało mi się, że uprawianie samego performance nie jest wystarczające. Byłem przekonany, że tylko czynne uprawianie klasycznych dyscyplin, takich jak malarstwo czy rzeźba, legitymizuje artystę. Za sprawą Josepha Beuys'a, rzeźba i instalacja wydały mi się bliższe performance niż malarstwo. Pod wpływem rzeźby zacząłem komponować wystąpienia w sposób podobny do tego, w jaki komponowałem instalacje rzeźbiarskie. Starłem się traktować swoje ciało jako jeden z obiektów o specyficznych właściwościach wchodzący w relację z innymi obiektami, takimi jak na przykład rower czy metronom. Taki performance wykonałem na

przykład w galerii *Miejsce Zda(e)rzeń* w Chelmie, gdzie stanąłem na głowie wobec rozpędzonego postawionego również do góry nogami roweru. Niestety, nie potrafiłem skupić się wtedy jedynie na formie. Nie potrafiłem powstrzymać się przed użyciem wielu innych rekwizytów, takich jak na przykład rodzinne fotografie, które wprowadzały wątki narracyjne.

W tamtym czasie oczekiwałem od performance subiektywnej ekspresji, napięcia, niezwykłości... Zakładałem, i dla założeń tych znajdowałem potwierdzenie w performance choćby Zbigniewa Warpechowskiego, Alistera MacLennana, Borisa Niesłonego, Josepha Beuysa, że artysta jest osią wydarzenia, wydarzenie musi nieść przekaz, a przekaz ten powinien być osobisty. Przekonanie to zdecydowało o tym, że postanowiłem koncentrować się w performance na ujawnieniu jakiegoś wewnętrznego procesu. Nie miałem wystarczająco dużej wiary w stosowane rozwiązania formalne, nie poszedłem za intuicją, która zwracała mnie w stronę formy. w pracach pierwszego okresu, które układają się w kontynuowany aż do końca roku 1999 cykl *Prywatna Mitologia*, forma podporządkowana została prymatowi narracji. Starłem się nadać swoim pracom charakter alegoryczny.

Podobnie jak praktyka rzeźbiarska miała wpływ na moje performance, tak i w drugą

stronę, aktywność w obszarze performance skutkowałą zmianami w uprawianej równolegle rzeźbie. Znalazło to swój wyraz we wprowadzeniu do realizowanych instalacji figuracji i wątków narratywnych.

Głównym problemem prac zarówno rzeźbiarskich, jak i performance, było znalezienie właściwej równowagi pomiędzy formą a narracją, anegdotą a alegorią. w performance, poszukiwania odpowiednich symboli i gestów gotowych nieść właściwe treści dominowały pracę koncepcyjną i prowadziły do stopniowego zaniechania poszukiwań w obszarze rozwiązań formalnych. Mogło być to wynikiem ograniczenia wynikającego prawdopodobnie z kompleksu na tle niedowartościowywania sztuki performance w tamtym czasie i kwestionowania jej sensu w ogóle. Brak metod badawczych oraz oparcie się na intuicyjnym poznaniu nie pozwoliło na pełniejszy wgląd w historię, problematykę i związki sztuki performance z innymi dyscyplinami sztuki, co utrudniało budowanie dojrzałej tożsamości twórczej. Brak poczucia komfortu i pewności wynikający z ciągłego ryzyka utraty artystycznej wiarygodności, jakie wiązało się z uprawianiem sztuki performance, owocowało obawą przed rozluźnianiem formy, a wręcz służyło jej usztywnianiu. Formatowana w ten sposób wyobraźnia twórcza nastawiona była na konserwowanie tych form performan-

ce, które wynikały z postrzegania performance głównie jako laboratorium rytuału,<sup>1</sup> którego autonomicznym centrum jest artysta. Wszystko to doprowadziło do kryzysu. Wyjściem z niego mogło być właśnie podważanie autorytetu sztuki oraz artysty, co zdaniem Romana Lewandowskiego pojawiało się jako naturalny skutek „relatywizacji tradycyjnych wartości i często przybierało - jak w przypadku Roberta Filliou - formułę *Art is not what artists do*, z której to już blisko do idei jakie wniósł ruch konceptualny”.<sup>2</sup>

1 Szablowski, A., *Spektakle rzeczywistości w: T Plata, Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990-2005, Świat Literacki, Izabelin 2006*, s. 185

2 Lewandowski, R., *Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych*, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2018, s. 92

## Zacieranie granic

### Przypadek i interakcja

Pierwsza prezentacja Gry odbyła się w Miejskiej Galerii Sztuki w Sopocie w czasie festiwalu *Zamek Wyobraźni* w 2000 roku. w *Grze* realizowało się podważenie autorytetu sztuki oraz artysty. Pozwoliło to przełamać kryzys spowodowany nadmierną narracją i alegoryzowaniem. Inspiracją była dokumentacja performance Marka Janiaka wykonanego w czasie jakiegoś sympozjum. Nie pamiętam już okoliczności, w jakich widziałem dokumentację, ani tym bardziej okoliczności samego performance, pamiętam natomiast, że Marek Janiak przeszedł wokół zebranej publiczności i przyłożył swoją dłoń do twarzy każdej z osób. Powtórzone kilkanaście razy gest stał się treścią całego performance i przeniósł środek ciężkości akcji z działania artysty na interakcje inicjowane dotknięciem twarzy obcego człowieka. Gest Janiaka można było czytać jako upodmiotowienie widza - zrównania jego ważności i sprawczości

do poziomu artysty - spełniało się w nim to, o czym mówiła Bożena Kowalska starając się opisać czym jest dzisiaj sztuka: *...dominujący dziś w sztuce postmodernizm (...) zaciera różnice pomiędzy sztuką a życiem codziennym, odrzuca kategorie piękna, nie szuka prawdy, ale stosuje strategie interpretacyjne, (...) odrzuca wszelkie normy i wszelkie kryteria wartości artystycznej, usuwa granice gatunków.*<sup>3</sup>

W performance *Gra* istotą działania miała stać się interakcja z publicznością. Symbole, gesty, rekwizyty nie były już potrzebne i zostały zredukowane, podobnie jak wszelkie ślady alegorycznej ilustracyjności pojawiające się w akcjach z okresu wcześniejszego. Celem nowego performance było usunięcie wszelkich możliwych granic, a zwłaszcza tej, która dzieliła publiczność od artysty.

Przybyłbym do galerii i zaproponowałem grę. w krótkiej słownej instrukcji przedstawione zostały jej reguły. Stawką w grze była nagość. Integralną częścią Gry był przypadek. Rezultat nie był możliwy do przewidzenia. Każda rozgrywka kończyła się inaczej. Nie wynikało to z braku dyscypliny czy umiejętności. Włączenie przypadku w procedurę kreowania, a następnie

<sup>3</sup> Kowalska, B., *Czym jest dziś sztuka* w: S. Brzoska, *Sztuka obszarem (pre)medytacji*, Wydział Rzeźby i Działań Przestrzennych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Poznań 2012 s. 6

publicznego prezentowania dzieła, było zamachem na teologiczność sztuki – na co zwraca uwagę pisząc o Johnie Cage'u Roman Lewandowski, który twierdził, że *najwyższym celem jest nie mieć celu w ogóle, Jest się wówczas w zgodzie z naturą w jej sposobie działania.*<sup>4</sup> Takie ujęcie przypadku przybliżyła również kontemplacja dzieł Ryszarda Winiarskiego, gdzie podjęcie decyzji co do metody rzutów kostką, również stosowane było z myślą o ograniczeniu wpływu świadomości i celowości. Podobnie w *Grze* przypadek był częścią tożsamościowej strategii zmierzającej do minimalizowania pozycji artysty. We wcześniejszych akcjach publiczność nigdy nie była angażowana na podobnej zasadzie. Nie spotkałem się też z podobnymi rozwiązaniami u innych artystów. Oczywiście, powszechnie znane są przypadki różnych interakcji. Nierzadko zdarza się, że widz ingeruje w przebieg akcji starając się wywołać zmiany. Czasem w wyniku szoku spowodowanego podjętymi środkami czy z powodu braku zgody na prezentowane treści próbuje przerwać akcję, lub przeciwnie - ujęty siłą i odczuwalnym pięknem działania, stara się w nie włączyć. Często zdarza się również, że artysta prosi kogoś z publiczności o pomoc, o asystę lub o wykonanie powierzonego zadania. Innym rodzajem interakcji może być reakcja

<sup>4</sup> Lewandowski, R., *Efekt...*, op. cit., s. 92

kogoś z zewnątrz, np.: policji, ochrony, administracji, kogoś, kto w akcji widzi naruszenie obowiązujących przepisów lub innego rodzaju zagrożenie. Wszystkie znane mi do tej pory interakcje, bez względu czy były zaplanowane, czy były zaskoczeniem dla artysty, czy skutkowały zerwaniem akcji, czy wpisywały się akt tworzenia, ostatecznie nie zacierały granicy podziału publiczność – performer. w wypadku gry było inaczej. Struktura akcji miała służyć do zagospodarowania ludzkiej gotowości do publicznych wystąpień.

W latach 2000-2003 poza *Grą* praktycznie nie wykonywałem innych performance. *Gra* była powtarzana wielokrotnie, między innymi w galerii Bielskiej w Bielsku-Białej, na festiwalu *Trans Art Communication* w Nowych Zamkach na Słowacji, w ramach programu *Residence – Travel Agency* w Soros Center for Contemporary Art w Bratysławie, w Galerii Sztuki w Ostrawie, w Bunkrze Sztuki w Krakowie, na Festiwalu *Interakcje* w Piotrkowie Trybunalskim, w BWA Zielona Góra oraz na festiwalu *Préavis de Désordre Urbain* w Marsylii. w 2012 roku dokumentacja Gry z galerii Kont przeprowadzonej w 2002 roku w Lublinie doczekała się ogólnopolskiej emisji w kanale TVP Kultura.



Gra, Bałtycka Galeria Sztuki, 2002



## Reguły gry

W Grze publiczność rozumiana jako grupa przyglądających się z dystansu ludzi zostaje zakwestionowana. Przybywając na performance dowiadują się, że przestrzeń w której się znaleźli jest polem gry. Linie wyznaczają dwa pola; pole gry i pole obserwacji. Na początku wszyscy są w polu gry. Pole obserwacji znajduje się za polem rozgrywki. Gra polega na podejmowaniu akcji przez rozgrywającego artystę, który powtarza z grającymi wymianę prostych gestów, takich jak podawanie dłoni, uściski, przytulanie, poklepywanie itp. w każdej kolejnej rundzie powtórzeń, rozgrywający ściąga z siebie jakąś część garderoby i przy jednoczesnym kontynuowaniu wymiany powtarzających się gestów, stara się przekonać uczestników do tego samego. Uczestnicy, którzy nie chcą podejmować gry, a jest ich zazwyczaj większość, mogą w każdej chwili przejść do bezpiecznego pola obserwacji. Rozgrywka, w zależności od okoliczności może trwać od 20-tu do 30-tu minut. Sytuacja, w jakiej znajdują się gracze posiada element zaskoczenia. Uczestnicy mają jednak wystarczająco czasu na podjęcie decyzji, ponadto zawsze z gry można się wycofać, kiedy pojawią się wątpliwości. Jeśli na początku nie było to dla wszystkich jasne, to po kilku rundach nikt nie ma wątpliwości do czego prowa-

dzi Gra - do pełnej, publicznej nagości jak największej ilości uczestników. Ci, którzy pozostają w sekcji bezpiecznej, pozostają mimo wszystko do końca w Grze. Rolą, którą sami sobie zgodnie z regułami gry nadali, jest obserwowanie. W tym sensie, pomimo braku bezpośredniego zaangażowania w rozgrywkę, „obserwatorzy” pełnią istotną funkcję w Grze. Ich obecność nadaje sens wydarzeniu. Ci, którzy zdecydowali zostać do końca i rozebrać się do naga, nie mieliby w przeciwnym wypadku szansy zamifestowania tego gestu publicznie. Nagość bez świadków pozostawałaby nadal w sferze prywatności, nie wywoływałaby napięć ani emocji, nie miałaby żadnej siły, nie mogłaby mieć charakteru statementu. Prywatna nagość, nawet jeśli mnoga, bez publicznego ujawnienia, nie wykracza poza ludyczno-erotyczny kontekst. w czasie gry na oczach wszystkich obecnych dokonuje się zgoda czynnych graczy na publiczne eksponowanie ich nagości. Takie gwałtowne przekroczenie granic prywatności ma charakter rebelii, której energia neutralizuje voyeurystyczne odczytania. W wyniku tego przekroczenia pojawia się również specyficzny rodzaj intensywności, która nie wynika z działań performerów, a z sytuacji, w której aktorów cywilnej odwagi dokonują, ku zaskoczeniu pozostałych obecnych, zwykli, nie znani zazwyczaj z imienia i nazwiska ludzie. W 2012 roku Andrzej Turow-

ski napisał, że prywatność *nie jest egoistycznym zaprzeczeniem demokratycznej solidarności, lecz dystansowaniem się od wspólnoty przekonań narzuconej przez rządy masy, a może i każdej władzy.*<sup>5</sup> Być może nie ma niczego heroicznego w tym, że kilka lub więcej osób spontanicznie decyduje się publicznie rozebrać do naga, ale nie indywidualna odwaga jest wartością Gry. Wartość stanowi jej anarchiczny potencjał ujawniający się na styku prywatnego z publicznym.

<sup>5</sup> Turowski, A., *Sztuka, która wznieca niepokój*, Książka i Prasa, Warszawa 2012 s. 15





Dream party, Festival of Naked forms, Praga, Perla, 2017



# The Tiny Therapeutic Theatre, faza pierwsza.

## W stronę podmiotu

Po mniej więcej dwóch latach *Gra* została wyeksploatowana. Powróciłem do starej formuły i przeprowadziłem kilka performance nie bazujących na interakcji i zaangażowaniu publiczności. Doświadczenie *Gry* zaowocowało bardziej stanowczymi rozwiązaniami w obrębie struktury i formy, pozwoliło się w znacznym stopniu uwolnić od symboliki i narracyjności. Działania stały się dłuższe. Zostały wprowadzone nowe elementy - na przykład bieganie na bieżni mechanicznej, lub wzdłuż ścian pomieszczeń. Pod względem znaczeniowym akcje zostały znacznie uproszczone, gesty przestały układać się w narrację, miejsce symboliki zajęły rytmiczne powtórzenia, przez co niektóre pra-

ce wzbogaciły się o dodatkowy wymiar – sferę dźwięku. Nie pojawiał się w nich jednak element partycypacji.

Jerzy Bereś, jednym z fundamentalnych problemów swojej twórczości uczynił uprzedmiotowienie ożywionych tworów przyrody, w tym przede wszystkim człowieka. W czasie manifestacji pod tytułem *i dialog z Marcelem Duchamp w galerii BWA w Lublinie*, Jerzy Bereś zadał pytanie o wartości, które usprawiedliwiają uprzedmiotowienie człowieka. Zwrócił uwagę, że z tym właśnie dylematem na terenie sztuki, w sposób nie zawsze niestety w pełni uświadomiony, spotyka się każdy reżyser teatralny, czy filmowy, który używa innego człowieka - aktora - dla zaistnienia swojego dzieła.<sup>6</sup>

Performance niepartycypacyjne nie wykorzystywały osiągnięć „*Gry*”, ponieważ brakowało pomysłów i środków na zaangażowanie publiczności w taki sposób, który nie byłby uprzedmiotowiający. Nie pojawiły się żadne nowe koncepcje, według których można by organizować przestrzeń akcji tak, aby pozwała uczestnikom działać, a nie tylko wykonywać polecenia. Wydawanie poleceń pozostawało bowiem w sprzeczności z wypracowanym wcześniej podejściem do zagadnienia partycypacji.

<sup>6</sup> Bereś, J., *Wstyd – pomiędzy podmiotem a przedmiotem*, Wydawnictwo Otwarta Pracownia, Kraków 2002, s. 52.

Szukając odpowiednich rozwiązań rozszerzyłem obszar poszukiwań. Dzięki współpracy z przyjacielem Arturem Pałygą zwróciłem się w stronę teatru, poezji, muzyki. Próbowaliśmy znaleźć formę, która byłaby postulowanym przez Higginsa „pomiędzy” eksplorowanych obszarów.

W roku 2005, w efekcie dłuższej współpracy, została założona artystyczna grupa *Włochy*, w skład której wchodził: poeta Krzysztof Żywczak, dramaturg Artur Pałyga oraz Dariusz Fodczuk. W 2006 roku grupa *Włochy* wystąpiła na festiwalu *Interakcje* w Piotrkowie Trybunalskim. Krzysztof Żywczak i Artur Pałyga nie mieli wcześniej doświadczeń z performance, zostało postanowione zatem, że w trakcie akcji wszyscy będą wykonywali te same działania w tym samym czasie. Zabieg ten miał zwrócić uwagę na rytmiczność i przeniesienie środka ciężkości z treści na formę. Akcja składała się z trzech wyraźnych części. W pierwszej wszyscy równocześnie (każdy w swoim tempie) skandowali litery słowa L I B E R T E, jednocześnie pisząc je na maszynach do pisania, z impetem uderzając w klawisze. w drugiej części, przez kilka minut, przy pomocy wiertarek, pił elektrycznych i młotków, w tumanach unoszącego się pyłu, pośród agresywnych, gwałtownych dźwięków, każdy niszczył stół na którym wcześniej pisał na maszynie. W części trzeciej, używając nóg

z zdekonstruowanych stołów performerzy tłukli przyklejone taśmą do filarów galerii książki.

Projekt został nazwany *Teatrzykiem Terapeutycznym*. Trzeba podkreślić, że obecnie wykorzystanie sztuki zarówno w arteterapii, jak i samym procesie diagnostycznym jest dosyć intensywnie badanym obszarem. Jest wiele poważnych dowodów, które świadczą o skuteczności arteterapii.<sup>7</sup> Niemniej, nazwa projektu miała się odwoływać jednak do stereotypowych wyobrażeń na ten temat. W powszechnym mniemaniu skuteczność arteterapii nie jest wysoko ceniona – najczęściej bierze się ją za „łagodną” formę uzupełnienia innych terapii, która „mało może pomóc, ale nie wiele zaszkodzić”. Nazwa miała wywoływać efekt komiczny. Skojarzenia jakie mogłyby przywoływać, miały z jednej strony kontrastować z gwałtownymi aktami destrukcji, z drugiej podać krytyce rolę sztuki jako donośnego głosu w debacie publicznej.

Grupa *Włochy* była autotematyczna. Tematem sztuki uczyniła mężczyznę, który w obliczu kryzysu wieku średniego, ratuje sens egzystencji i rekonstruuje własną tożsamość na fundamencie sztuki, podejmując rozpaczliwe próby działalności w różnych obszarach sztuki

<sup>7</sup> Oster, G., D., Gould Crone, P., *Using Drawings in Assessment and Therapy: A Guide for Mental Health Professionals*, Brunner-Maze Inc, 1987, s. 11-13





*Tiny Therapeutic Theatre, Mobius Festival, Theatre Centre, Boston, USA, 2006*



takich jak teatr, poezja i sztuki wizualne. Grupa zakładała, że taka figura jest na tyle elastyczna, iż daje szansę na krytyczną refleksję na temat miejsca i roli sztuki z jednej strony, a z drugiej pozwala wprowadzać w obszar sztuki działania nie mające podstaw w warsztacie i praktyce artystycznej.

## Tiny Therapeutic Theatre

Angielska nazwa *The Tiny Therapeutic Theatre* została użyta latem 2006 roku, w czasie festiwalu *La 4 recontre art perf à Reillanne*, w miejscowości Reillanne we Francji. Ze względu na ciągłą nieobecność Krzysztofa Żywczaka, który nie mógł pogodzić wyjazdów na festiwale ze swoimi obowiązkami, *Tiny Therapeutic Theatre* posiłkował się innymi artystami, których zapraszał do współdziałania w performance. Jednymi z pierwszych byli Arti Grabowski i BBB Johannes Deimling. Zasada była zawsze taka sama. Trzech artystów wykonuje w tym samym czasie te same czynności, wśród których powtarzał się często motyw destrukcji mebli i sprzętów, pisanie na maszynie do pisania, równoczesnego, ale nie zsynchronizowanego wygłaszania tekstów i wykrzykiwania słów.

Metoda *Tiny Therapeutic Theatre* była przeciwieństwem metody, jaką wykorzystywała słynna międzynarodowa grupa *Black Market In-*

*ternational*. Grupa ta opierała swoją współpracę na działania prowadzonych indywidualnie przez poszczególnych członków. Rozwijały się one w sobie właściwy sposób, wchodząc czasem w dialog i wzbogacając się o nowe konteksty. *Tiny Therapeutic Theatre* nie był zainteresowany indywidualnością. Projekt stawiał na kolektywność rozumianą jako przeciwieństwo indywidualizmu i zwracał się w ten sposób przeciw wątkom osobistym w performance. Treścią były krótkie akcje bazujące na prostych, elementarnych czynnościach, nie niosących żadnej treści, a jedynie układających się w sekwencje działań, czemu służyć miała wymyślona wcześniej struktura, na którą składały się trwające mniej więcej tyle samo czasu części. Każda z części poświęcona była innej czynności. Części z założenia miały nie wchodzić ze sobą w żadne relacje - ani przyczynowo skutkowe, ani znaczeniowe. Na tym etapie *Tiny Therapeutic Theatre* odwoływał się do tradycji *fluxusu*, starał się traktować performance jako rozszerzoną formę dzieła muzycznego, w taki na przykład sposób jak robił to John Cage, przykładając większe znaczenie do struktury, rytmów i kompozycji, niż do znaczeń i symboli. Założenie było takie, że sensory i znaczenia ujawnią się same, bowiem wykonywane w kolejno następujących po sobie sekwencjach czynności, automatycznie nadają sobie wzajemnie kontekst, przez co

wymuszają na widzu konstruowanie znaczeń. Budowane na tej zasadzie akcje uwzględniały przypadek, jako czynnik kształtujący ostateczną formę i przekaz dzieła. Genezy tego można doszukiwać się w zabawach dadaistów, ale akceptacja przypadku wynikała przede wszystkim ze specyficznej interpretacji koncepcji „Śmierci autora”, Rolanda Barthesa. Śmierć autora dokonuje się poprzez odrzucenie jego intencji jako pełnego niekłamanej wiedzy klucza do odczytywania literatury. w konsekwencji dokonuje się wywyższenia odbiorcy do poziomu właściwego twórcy, którym czytelnik się staje w procesie czytania.<sup>8</sup> Układanie sekwencji kolejnych działań było grą z odbiorcą, w której *Teatrzyk Terapeutyczny* podrzucał widzowi zestaw działań jako rodzaj zabawki do składania. Performance tworzone według tej zasady były propozycją wykorzystania koncepcji Barthesa w obszarze performance. Barthes mówił: *...pisanie, to sfera neutralności, złożoności, nieprzejrzystości, w której znika nasz podmiot, negatyw, na którym niknie wszelka tożsamość, odnajdująca siebie w piszącym ciebie. (...) Pisanie nie może już oznaczać operacji zapisywania, notowania, przedstawiania, „odmalowywania” (jak mawiali Klasycy), gdyż jest operacją, którą językoznawcy, wzorem*

<sup>8</sup> Barthes, R., (1967), Śmierć autora, „Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 1999, nr 1/2 (54/55), s. 247-251

*angielskich filozofów analitycznych, nazywają performatywem, rzadką dość formą wypowiedzi (istniejącą wyłącznie w pierwszej osobie czasu teraźniejszego), której treścią jest akt, dzięki któremu dochodzi ona do skutku. (...) Pisanie jest systematycznym uwalnianiem się od sensu..*<sup>9</sup>

Tak sformułowane zagadnienie można było traktować jak receptę na performance; wystarczyło jedynie odciąć się od tożsamości i odnaleźć siebie w działającym tu i teraz ciebie, a samo działanie zaakceptować jako proces uwalniania się od jakiegokolwiek sensu. Jednak rzucenie wyzwania sensowi nie było łatwe. Właściwie wszystko co widziałem do tej pory, wszystkie performance, jakie do tej pory wywarły na mnie wrażenie, były po stronie sensu. Poza performance *Waterwalk* Johna Cage, którym zobaczyłem dzięki internetowi pierwszy raz dopiero około 2004 roku, nie widywałem performance zwracających się przeciwko sensowi. W większości, wszystko, co znałem obracało się wokół znaczeń i symboli. Sam Zbigniew Warpechowski, którego dane było mi słuchać kilkakrotnie na żywo, mawiał, że jego performance są wizualnymi poematami, dowodził, że performance jest poetyckością. Jeśli nawet przywołać użycie metod *action painting* stosowanych w „Teatrze Performer” Pawła Dudzińskiego, który prezen-

<sup>9</sup> Ibidem

tował autorski , intuitywny rytuał, to jednak jego działania raczej były powtarzającym się rekonstruowaniem sensu niż wyzwaniem się z niego. Boris Nieslony, jeden z założycieli Black Market International, podkreślał, że najważniejszy jest powód. Jego zdaniem artysta musi mieć ważny powód, dla którego podejmuje komunikację z widzem, musi mieć coś ważnego do zakomunikowania. Uwalnianie się od sensu nie było komunikatem, który mieściłby się w perspektywie Borysa Nieslonego.

Inaczej było jedynie z dźwiękowymi performance Paula Panhuysen - holenderskiego kompozytora i artysty wizualnego, którego akcje polegały na wydobywaniu dźwięków z rozciągniętych w otwartych przestrzeniach strun. Performance te, chociaż robiły ogromne wrażenie, nie podpowiadały żadnych rozwiązań, które dałoby się inkorporować do działań *Teatryku*, ponieważ w obrębie struktury dzieła Holendra były monolitem. Dopiero twórczość amerykańskiego kompozytora Steve'a Reich'a,<sup>10</sup> rzuciła nowe światło. Uhonorowane nagrodą Grammy, uznane za przełomowe trzyczęściowe dzieło *Different trains*, pomogło zrozumieć funkcje, jakie może pełnić sztywne repetycyjna struktura. Prace Steve'a Reicha, a zwłaszcza

<sup>10</sup> Steve Reich, W: *Wikipedia Wolna Encyklopedia*, 2001 [https://pl.wikipedia.org/wiki/Steve\\_Reich](https://pl.wikipedia.org/wiki/Steve_Reich) (z dn. 27.03.2019)

wspomniane *Different trains*, stanowiły wzór doskonałej równowagi pomiędzy strukturą a odczytywanymi znaczeniami.<sup>11</sup> Wykonywane w ramach *The Tiny Therapeutic Theatre*, jak też poza cyklem performance nie były muzyczne sensu stricto. Jakkolwiek, repetycyjna struktura akcji pozwalała na to, by przypadkowe dźwięki i hałasy układały się w rytmy, przez co wzbogacały performance o warstwę dźwiękową, tworzenie muzyki nigdy nie było treścią performance.

<sup>11</sup> Ibidem

## Prywatnie ale publicznie

W czasie studiów, na zajęciach z podstaw psychologii, prowadząca wykłady profesor przekonywała, że zamiast przekonywać kogoś do zrozumienia, lepiej jest namówić do działania. Jeśli uda nam się sprawić, by ktoś pomógł w czymś prostym - na przykład pottrzymał przez chwilę porzecz, pilnował pomieszczenia, wręczył komuś kwiaty lub cokolwiek innego, to działanie to wywoła na tym kimś większe skutki niż słowa. Popularna wiedza psychologiczna, znajdująca zastosowanie w strategiach marketingowych, technikach sprzedaży bezpośredniej, couchingu etc, mówi, że aktywne zaangażowanie respondenta daje głębsze efekty niż bierne przyswajanie werbalnej argumentacji. w życiu codziennym zasady te wykorzystuje się na przykład w sprzedaży bezpośredniej. Klient powinien jak najszybciej aktywnie zaangażować się w przedmiot sprzedaży. Trzeba sprawdzić by przymierzył towar, sprawdził jego działanie, wykonał jazdę próbną itp.

*Teatryk* zamierzał dokonać konwersji publiczności. Wprowadzając elementy pracy warsztatowej i postępując się psychologicznymi sztuczkami starał się uczynić z publiczności wyznawców sztuki. *Teatryk* zmierzał do zaangażowania w swoje działania jak największej ilości obecnych ludzi, zakładając, że czynnie zaangażowana w akt tworzenia publiczność, w przyszłości z dużym prawdopodobieństwem będzie opowiadać się po stronie sztuki. Tak, jak to zazwyczaj dzieje się z ludźmi, kiedy weźmie ich w obroty dobrze przeszkolony sprzedawca lub profesjonalny polityk.

Podobnie jak nagość w *Grze*, tak i bunt *Teatryku Terapeutycznego* należy widzieć jako dalekie pokłosie paryskiej wiosny. w czasie rebelii 1968 roku wszystkie ruchy kontestacyjne skierowane przeciw autonomizującej się władzy postawiły problem granic indywidualnej wolności w centrum uwagi. Ponad dwadzieścia lat później, kiedy obywatele krajów Europy Środkowej przeciwstawili się monopartyjnemu autorytarnym rządowi, problem uczestnictwa całego społeczeństwa w życiu politycznym kraju, stał się znów istotny. Trzeba było czuć się *realistą i żądać niemożliwego*<sup>12</sup>. Niemożliwym był powrót do roku 1968, ale tego właśnie trzeba było żądać. w tamtym właśnie momencie, spo-

<sup>12</sup> *Maj 1968*, w *Wikicytaty*, 2004, [https://pl.wikiquote.org/wiki/Maj\\_1968](https://pl.wikiquote.org/wiki/Maj_1968), (z dn. 25.02.2019)





Zdekonstruowane meble, *Thiny Therapeutic Theatre*, "Infraction" IPAF, Sete, Francja, 2008



publiczność śpiewa *Ja, ja*, *Performance machen*, *Thiny Therapeutic Theatre*, "Infraction" IPAF, Sete, Francja, 2008



publiczność śpiewa *Ja, ja*, *Performance machen*, „*Pathological Esthetics*” Performance Art Festival, Haan University, Nijmegen, Holandia, 2009



łeczeństwa zachodnie przewartościowały swoje tradycje, a teoretycy przeprowadzili krytykę pozycji autora. Podczas gdy w Polsce w tym samym czasie (...) *toczył się dyskurs równie gwałtowny, ale zwrócony w odwrotnym kierunku: w obliczu komunistycznego reżimu artyści czuli się zmuszeni do konserwowania tradycji i występowania w jej obronie, a także do obrony niezawisłości i integralności autora, twórczej jednostki. w 1968 roku studenckie rozruchy w Warszawie zaczęły się od protestów przeciw zdjęciu przez władze z afisza „Dziadów” - mistycznego, romantycznego dramatu z pierwszej połowy XIX wieku.*<sup>13</sup> Polskie społeczeństwo udało się w kierunku przeciwnym niż społeczeństwa zachodu, a powrót do nowoczesności został utrudniony przez uszczelnienie granic państwa w czasie stanu wojennego. Po 1989 roku klimat rewolucji, podbijany między innymi takimi wydarzeniami jak przystąpienie Polski do NATO, do Unii Europejskiej czy do strefy Schengen, sprzyjał swobodzie i odmrożeniu dyskursu. Pojawiło się oczekiwanie, że życie polityczne i społeczne kraju będzie formowane w zgodzie z humanistycznymi ideami wolności, równości i solidarności. Niestety, przywiązanie do tradycji uformowało wrażliwość i wyobraźnię sporej części społeczeństwa na sposób romantyczny korespondujący z kultem bohatera

<sup>13</sup> Szabłowski, S., *Spektakle...*, op. cit., s. 200

i mesjanistycznymi wyobrażeniami, przesądając o konserwatywnym nastawieniu większości Polaków. Zaowocowało to na początku lat dwudziętych falą spektakularnych, publicznych aktów agresji, wymierzonych w sztukę współczesną, Słynny akt wandalizmu jakiego dokonał Daniel Olbrychski<sup>14</sup> czy dewastacja rzeźby Mauricio Cattelana,<sup>15</sup> ataki postów LPR na galerię Arsenał w Białymstoku,<sup>16</sup> proces Doroty Nieznalskiej,<sup>17</sup> ocenzurowanie czeskiej wystawy *Shadows of humor*<sup>18</sup> w galerii Bielskiej w Bielsku Białej i wiele innych podobnych zdarzeń odcisnęło się wyraźnym piętnem na życiu i funkcjonowaniu sztuki w Polsce. Powołując się na obrazę uczuć religijnych politycy partii konserwatywnych atakowali wystawy i galerie, żądając usunięcia prac z wystawy, lub zamknięcia ich w całości. Dzięki współpracy i przez poparcie ze strony środowisk kościelnych, udało im się wywierać presję na prezydentów miast oraz

<sup>14</sup> *Naziści* w *Wikipedia Wolna Encyklopedia*, 2001 [https://pl.wikipedia.org/wiki/Naziści\\_\(dzieło\\_sztuki\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Naziści_(dzieło_sztuki)) (25.02.2019)

<sup>15</sup> *Proces w sprawie zniszczenia rzeźby papieża przygniecionego głazem*, <https://wpolityce.pl/polityka/171954-proces-ws-zniszczenia-rzezby-papieza-przygniecionego-glazem>, (26.02.2019)

<sup>16</sup> P. Jankiewicz (2017), *Skandale artystyczne*, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/t,5510>, (z dn. 26.02.2019)

<sup>17</sup> *Pasja (instalacja)*, w: *Wikipedia Wolna Encyklopedia*, 2001

<sup>18</sup> *Shark (rzeźba Davida Černego)* w *Wikipedia Wolna Encyklopedia*, 2001 [https://pl.wikipedia.org/wiki/Pasja\\_\(instalacja\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pasja_(instalacja)), (24.02.2019)

podległe im wydziały kultury. W efekcie pod groźbą kar administracyjnych i ekonomicznych wymuszano na dyrektorach galerii działania cenzorskie, ograniczające wolność wypowiedzi i ekspresji. Już w latach siedemdziesiątych XX w. sztuka współczesna znajdująca schronienie w niektórych galeriach i instytucjach zaczęła funkcjonować jako przestrzeń intelektualnego liberalizmu.<sup>19</sup> Bez względu czy władza miała bardziej neoliberalny czy narodowo-konserwatywny charakter, istnienie tych nielicznych enklaw wolnomyślicielstwa, zanurzonych w morzu dominującej kultury i mentalności konserwatywnej zostało zagrożone. Dyskurs neoliberalny poddawał sztukę ekonomicznej weryfikacji. Prymat dochodowości miał forować rozrywkę i sztukę konsumpcyjną w porządku konserwatywnym miarą sztuki była jej dydaktyczna użyteczność w dziele propagowania narodowo-chrześcijańskich wartości. Pogarszająca się sytuacja pokazała, że bez względu na wyniki wyborów, sztuka rozumiana jako krytyczny potencjał lub równościowa przestrzeń wolności jest niewygodna każdej władzy, a instytucje kultury są formatowane pod kątem przydatności w utrwalaniu władzy. Świadomość niebezpieczeństw jakie wiążą się z wykorzystywaniem przez władzę nastrojów populistycznych,

<sup>19</sup> Szabłowski, S., *Spektakle...*, op. cit., s. 184

ksenofobicznych i nacjonalistycznych, powodowały, że kształt demokracji również w perspektywie sztuki jawić się mógł jako podstawowe wyzwanie.<sup>20</sup> Wyzwanie to zostało najpierw podjęte w *Grze* a potem kontynuowane w działaniach *Teatryku Terapeutycznego*.

W tej perspektywie wszystko, co publiczne staje się polityczne, pozostaje jedynie kwestia, czy decydujemy się być podmiotem tak pojmowanej polityki, czy przeciwnie - decydując się na polityczną neutralność pozwalamy, aby polityka uczyniła nas swoim przedmiotem.

*Tiny Therapeutic Theatre* wszystkie prezentowane w Polsce akcje, aż do roku 2010 poprzedzał wstępem, w którym wyjaśniał, że celem *Teatryku* jest prowadzenie działań zmierzających do wyzbycia się strachu i niechęci wobec sztuki współczesnej. *Teatrzyk* deklarował dalej, że pojawienie się cenzury godzi w podstawową wartość, jaką jest wolność słowa i jest zagrożeniem dla demokracji, a jej obrona i obrona prawa do swobody ekspresji jest misją *Teatryku*, która realizować się może jedynie poprzez wspólne działanie.

W 1989 roku, Jerzy Beres mówił o niebezpieczeństwie jakie wiąże się z podejmowaniem tematów ekologicznych przez galerie sztuki. Przestrzegał, że tego typu działania mogą

<sup>20</sup> Turowski, S., *Sztuka...*, op. cit., s. 7

mieć ostatecznie negatywny skutek dla przyrody, bowiem przeniesienie dyskusji do galerii jest tańsze niż wprowadzenie zmian w przepisach lub infrastrukturze, które stanowiłyby realne rozwiązanie dla istniejących problemów. Robienie wystaw na ten temat miałyby zdaniem Beresia, dawać społeczeństwu złudne poczucie, że się cokolwiek w tej kwestii robi, a w istocie pozwalałyby konserwować niekorzystny dla przyrody stan rzeczy.<sup>21</sup>

*Teatrzyk Terapeutyczny* starał się nie popełniać tego błędu i nie robić prac „o zgubnej roli cenzury”. Istniała obawa, że prace i działania ilustrujące cenzurę i jej skutki nie zmienią realne polityki kulturalnej, a staną się jedynie listkiem figowym przykrywającym faktyczne działania o cenzorskim charakterze. Dlatego *The Tiny Therapeutic Theatre*, w duchu kontestacji, starał się wraz z publicznością praktykować nieposłuszeństwo. Przy czym (...) nieposłuszeństwo nie jest tutaj aktem rewolucyjnym zmieniającym rzeczywistość, lecz strategią kryzysu, która ma swoje źródła w kryzysie demokracji.<sup>22</sup> w tym wypadku miało polegać na wypowiedzeniu niepisanych umów składających się na model funkcjonowania relacji artysta – odbiorca - instytucja. Działania *Teatrzyku* miały być wy-

21 Beres, J., *Wstyd...*, op.cit., s. 67.

22 Turowski, A., *Sztuka...*, op. cit., s.

razem niezgody na włączanie sztuki w formę rozrywki afirmującej aktualną rzeczywistość i niwelowanie poprzez to potrzeby kontestacji i sprzeciwu prowadzącego do ewentualnej zmiany.<sup>23</sup> Kolektywność i angażowanie w działania publiczności, pozwalało na zmianę kierunku działania: niezgoda nie była już prezentowana publiczności, a bunt nie był kierowany przeciw niej. Istotą akcji było tak poprowadzić jej przebieg, aby niezgoda i kontestacja były udziałem publiczności. O ile udało się włączyć ludzi w aktywne działanie, o tyle sprawa cenzury czy kontroli sztuki dotyczyła publiczności bezpośrednio. Wszelkie akty cenzury godziły wtedy w zaangażowanych ludzi. Dokonywała się w ten sposób zmiana optyki działań. w tej perspektywie działania artysty, które poddawały się indywidualnym sądom i ocenom, przestawały mieć znaczenie i schodziły na plany dalsze, podczas gdy w centrum tego widzenia pojawiał się kolaborujący ze sobą kolektyw, który używał potencjału instytucji demokratycznego państwa (jej budżetu, infrastruktury, pracowników itd.) do zaznaczenia swojej obecności w obszarze publicznym, wpisując się tym samym w kontekst polityczny i nadając sobie poprzez takie działanie podmiotowość, zarówno ogólnie jak i względem danej instytucji.

23 Czekaj, R., *Krytyczna teoria sztuki Theodora W. Adorna*, TAIWPN Universitas, Kraków 2013, s. 175

Chodziło zarówno o (...) *odmowę dekorowania sztuką utowarowionego świata kapitalizmu*,<sup>24</sup> jak również odmowę udziału w działaniach propagandowych. Przede wszystkim jednak chodziło o to, by wydać głos i budować przekonanie że głos ten powinien być usłyszany,

Wobec takiego postawienia sprawy nasuwają się przynajmniej dwa pytania. Pierwsze z nich jest o sens i prawo do używania instytucji kultury wbrew ich własnym zasadom, drugie kwestionuje angażowanie ludzi w sprawy, które mogłyby się wydawać błaha; wszak w tym czasie z łatwością można by zidentyfikować wiele innych ważkich problemów natury społecznej, gospodarczej i politycznej. Czemuż ktokolwiek miałby się godzić na rebelię i anarchię, podczas gdy publiczne środki mogłyby wesprzeć, na przykład jedno z dwóch sprawdzonych rozwiązań; rozrywkę, lub działania w takich obszarach tematycznych co do których ważności panowałby społeczny konsensus?

W pierwszej kolejności przychodzące odpowiedzi wynikają z jasnej samoidentyfikacji z kontestatorskimi ruchami artystycznymi i intelektualnymi. Utożsamienie się z bogatą tradycją buntu i niezgody konsekwentnie domaga się kwestionowania każdego status quo i każdej władzy. Za usprawiedliwienie i wskazówkę jednocześnie służą tutaj między innymi przykłady

24 Turowski, A., *Sztuka...*, op. cit., s. 29

Andrzeja Partuma, Anastazego Bogdana Wiśniewskiego, *Akademii Ruchu*, Jiříego Kowandy czy grupy *Kollektiwnyje Diejstwija*.

Kontekst polityczny i społeczny w jakim przyszło działać *Teatrzykowi Terapeutycznemu* był już zupełnie inny. Przede wszystkim władza nie była ani tak sroga, ani nie reprezentowała wrogiej zewnętrznej siły. Trudniej było więc znaleźć właściwe uzasadnienie dla sprzeciwu wobec niej, skoro miała demokratyczną legitymację. w kapitalistycznej rzeczywistości każdy jest kowalem swojego losu. w nowym liberalnym porządku niezadowolony powinien być ostatecznie niezadowolony jedynie z samego siebie, gdyż wszelka przyczyna nie ma charakteru zewnętrznego, a leży w sprawczości podmiotu. Jeżeli ów podmiot nie jest częścią zapewniającej reprezentację we władzy większości staje się on zakładnikiem polityki, przedmiotem terroru większości. Liczne przykłady pokazują, że władza jest gotowa inwestować w rozrywkę i poświęcić tym samym enklawy wolnomyślicielstwa, dlatego *Teatrzyk Terapeutyczny* idąc śladem Ewy Partum, chce grać z władzą w *ping-ponga*.<sup>25</sup> Nawet jeśli historia miałaby się powtórzyć jako farsa, *The Tiny Therapeutic Theatre* przyjmuje to ryzyko – żart, błazeństwo i żenada są metodami jego pracy od samego początku istnienia projektu.

25 Sosnowska, A., *Performance Oporu*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2018, s. 32



Reasumując: odczuwane jako przejaw terro-ru większości, instrumentalizowanie instytucji kultury było szokiem i domagało się reakcji. Jeśli założyć, że polityka kulturalna ma jakąś inną misję niż tylko propagandową, to pierwszego wypowiedzenia reguły i zburzenia demokratycznego porządku dokonała władza. W takim wypadku *Teatrzyk* przyznaje sobie prawo do podjęcia działań zmierzających do przywrócenia galerii i muzeów jej prawowitym właścicielom – obywatelom, aby choć przez chwilę mogli robić cokolwiek, co nie przekłada się na konserwację lub afirmację zastanego stanu rzeczy.

W dalszej kolejności pojawiają się argumenty pochodzące z obszaru rozważań nad jakością i sensem debaty publicznej, oraz troski o kształt demokracji. Po serii uzasadnień o charakterze osobistym, nadchodzi czas na nieemocjonalne uzasadnienie. *Teatrzyk Terapeutyczny* tłumaczy, że powodem dla którego ma odwagę angażować ludzi i nie przejmować się ważnością innych tematów jest właśnie uznanie, że sama wolność formułowania problemów jest wartością, która nie może być odgórnie ograniczana ani kontrolowana. Stanowisko to wyjaśniają słowa Richarda Rorty'ego, który określa, że (...) *uznanie czegoś przez jakąś osobę za problem jest funkcją tego, jakie w ogóle rzeczy uznaje ona za ważne. Poczucie ważności zależy w znacznej mierze od słownika, jakiego dana osoba używa. w tym*

*sensie polityka kulturalna jest często walką między tymi którzy domagają się rezygnacji z przyjętego słownika, a broniącymi starego sposobu mówienia.*<sup>26</sup> Po czym w dalszych rozważaniach stwierdza, że (...) *powinniśmy zaprzestać poszukiwania zunifikowanego obrazu i nadrzędnego słownika. Powinniśmy ograniczyć się do ustalenia, że nie ciąży nam przestarzałe sposoby mówienia i do upewnienia się, że słowniki nadal użyteczne nie wchodzą w drogę innym.*<sup>27</sup> Jeśli uzupełnimy jeszcze te uwagi, o kolejną, dotyczącą już samego słownika, gdzie mówi: (...) *dojrzewanie naszych pojęć i rosące bogactwo naszego repertuaru pojęciowego stanowią postęp kulturalny,*<sup>28</sup> to otrzymujemy triadę działań złożoną z: a) problematyzowania wybranych aspektów rzeczywistości, b) rozwoju słownika kształtowanego dla potrzeb nowej problematyki i w końcu c) tworzenia się inkluzywnych, niehierarchicznych dyskursów, które stanowią fundament polityczności rozumianej jako aktywne uczestnictwo w demokracji. Jeśli termin „słownik” jesteśmy skłonni rozumieć jako estetykę, to jawi się nam czytelna propozycja roli i sposobu funkcjonowania sztuki w demokracji, która polegać miałyby na stymulowaniu postępu kulturalnego poprzez

<sup>26</sup> Rorty, R., *Filozofia jako polityka kulturalna*, Czytelnik, Warszawa 2009, s. 228-229

<sup>27</sup> Ibidem s. 300

<sup>28</sup> Ibidem s. 192

kształtowanie dyskursów za sprawą wprowadzenia do nich nowych problematyk i postępującej ewolucji słowników (estetyk). Sztuka w takim ujęciu ma wpływ na jakość demokracji tak długo, jak pozostaje domeną wolności. Ani przemysł kulturalny, ani sztuka o charakterze propagandowym (bez względu na polityczny odcień propagandy) nie jest w stanie wpływać stymulująco na rozwój kulturalny, a nawet przeciwnie działają one na rzecz obniżenia dynamiki dyskursów oraz konserwowania politycznego i społecznego status quo. Sztuka konsumpcyjna i propagandowa wtłacza w zaprojektowane „wygodne” role i miejsca, przekierowując twórczy potencjał jednostek w stronę konsumpcji lub realizacji partyjnych priorytetów. W konsumpcyjnej i propagandowej rzeczywistości wolność nie jest potrzebna, zostaje zredukowana do systemowo gloryfikowanej wolności wyboru w obszarze konsumpcji. Wolność, a tym samym wolność w sztuce, jest warunkiem koniecznym, aby twórczy potencjał jednostek służył ciągłemu redefiniowaniu społecznych i politycznych relacji na rzecz szczęścia ogółu, nie zaś podniesienia wyników sprzedaży. Miejsce artysty we współczesnej demokracji (...) *wymaga ustawicznego przeformułowywania. Jest to problem jednocześnie artystyczny i polityczny.*<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Turowski, A, *Sztuka...*, op. cit., s. 13

w swoim manifestie Andrzej Turowski powie: (...) *wolność tworzenia wymaga jednak wolności obywateli. Sztuka jest możliwa wyłącznie w ustroju, w którym twórczość zachowuje jakiś sens: w demokracji. Gdy jedna jest zagrożona, jest także druga.*<sup>30</sup> Między demokracją a wolnością zachodzi ścisła zależność, która jest też widoczna w odniesieniu do sztuki. O tak rozumianą wolność i demokrację, własnymi sposobami stara się zabiegać *Teatrzyk Terapeutyczny*. Polem jego działania są między innymi instytucje kultury, które postrzega jako strefę walki wpływów o wprowadzenie kontroli i ograniczenie swobody twórczości. Dlatego w każdym działaniu zmierzającym do poszerzenia granic swobody w sztuce, *Teatrzyk* dostrzega symbol największej troski o stan demokracji.

Slavoj Žižek zwraca uwagę, że prawdziwa polityka nie zaczyna się wraz z racjonalną debatą między różnymi interesami. Prawdziwą stawką w grze są nie tyle żądania, ile samo prawo do bycia wysłuchanym i do uznania za równego partnera. Za przykład podaje polskich robotników, tłumaczy, że wygrali oni z reżimem nie wtedy, kiedy zostały wysłuchane ich żądania podwyżek i zmiany warunków pracy, triumf dokonał się już wcześniej - wtedy kiedy reżim musiał uznać Solidarność za równoprawnego

<sup>30</sup> Ibidem s. 25

partnera.<sup>31</sup> Uznanie równości i równoprawności nie może mieć charakteru wartościującego. Ono należy się każdemu bez względu na nadawcę i siłę jego głosu: w *społeczeństwie rządzone przez większość, Demokracja jest Demokracją, jeżeli bierze sobie za zadanie obronę praw najniezrozumialszego tomiku poezji'. a jeżeli spytają: 'Kto to będzie czytał?', odpowiem: 'Nikt, dlatego właśnie trzeba go bronić'.<sup>32</sup>*

31 Žižek, S., *Posłowie* w: J. Renciere, *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 196

32 Themerson, S., *Hau! Hau! Czyli kto zabił Ryszarda Wagnera?* w: A. Turowski, *Sztuka...* op. cit., s. 17

*Thiny Therapeutic Theatre,*  
International Performance Art Festival,  
*Preavis de desorde urbain*, Marsylia, Francja, 2008  
s. 41



# Koncepcja Rzeźby Społecznej Josepha Beuys'a a działania Teatrzyku Terapeutycznego

*Demokracja nie jest ani formą rządów, ani ukierunkowaniem społecznym, lecz metafizyką stosunku człowieka do jego doświadczenia w przyrodzie.*

J. Dewey, *Maeterlinck's Philosophy of live*

*Art is not what Artist do* powiedział pewnego dnia Robert Filiou wyrażając przecucie, które dzieliło na przelocie lat 60. i 70. wielu artystów i teoretyków, a które wiązało się z relatywizowaniem tradycyjnych wartości.<sup>33</sup> Wyzwalanie się z przywiązania do nich miało charakter transgresji, oznaczało nie tylko zerwanie z nadwyrężonymi formami sztuki, ale też, a może nawet przede wszystkim, wyraża-

<sup>33</sup> Lewandowski, R., *Efekt...*, op cit, s. 98

to potrzebę głębokiego reformowania relacji społecznych i politycznych. Intelpekt oraz wrażliwość artystyczna i społeczna progresywnie nastawionych artystów stawiały opór wobec sztuki w jej dotychczasowej formie. Pod koniec lat 60. Theodor W. Adorno pisał, że Kategoria tradycji jest w istocie rzeczy feudalna, (...) *Tradycja pozostaje w sprzeczności z racjonalnością, chociaż ta racjonalność tworzyła się w jej obrębie. Nieświadomość tworzy jej medium, ale dany z góry, nie poddany refleksji charakter form społecznych, obecność tego, co przeszłe; mimowolnie przeniosło się na twory duchowe.*<sup>34</sup> Racjonalność domagała się zmiany, przewartościowania myślenia nie tylko o samych środkach artystycznego wyrazu, ale również nowej definicji artysty, jego roli i miejsca, a co za tym idzie, oczekiwań wobec sztuki w ogóle. Sztuka została poddana krytyce w kategoriach estetycznych moralnych i etycznych. Dick Higgins z naciskiem podkreślał, że (...) *Idea rozdziału różnych środków wyrazu pojawiła się w renesansie. Przekonanie, że obraz powinien być namalowany farbami na płótnie, lub że rzeźba nie powinna być pomalowana, wydaje się charakterystyczne dla rodzaju myśli społecznej, która wprowadza kategorie i dzieli społeczeństwo na arystokrację, wraz z całą jej stratyfikacją,*

<sup>34</sup> Adorno, T. W., *O tradycji w: Theodor W. Adorno, Sztuka i sztuki* Wybór esejów, K. Sauerland, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990 s. 48

*nietytułowaną szlachtę, rzemieślników, chłopów pańszczyźnianych oraz pozbawionych ziemi robotników; nazywamy to feudalną koncepcją Wielkiego Łańcucha Istnienia.*<sup>35</sup> Wskazał tym wywodem na opresyjny charakter sztuki. Wniosek z takiej konstatacji był prosty: świadome uprawianie sztuki w jej tradycyjnej formie oznacza opowiadanie się za utrzymaniem niesprawiedliwych podziałów społecznych. Wybór pomiędzy sztuką tradycyjną a poszukiwaniem nowych form wyrazu w świetle słów Higginsa jest deklaracją o politycznym charakterze, więcej: w tym ujęciu sztuka już zawsze będzie polityczna, bez względu na intencje autora i jego ideową identyfikację. Do tej pory uważało się, że sztuka może być polityczna tylko wskutek zaangażowania - kiedy spełnia funkcje propagandowe, jest na usługach konkretnej formacji politycznej. Pojawiająca się nowa refleksja zmieniła stan rzeczy. Wielu artystów połączyły intensywne poszukiwania nowych technologii i środków, dzięki którym mogliby unicestwić tradycyjnego artystę - wytwórcę przedmiotów, a powołać do życia sztukę, która przeciwstawi się „złej” stratyfikacji i niesprawiedliwym podziałom społecznym. Wysiłek budowania nowego porządku w sztuce ma jednocześnie inną zewnętrzną przyczynę - nowe technologie reprodukcji. Ich rosnąca po-

<sup>35</sup> Higgins, D., *Intermedia*, Akademia Ruchu, Warszawa 1985, s. 9

pularność i dostępność stawiają pod znakiem zapytania jedną z podstawowych tradycyjnych wartości, autentyczność. Przesłanki etyczne i praktyczne domagały się nowego miejsca dla sztuki i artysty. Postpoznawczość miała być krokiem w tym kierunku - jedną z korekt jakiej trzeba było poddać twórcę-autora. Dick Higgins zauważył, że wgląd w siebie i osobiste przeżycia nie są już nośne, nie mają już mocy uniwersalizowania rzeczy istotnych. Dokonała się kompromitacja artysty, agenta feudalnego porządku. Nie można dalej ufać takiej postaci, która w centrum poszukiwań stawia własne przeżycie i doświadczenie. Nie można dalej kolaborować z ideą, która buduje kult silnego indywiduum - jednostki. Współpraca w tym obszarze zawsze będzie aktem symbolicznej przemocy, budującym społeczne hierarchie i gloryfikującym opresję kapitału. Postuluje zatem wejście sztuki w okres postpoznawczy. Powiada, że (...) *w naszym świecie w coraz większym stopniu mamy okres, gdy samopoznanie nie jest już celem i treścią. Kapitalizm i społeczeństwo zindustrializowane stworzyły kult silnej osobowości, silnej jednostki przeciwstawionej masom, a silna jednostka musi rozwijać własne poczucie wyjątkowej tożsamości. Sztuka to odzwierciedla. W naszej nowej epoce, po to by przeżyć, trzeba współpracować w wielu sferach, uwaga nasza jest skoncentrowana na zadaniach obecnie realizo-*

wanych, a nadmiernie martwienie się o to kim lub czym jesteśmy ograniczyłoby nasze komfortowe bytowanie. Musimy więc szukać naszej tożsamości w tym co robimy.<sup>36</sup>

Początkiem lat 60. współpracę z *Fluxusem* podejmuje Joseph Beuys - artysta, moralista, reformator polityczny i społeczny, szaman współczesnej Europy oraz nauczyciel<sup>37</sup>. Beuys - jedna z najbardziej wpływowych postaci sztuki XX w. zajmował się przede wszystkim rzeźbą, którą pojmował w szczególny sposób. Istotą rzeźby, w jego ujęciu, było porządkowanie chaosu. w miarę rozwoju swojej drogi twórczej był skłonny postrzegać coraz więcej działań jako przejaw takiego porządkowania. Wszelkie przejawy takiego kształtowania traktował jako twórczość, co pozwoliło mu potraktować cały bezmiar ludzkich aktywności jako dyscyplinę rzeźby, a tym samym, w drugą stronę, we wszelkiej możliwej pozaartystycznej aktywności stosować strategię sztuki. Pod wpływem myśli Rudolfa Stainera, której ulegał we wcześniejszych etapach życia, Beuys z łatwością uznaje wyzwolenie twórczej potencji człowieka za ostateczny cel sztuki. Zakładał, że w twórczości tkwi rewolucyjna siła będąca w stanie

36 Ibidem s.109

37 Jedliński, J., *Obecność Josepha Beuysa. Polentransport 1981* w: T. Rostkowska, *Joseph Beuys Polentransport 1981*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1996, s.14

transformować społeczeństwa i zmieniać świat. Skutkiem było przeniesienie akcentu z substancjonalnego dzieła na proces, na sam akt tworzenia pojmowany jako twórcze kształtowanie.

Tym sposobem Beuys ratuje autentyczność - nie lokuje jej w substancji dzieła a przenosi w sferę idei umieszczając ją w obszarze efemerycznych działań. W centrum swojej twórczości Beuys postawił samego siebie - kreatywnego idealistę kształtującego wciąż zmienne, dynamiczne relacje z otoczeniem w wymiarze materialnym i społecznym. Tym samym jest to zamach na model egocentrycznego artysty, który z wyższej pozycji, gwarantowanej przez instytucje kultury objaśnia mniejszym świat projektowany w oparciu o jego indywidualne przeżycie. Beuys wprowadza nową postpoznanczą figurę, która mówi *każdy jest artystą*. w słynnej akcji *I like Amerika and America likes me* Beuys każe przewieźć się ambulansem, jego stopy nie dotykają ziemi. Podobnie w trzy dni później, po skończonej akcji, również korzysta z ambulansu i ostatecznie nie stawia swojej stopy na amerykańskiej ziemi.<sup>38</sup> Tym gestem rozszerza kontekst, wyprowadza akcję z galerii i w zasadzie nie wyznacza jej końca. Nie wiemy,

38 Yeung, P. ((2017), *JOSEPH BEUYS: i LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME*, <https://www.kidsofdada.com/blogs/magazine/35963521-joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me>, (23.02.2019)

kiedy tak naprawdę się zaczęła i nie wiemy kiedy się kończy. Znamy jedynie trzydniowy epizod z kojotem. Istotne jest, że Beuys nie postawił stopy na obszarze Stanów Zjednoczonych i w ten sposób rozpoczął proces kształtowania tego obszaru rzeczywistości; oczekiwał zmiany. Beuys stanowi oś swojej akcji. W ten sposób uniwersalizuje swój przekaz: każdy może rzeźbić - kształtować własne otoczenie. Poprzez gesty, postawy, zachowania formujemy naszą estetyczną, społeczną i polityczną rzeczywistość. Wszystko ma znaczenie, jesteśmy ważni, nasz głos się liczy.

Pod względem formalnym, wiele innych akcji miało bardziej radykalny charakter. Pragnienie kształtowania rzeczywistości dyktowało wybór metod i środków przynależących do innych obszarów, takich jak na przykład ekonomia i polityka, które ostatecznie wprowadziły jego działania w sferę bezpośrednio uprawianej polityki. Założył wolny uniwersytet, partię polityczną. Za sprawą całkowitego rozluźnienia rygorów formalnych, wprowadził sztukę w nową erę, w której artyści-aktywiści angażują się na rzecz zmiany relacji społecznych i politycznych.

W roku 1986 będąc na pierwszym roku studiów miałem okazję zobaczyć sporą część słynnej kolekcji *Polentransport 1981*,<sup>39</sup> prezentowaną w galerii *Białej* w Lublinie. Wystucha-

39 *Biała Transformacja* [tekst do wystawy], <http://biala.art.pl/biala-transformacja/> (z dn. 24.02.2019)

łem obszernych komentarzy, jakimi opatrzyli wystawę kuratorzy: Janusz Zagrodzki i Jaromir Jedliński. w dwa lata później uczestniczyłem w wystawie w galerii Stodoła w Warszawie, przygotowanej przez galerię *Białą*. Tytuł był znamieny: *Lublintransport*. w tamtym czasie Beuys był inspiracją i wzorem dla wielu artystów. Jego instalacje, performance, idee przemawiały z wielką siłą. Wystawa sugerowała, że jest niejako częścią sztafety, którą rozpoczął Beuys przekazując skrzynię ze swoimi pracami do Muzeum Sztuki w Łodzi. Muzeum Sztuki użyczyło prace galerii *Białej*, a w końcu, na skutek oddziaływania idei Beuysa, w Lublinie po dwóch latach organizuje się pakiet ludzi i prac, który jest gotów ruszyć z misją do Warszawy.

Z perspektywy ponad dwóch dekad pojawia się jednak wrażenie, że w tym pierwszym zachwycie sztuką Beuysa zostały przyswojone przede wszystkim zewnętrzne, materialne przejawy jego twórczości: charakterystyczna estetyka, zmiana materiałów itp. Nie został jednak w pełni doceniony społeczny i polityczny wymiar jego twórczości. Wydaje się, że słowniki<sup>40</sup>, kształtowane jeszcze w socjalistycznych dyskursach, utrudniały pełne zrozumienie i przyswojenie konceptu *Rzeźby Społecznej* Beuys'a. Według słów Andrzeja Turowskiego nie mogła

40 Rorty, R., *Filozofia...*, op. cit., s. 228-229



ona mieć szansę na realizację w monopartyjnym, autorytarnym systemie.<sup>41</sup> Wielu z nas, młodych wówczas artystów, w Beuys'ie pociągała właśnie ekscentryczna osobowość, siła charakteru. Nie mogliśmy zrozumieć, ani tym bardziej przyjąć daru upodmiotowienia, płynącego z konceptu *Rzeźby Społecznej*, bowiem hierarchiczna, do tego o autorytarnej proveniencji tradycja, zakonserwowana w strukturze społecznej, w zachowaniach i przekonaniach, nie dopuszczała takiej perspektywy. Dodatkowo na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych „polityczność”, była tym bardziej trudna do przyjęcia, że przywoływała albo doświadczenie stanu wojennego, albo polityczną agitację. Jedno kojarzyło się z represjami, ryzykiem i strachem, drugie utożsamiało fałsz i pogardę dla siebie i innych. Widzę teraz wyraźnie, że nie byłam w stanie w pełni zrozumieć zaangażowania na rzecz demokracji bezpośredniej, które całą swoją postawą popularyzował Beuys, ponieważ żadna z form demokracji, ani pośrednia, ani bezpośrednia, nie była mi dostępna. W pierwszej fazie twórczości starałem się robić performance, choć nie pojmowałem w pełni możliwości transgresji, na jakie pozwalało to medium. Metafizyczny sposób odczuwania demokracji, jakim zarażał Beuys, w moim wypadku łączył

41 Turowski, A., *Sztuka...*, op.cit., s. 15

się z romantycznym wzorem bohatera, który - zaszczepiony pewnie jeszcze w szkole - utrwalił mi się mimochodem gdzieś w środku. Ten właśnie bohater, w narcystycznym odruchu, starał się zawładnąć akcją i zatrzymać uwagę na sobie. Błędnie odczytana i niewłaściwie inkorporowana idea stała się poważną przeszkodą w drodze do otwarcia formy i wszelkiej innej progresji.

Powrót do idei Beuys'a i próba ich ponownego odczytania nastąpiła mniej więcej dekadę później, kiedy demokracja, jak również pojawiające się związane z nią zagrożenia, stały się udziałem wszystkich Polaków. W tym drugim podejściu rozumienie idei było rezultatem lepszego pojmowania zjawisk obecnych w sztuce polskiej, zwłaszcza tych, których cechą było zaangażowanie społeczne i polityczne wynikające z potrzeby przetłumaczenia stratyfikacyjnych podziałów, odżegnujące się od jednowymiarowego ilustrowania poglądów politycznych. Z końcem lat 90. ilość tekstów krytycznych dotyczących polskiej sztuki współczesnej, jak i dostępność do nich, radykalnie wzrosła. Pojawia się nowa terminologia i nowe pojęcia pozwalające lepiej zrozumieć daną problematykę. Dzięki tym wieloletnim procesom dokonała się pewna zmiana oczekiwań wobec sztuki. W coraz szerszych kręgach twórców i odbiorców pojawiło się rozumienie, że w pierwszej kolejności istotą sztuki jest chęć

poszerzenia świata, a nie jego ilustrowanie.<sup>42</sup>

Kiedy Krzysztof Żwirblis w latach osiemdziesiątych mówił: *teraz wszystko jest polityczne. Kolejka do sklepu jest polityczna i może być aktem, który może być postrzegany politycznie i przez władze i przez obywateli*,<sup>43</sup> to na rozumienie tych słów kładła się perspektywa buntu. W czasach późniejszych, kiedy *Teatrzyk Terapeutyczny* miał już przetrzymane doświadczenie buntu, mógł już w postawach artystów (na przykład tych związanych z *Akademią Ruchu*) dostrzec również inne walory. Dopiero wtedy zostały odczytane nie dostrzeżone wcześniej próby kształtowania rzeczywistości poprzez redefiniowanie reguł w relacjach społecznych i w sztuce. Janusz Bałdyga, opisując czasy stanu wojennego, o ZPAP - organizacji na którą, wydawałoby się, wszyscy byli skazani - powiedział tak: *To była instytucja nieakceptowana przez nas. Pozostawała bez znaczenia - mimo wielkich możliwości wpływania na życie artystyczne poprzez takie narzędzia jak galerie, dystrybucja materiałów, wydawnictwa. Zamknięta w kręgu przez siebie koncesjonowanych artystów, była w stanie za pomocą przywilejów stworzyć sztuczną hierarchię wartości bez kontaktu ze zjawiskami dynamicznie zmieniającą się rzeczywistość. Wyobraźmy sobie*

42 Sosnowska, A., *Performance...*, op. cit., s. 83

43 Ibidem s. 94

sytuację, w której zakupienie tuby białej farby wymagało posiadania legitymacji związkowej - to było okropne. Jeden miał taką legitymację, drugi nie. Odbierałem to jako rzecz upokarzającą. Władza rozdawała przywileje dzieląc ludzi również w tym obszarze<sup>44</sup> Przytoczony przykład pokazuje, jak w opozycji do zhierarchizowanego życia, ograniczenia wolności i poniżenia, wyrasta potrzeba zmiany. Odpowiedzią na represje stanu wojennego były działania przekraczające logikę oporu, starające się przywrócić systemowo hamowaną witalność ludzkich relacji. Jedną z nich była akcja w zakładach odzieżowych Cora, którą Janusz Bałdyga relacjonuje w następujący sposób: *Punktem wyjścia było odrzucenie definicji sztuki jako pewnej konwencji czy profesjonalizmu. To nie znaczy, że chodziło o amatorskie działania, ale o otwarcie na wszelką aktywność. Zapropnowałem wtedy żeby galeria polegała na tym, że różni ludzie wchodzi w posiadanie pola dwa na dwa metry - i mogą je uprawiać*.<sup>45</sup> Zrozumienie polskich sytuacji było po prostu łatwiejsze, nie odwoływały się one do akcjonizmu, budowania sieci obywatelskich, czy lobbowania na rzecz demokracji bezpośredniej - było to niemożliwe, za tego typu działania groziła w tamtym czasie penalizacja. Sprzeciw wobec systemu

44 Ibidem s. 95

45 Ibidem s. 111

realizował się w konstruktywnych próbach odbudowywania relacji, tworzenia tymczasowych wspólnot. Ten rodzaj intuitywnego odczuwania demokracji jako *metafizyki stosunku człowieka do jego doświadczenia w przyrodzie*,<sup>46</sup> (z którego dopiero później wynikają formy sprawowania władzy) który dał się czytać w tego typu akcjach, pozwolił zbliżyć się do ich sedna, a potem zaprowadził z powrotem do Beuys'a by skomunikować się z koncepcją *rzeźby społecznej* po raz wtóry i zrobić z niej ostatecznie użytek w *Teatryku*.

46 Dewey, J, *Maeterlinck's Philosophy of live w: The Middle Works of John Dewey, 1899-1924*, t.6 w: R. Rorty, *Filozofia...*, op. cit., s.74

*What do boys believe in?*  
Malamut, International Performance Art Festival,  
Ostrawa, Czechy, 2017  
s. 49



## The Tiny Therapeutic Theatre faza druga

Żadna forma ekspresji artystycznej nie jest kompletna, dopóki nie zostanie zaangażowana przez użytkowników bądź obserwatorów.

Oskar Hansen, *Ku Formie Otwartej*

*Teatrzyk* stał się projektem otwartym na kolaborację ze wszystkimi chętnymi artystami. Duża fluktuacja uczestników oraz obecność kobiet w projekcie sprzyjała temu, aby elementem koordynującym polskie wystąpienia był wątek terapii sztuką, a nie problematyzowanie symptomów kryzysu wieku średniego. Ważnym punktem w tym okresie były performance wykonywane z Johannesem BBB Deimlingiem – niemieckim artystą performance rezydującym w Polsce. Przez okres ponad dwóch lat (2007-2009) w wielu performance wykorzystywana była napisana i skomponowana przez Deimlinga piosenka pt. *Ja, ja, ja, performance machen*, do której później została stworzona prosta

choreografia. Publiczność śpiewała i tańczyła *Ja, ja, ja, performance machen* w czasie, kiedy członkowie *Teatrzyku* starali się w rytm piosenki unieść meble zgromadzone w galerii dla celów performance. Użycie piosenki i choreografii dawało dobre efekty; było skuteczne we włączaniu publiczności do wspólnego działania. Wprowadzenie elementów ruchu i śpiewu polegało na tym, że artyści mieli dokonywać destrukcji w rytm piosenki, a więc ostatecznie to publiczność sterowała akcją, a nie na odwrót. Był to sposób, w jaki *Teatrzyk* radził sobie z uprzedmiotowieniem publiczności – nadawał jej sprawczość.

Wcześniej, *Teatrzyk* próbował innych metod włączania publiczności. Była nią na przykład *piramida z ludzi*, która niestety, miała swoje ograniczenia. Śpiewanie i tańczenie *Ja, ja, ja, performance machen* nie stawiało żadnych ograniczeń ilościowych, a dodatkowo pozwalało no to, by śpiewanie nawet kilka razy powtórzyć. *Piramida z ludzi* mogła angażować do 9-ciu osób, a kiedy została ukończona, właściwie nie było dalej co z nią robić.

Jednym z pierwszych performance, angażujących niemalże całą publiczność, był ten wykonany z udziałem Artiego Grabowskiego w czasie festiwalu *Różnice w kontekście sztuki*, w Muzeum Etnograficznym w Warszawie w 2007 roku. Łatwość, z jaką udało się zaan-

gażować w działanie niemalże całą publiczność była zaskoczeniem i doprowadziła do pewnego przełomu; performance pokazał, że kiedy uaktywnić wszystkich zebranych ludzi, zanika potrzeba współpracy z innymi artystami. Obecność każdego artysty wzmacniała udział na scenę i widownię. Od tego momentu praktycznie została zaniechana współpraca z innymi artystami, ich miejsce zajęła publiczność. Od tej pory *Teatrzyk Terapeutyczny* nie jest już projektem opartym na kolaboracji z innymi artystami, ale na współpracy w ogóle.

*Teatrzyk*, albo *Tiny Therapeutic Theatre* będzie zawsze działał kolektywnie, będzie się starał budować wspólnotę i w jej ramach przeprowadzić publiczność od odbioru do uczestnictwa.

### Parlez moi d'amour

Performance wykonany w Marsylii w 2007 roku w czasie międzynarodowego Festiwalu Sztuki Performance, *Préavis de Désordre Urbain*.

Akcje została zaplanowana pod ziemią, na stacji metra Jolitte, w zachodniej części Miasta. Wraz z grupką pomagających mi ludzi przygotowaliśmy dziesiątki kopii słynnej francuskiej piosenki *Parlez moi d'amour* z lat 30. XX wieku śpiewanej przez Lucienne Boyer, najbardziej znaną francuską piosenkarkę w przedwojennej Polsce, która w 1937r. występowała w *Teatrze Wielkim* w Warszawie. w dniach poprzedzają-

cych performance nauczyłem się śpiewać tę piosenkę. w godzinach wczesnopopołudniowych wraz z kilkoma wolontariuszami udaliśmy się do metra. Ustawiliśmy się na peronie i zaśpiewaliśmy dwie zwrotki piosenki ludziom wysiadającym z metra. Kiedy skończyliśmy, namawialiśmy czekających, żeby się do nas przyłączyli i śpiewali z nami. Początkowo szło trudno, podróżni nie byli zainteresowani dołączeniem do nas. Sytuację uratowała grupka znajomych, którzy zdecydowali się do nas dołączyć. Kiedy byliśmy bardziej widoczni na peronie i kiedy nasz głos był bardziej słyszalny, namawianie szło znacznie lepiej. Kolejka wjeżdża na peron co kilka minut. Czas pomiędzy pociągami wykorzystywaliśmy na próby śpiewania i na namawianie podróżnych do przyłączenia. Witaliśmy piosenką każdy przyjeżdżający pociąg. Im chór był liczniejszy, tym łatwiej było kaptować kolejnych ochotników. Jedni po kilku razach opuszczali nasz performance, śpiesząc do swych zajęć, inni dołączali. Po ponad półgodzinie nasz chór był całkiem spory i śpiewał na tyle głośno, że przebijał się ponad dochodzące zewsząd hałasy. Takie duże śpiewające zgromadzenie przykuwało uwagę. Zaczęli się schodzić ludzie z innych peronów, zatrzymywali się i chcieli zobaczyć reakcje wysiadających. Wielu osobom udzielała się radość, niektórym wzruszenie.







Kiedy wydawało mi się, że zrobiliśmy już wszystko, że nasz chór już się nie powiększy, podziękowałem wszystkim i powiedziałem, że to koniec. Chór oznajmił jednak, że to nie jest koniec, że oni chcą śpiewać dalej, i że jak mi się nie chce, to mogą sobie iść - nie jestem im do niczego potrzebny. Ktoś krzyknął chodźmy śpiewać na drugi peron. i poszli.

### The Tiny Therapeutic Theatre (Singapore)

Performance wykonany na festiwalu Future of the Imagination, w Muzeum Rzeźby w Singapurze w 2008 roku. Wieloetapowa, strukturyzowana akcja, której celem było włączenie do działania całej przybyłej publiczności. Wytłumaczyłem zebranym, że będziemy się starali stworzyć model społeczeństwa, w którym wszystko krąży wokół sztuki i wszyscy są szczęśliwi. w pierwszej kolejności do współpracy zostali zaproszeni Ci, którzy chcieli rozwalić elektrycznymi piłami, wiertarkami i młotami zgromadzone do tego celu meble: stoły, stołki, krzesła, regał, półki. W drugiej kolejności zgłosili się ludzie, którzy chcieliby opiewać rysowaniem na ścianach trud tych, którzy dokonują niszczenia mebli. Pozostali w galerii zostali poproszeni o to, by śpiewać piosenkę *Ja, ja, ja performance machen*. Pozostała mała grupka,

która nie miała ochoty partycypować w żadnej z aktywności. Zostali oni poproszeni o przyjęcie roli widzów-konsumentów i usiedli wygodnie na krzesłach. Propozycja została przyjęta. Pozostałych partycypujących w trzech różnych grupach zapytano, czy wyrażają zgodę na to aby wszystko, co się stanie w czasie pracy nad funkcjonowaniem modelu zaprezentować jako performance zgromadzonej na krzesłach nielicznej publiczności. Partycypujący wyrazili zgodę. Po zgodzie nastąpiła faza uzgodnień w której, w formie krótkiej dyskusji ustalaliśmy zasady współpracy pomiędzy grupami. Za zgodą wszystkich każda z grup wyłoniła lidera, który będzie czuwał nad koordynacją prac. Na liderów wybrano te osoby, które poza chęcią, deklarowały poczucie rytmu. Zadanie jakie sobie postanowiliśmy polegało na tym aby przez 2 minuty wszyscy z maksymalną intensywnością pracowali w swoich grupach w rytm piosenki. Plan został zaakceptowany. Przystąpiliśmy do prób.

Wszyscy zainteresowani otrzymali tekst piosenki. Liderka chóru miała wolę śpiewać na środku sali z użyciem mikrofonu. Po opanowaniu tekstu przystąpiono do prób choreograficznych. Pokazałem sekwencję kilku prostych ruchów które powtórzyliśmy kilkakrotnie. Najpierw na „sucho”, potem z akompaniamentem „chóru”. w trakcie prób chór podzielił się na trzy







grupy: śpiewającą, śpiewająco-tańczącą i tańczącą. Grupa rysująca miała za zadanie kreślić kolorowe linie tak długie jak zasięg ręki. Ważne było to żeby kreślić szybko i do rytmu. Nie wolno było rysować żadnych kształtów ani form. Grupa uzyskała w tej kwestii konsensus. Wykonano dwie próby rysowania; jedną z akompaniamentem chóru, drugą z akompaniamentem i tańcem. Celem prób było utrzymanie koordynacji rytmów pomiędzy grupami. Rysownicy rysowali na wielkiej wstędze papieru przybitej do ściany. w dalszej kolejności przystąpiliśmy do dwóch tak zwanych prób generalnych, w których dołączyliśmy grupę dekonstrukcyjną. Po wprawieniu się w używaniu sprzętu tak, aby pracować do rytmu, przystąpiono do finału. Na znak wszyscy zaczęli, z całą intensywnością pracować przez dwie minuty. Rysownicy kreślili, chór śpiewał i tańczył - jedni śpiewali i tańczyli inni tylko tańczyli -, rzeźbiarze - zaproponowałem żebyśmy tak nazywali członków sekcji dekonstrukcyjnej - rzeźbili robiąc najwięcej hałasu, pyłu, iskier i śmieci. Po skończonej pracy szybko wyciąłem z rysunku na ścianie kilka prostokątów, z których po włożeniu do przygotowanego Passepartout otrzymaliśmy bardzo piękne, abstrakcyjne rysunki. Rysunki zostały poddane licytacji, w której brała udział zgromadzona publiczność. Nim rozpoczęto licytację zapytano grupę siedzących, czy im się podobało, czy mają jakieś uwagi, czy coś by

zmienili. Grupa potwierdziła, że spektakl jej się podobał i zasadniczo niczego by nie zmieniali. Dużo się śmiali i podobało im się kreowanie tej sytuacji, a zwłaszcza finał. Wyrazili opinię, że gdybyśmy więcej ze sobą pracowali, to pewnie koordynacja była by lepsza. Wytłumaczono im, że to nie finał, że teraz jest ich kolej i że skoro partycypujący byli nie najgorsi, to żeby oni postarali się teraz wypaść nie gorzej. Rozpoczęto licytację. Sprzedano cztery rysunki uzyskując 168 dolarów singapurskich. Ostatnie zadanie polegało na zawodach pomiędzy sportowcami a kuratorami. Zgłosiło się dwóch sportowców, prawie cała reszta postanowiła być kuratorami. Ustalono lokację najbliższego sklepu z alkoholem. Zadaniem sportowców było wymienić 168 dolarów na wino i piwo i przybiec z zakupami do galerii szybciej niż grupa kuratorów posprząta galerię, zaaranżuje niesprzedane rysunki. Resztki mebli stanowiły instalację i miały pozostać nietknięte - wystarczyło tylko zamieść dookoła. Niewielką przewagą wygrali sportowcy. Wino i piwo zostało rozlane, światło przyciemnione, została puszczone głośno taneczna muzyka. Część zgromadzonych tańczyła wokół rozwalonych mebli, część rozmawiała w galerii. Ze względu na inne wydarzenia festiwalu, party zostało raptownie przerwane po 15 minutach, w momencie kiedy coraz więcej ludzi przyłączało się do tańca.



## *The Tiny Therapeutic Theatre* (Toronto)

Performance zrealizowany w ramach prezentacji twórczości Dariusza Fodczuka i Artiego Grabowskiego Polish Power Players w galerii X-Pace w Toronto w Kanadzie w 2009 roku z udziałem Artiego Grabowskiego.

Wzdłuż jednej ze ścian rozpięto wstęgę papieru na środku sali stały rzędy krzesel, na których wcześniej publiczność oglądała performance Artiego Grabowskiego. Galeria zabezpieczyła duże ilości pustych puszek, wiader miednic, gwizdków, 300 czarnych balonów, 300 białych balonów, szpilki, werbel, bębenki i inne małe instrumenty perkusyjne, poduszki z pierzem, tuziny pisaków w różnych kolorach. Performance rozpoczyna się propozycją wspólnego rysowania. Publiczność przyjmuje tę propozycję ozięble. Zgłasza się ledwie parę osób gotowych do rysowania. Zostają wyjawione reguły rysowania. Rysowanie ma polegać na kreśleniu pionowych linii, których prędkość i intensywność ma oddawać intensywność dopingu. Teraz publiczność zostaje poinstruowana, że dostaną różnego rodzaju puszki, wiadra, bębny itp., na których będą wybijać tępo w jakim mają rysować ci którzy się zgłosili do rysowania.

Następują krótkie uzgodnienia co do tego jak będzie wybijany rytm. Pracownicy galerii rozdają puszki, wiadra. Czas rysowania 1 minuta.

Po skończonej pierwszej serii proponuję wymianę rysujących. Zgłaszają się inne osoby. Publiczność jest już lepiej nastawiona do projektu. Ustalamy reguły rysowania. Tym razem zmiana kreski mają być poziome. Arti Grabowski przejmuje prowadzenie sekcji rytmicznej. Bierze werbel i werblem nadaje rytm całej grupie. Krótka próba. Pracownicy galerii roznoszą dodatkowe puszki wiadra, pojawiają się gwizdki. Przeszkadzajek jest więcej, publiczność jest nieco bardziej rozluźniona. Zaczynają żartować. Rusza druga tura. Czas 1 minuta. Jest więcej hałasu i swobody, wybijanie rytmu idzie nieco sprawniej.

Przygotowania do kolejnej rundy. Ochotnicy chętnie zgłaszają się do rysowania. Miana reguły rysowania: koliste kształty. Pracownicy galerii rozrzucają wśród publiczności dalsze puszki, wiadra, gwizdki. Pojawiają się dmuchane balony. Krótka próba. Ustalamy w jaki sposób będziemy eksplodować balony.

Czas rysowania 1 minuta.

Kolejna runda i kolejna zmiana reguły rysowania.

Nastrój wśród przybyłych rośnie. Wszyscy wydają się rozbawieni pojawiają się pomysły, co do tego jak bębnić, rysować. Pada propozycja,







żeby nie siedzieć. Staramy się z niewielką skutecznością zawiązać grupę ludzi, którzy by podskakiwali, kiedy pozostali będą rysować, bębnić, gwizdać, eksplodować balony.

Arti Grabowski kładzie na werblu rozprutą poduszkę. w trakcie grania unosi się pierze, które po chwili wypełnia całą galerię. Ludzie wchodzi z nim w interakcje, dmuchają w nie, gwizdzą, wydmuchują powietrze z balonów w stronę unoszącego się pierza wydając charakterystyczne „pierzące” dźwięki,

Trudno zebrać ludzi, aby ruszyć kolejną rundę rysowania. Tym razem zadaniem dla rysujących jest tak kreślić przez minutę, aby zamazać jak najwięcej linii, które powstały w podczas poprzednich prób. Tym razem kilka osób biegnie z piskiem, żeby rysować.

Kolejna runda 1 minuta.

Chaos; werbel Artiego nadaje rytm i przebija się przez ogólny hałas. Słychać gwizdki, które starają się dmuchać do rytmu, bębni tuzin wiader puszek, w powietrzu unosi się pierze dookoła leży pełno śmieci, pękniętych balonów, puszek, połamanych pałeczek perkusyjnych.

Powtarzamy jeszcze kilka rund, tak długo aż każdy „zaliczy” rysowanie.

Ostatnia runda, wszyscy są już zmęczeni. Wraz z Artim Grabowskim zrywamy ze ściany zarysowaną wstęgę. Tniemy ją na mniejsze fragmenty i licytujemy. Udaje się sprzedać kil-

ka kawałków. Cały zebrany kapitał zostaje natychmiast zamieniony na wino w galeryjnym kantorku. Światło zostaje natychmiast ściemnione, puszczane zostają głośno 2 piosenki: *Kids* i *Time to pretend*, zespołu MGMT, które na zmianę grają przez długi czas. Wino zostaje rozlane wśród uczestników. Zawiązuje się impreza, uczestnicy chętnie tańczą, podskakują, bawią się blonami, pierzem, gwizdkami. Impreza trwa jeszcze przez 1,5 godziny, aż do zamknięcia galerii.

### *Tiny Therapeutic Thearte - Sen*

Performance wykonany w trakcie międzynarodowego festiwalu sztuki performance *Préavis de Désordre Urbain* w marsyjskim teatrze *Les Bernardines*, który odbył się w 2011 roku.

Wspomnienie z dzieciństwa: zostajemy gdzieś na noc, śpimy w jednym pokoju wraz z naszymi rówieśnikami, wygłupiamy się, rozrabiamy... Czasem rodzice pozwalają zostać dłużej i oglądać z nimi telewizję, a nawet słuchać ich rozmów. w końcu zasypiamy, czasem na dywanie lub zwinięci w fotelu. Nie jest może specjalnie wygodnie, ale bliskość osób, które lubimy, kochamy, podziwiamy, powoduje, że czujemy się bezpieczni, zrelaksowani. Jest ciepło, mięśnie się rozluźniają, stres mija, zasypiamy, choć wcale tego nie chcemy. Każdy kiedyś



choć raz zasnął lub przynajmniej przysypiał w teatrze, kinie czy na wykładzie. Spanie w takich sytuacjach ma coś z aury dziecinnej bez troski, chociaż wstydzimy się, kiedy ktoś nas na tym przyłapie. Sen jest działaniem, które ma pozwolić uczestnikom dzielić sen z innymi i doprowadzić ich do zaśnięcia w trakcie performance. Celem akcji jest uspienie wszystkich uczestników. Artystyczny zamiar nie może być jednak wyjawiony, ponieważ mógłby wzbudzić w partycypujących osobach podwyższoną czujność. Sen ma być naturalnym skutkiem rozluźnienia, poczucia bezpieczeństwa, błogości. w końcu kiedy idziemy do teatru bądź na wykład, nie planujemy spać – to dzieje się samoistnie. Performance miał miejsce w nocy, pod koniec długiego dnia pełnego innych prezentacji. Festiwalowa publiczność była już zmęczona wrażeniami, niektórzy dodatkowo odurzeni wernisażowym winem. Na scenie teatru obitej miękkiej wykładziną porzucane były poduszki i pufy. Na performance złożyła się projekcja oraz minikoncert: używając prostej aplikacji mobilnej, odtwarzałem na żywo dźwięki, które były wizualizowane pulsującymi kropkami. Dzięki rzutnikowi obraz z ekranu mojego telefonu był wysoko wyświetlany: na ścianę za sceną. w sali panował mrok, a dźwięki były łagodne i uspokajające. Multimedialnej projekcji towarzyszyła opowieść o gwiazdach, które starałem się zaznaczać w aplikacji jako

kropki – te zaś dzięki jej działaniu zamieniały się w dźwięki. Powstała w ten sposób muzyka była funkcją rysowania, a nie kompozycją sensu stricto. Publiczność dosyć szybko skorzystała z poduch i puf. Zgromadzone osoby usiadły wygodnie na ziemi, po czym szybko rozłożyły się i zasnęły. Po dwudziestu paru minutach zostawiłem zapętloną muzykę i śpiących ludzi. Wyszedłem zgodnie z programem festiwalu o godz. 00:30 z sali teatru. Poinformowałem obsługę festiwalową, że zakończyłem performance. Ukryłem się na balkonie, skąd obserwowałem, jak skonsternowani organizatorzy zastanawiają się, co zrobić ze śpiącą publicznością. Po jakimś czasie postanowili włączyć światło i obudzić śpiących.

### *Tiny Therapeutic Thearte - Berlin*

Performance przeprowadzony w ramach programu *Extension Extra*, w Grimm Museum w Berlinie.

Gromadzona publiczność zostaje poinformowana, że zostaną jej pokazane dwa krótkie performance, ale w drodze wymiany na inne performance'y to znaczy, że najpierw zrobimy kilka rzeczy wspólnie, a potem ja pokażę jeden, potem znowu porobimy coś razem, a potem, na koniec znów zrobię jeden.

Pierwszym wspólnym działaniem jest „0”,

w którym chodzi o gotowość do osiągnięcia poziomu „zero” działania. Deklaracja osiągnięcia poziomu zero jest potwierdzana przez rysowanie cyfry „0” na wewnętrznej stronie dłoni uczestników. Kolejnym działaniem jest stworzenie wystawy „digital portrait”. Zaangażowani, na zagruntowanych na biało kawałkach kartonu wpisują ciągi cyfr, które opisują autorów; numery dowodu, paszportu, daty urodzin, numery identyfikacyjne itp. Kolekcje tak utworzonych prac wieszamy na ścianie. Następna akcja „Sport” - kto zrobi najdłuższy szpagat. Wyniki zapisujemy na ścianie. Uczestników konkursu nagradzamy gromkimi oklaskami. Wesoleń i zaangażowanie rośnie. Kulminacją jest akcja „Ass-print”, chodzi w niej o to by schować się za prowizorycznie utworzonym parawanem, ściągnąć dolną część garderoby, usiąść nagimi pośladkami na talerzyku z czarną wodną farbą, a następnie odbić ślad na przygotowanym specjalnie do tego blejtramiku. Uczestnicy zostają poinformowani, że celem działania jest przerozbienie traumy wywołanej uprzedmiotowieniem kobiecej cielesności w akcjach Ives'a Klein'a. Do akcji zgłaszają się trzy osoby. Uzyskane prace zostają wyeksponowane na ścianach. Po tej akcji wykonuje performance C L E A N. Ściągam po kolei wszystkie pięć części garderoby; T-shirt, spodnie, majtki, dwie skarpetki. Najpierw podkoszulek; moczę go misce z wodą i przecie-

ram podłogę w taki sposób, że na podłodze zostaje ślad w kształcie litery „C”. Brudną koszulkę rzucam pod ścianę, ściągam spodnie, moczę w misce i przecieram podłogę zostawiając ślad w kształcie „L”, potem majtki - „E” i dwie skarpetki; „A” i „N”.

Po skończonym myciu podłogi zakładam mokre i brudne ubranie. Kontynuujemy wspólne działania. Kolejna wspólna akcja to łączenie się z internetem i zapraszanie się do „znajomych” na facebook'u. Potem jeszcze wspólne ćwiczenia fizyczne; podskoki, wymachy ramion, skłony. Następne działanie - piramida z ludzi i na koniec, wszyscy zmęczeni leżą na podłodze, podczas gdy sam, na drabinie, używając aplikacji „melodica”, rysuję na przyklejonym wysoko do ściany telefonie punkty, którym aplikacja nadaje pulsacje i zamienia je w brzmienie dźwięki. Na koniec pytam czy ktoś chciałby pozostać ze mną w kontakcie. Chętni podnoszą ręce. Wszyskim zapisuję flamastrem numer mojego telefonu na lewym przedramieniu.











## CHECK IN POINT

Performance wykonany w czasie międzynarodowego Festiwalu Sztuki Performance, *Préavis de Désordre Urbain*. w Marsylii w 2016 roku, w przestrzeni publicznej Marsylii. Festiwal był poświęcony problemom kryzysu migracyjnego.

W przestrzeni miasta ustawiono, z gotowych modułów służących do grodzienia przestrzeni cylinder o średnicy ok 4,5 m i wysokości 3 m. Ściany cylindra zostały szczelnie owinięte czarną folią, a podłoga wyłożona miękkimi matami. Przez dwa dni o ustalonych porach podanych w programie festiwalu można było wchodzić do cylindra. Jednorazowo do cylindra wchodziło dziewięć osób. Czas trwania sesji ok 20 minut. Rozpoczęcie sesji zaczynało się regularnie co pół godzinny przez kilka godzin dziennie.

Na wchodzących do środka czekała grupa dziewięciu przygotowanych wolontariuszy ustawionych w samym środku cylindra, nawzajem plecami do siebie. Wchodzący w naturalny sposób ustawiają się wzdłuż ścian twarzami do wolontariuszy. Po chwili, każdy z wolontariusz chwytą delikatnie jednego z gości i ustawia naprzeciw siebie. Dobór w pary jest przypadkowy,

ale żeby nad nim nie dominowały mimowolne preferencje i sympatie, grupa wolontariuszy dokonuje obrotu w prawo o ok 40 stopni. w ten sposób każdy stoi naprzeciw nieznanemu, przypadkowej postaci. Każdy z wolontariuszy delikatnie obejmuje swoją parę od tyłu i ruchem ciała przekonuje do położenia się na macie. Działanie odbywa się bez słów i gestykulacji. Po chwili wszyscy, w objęciach wolontariuszy leżą na ziemi. Na początku bliskość ciał jest krępująca, po chwili jednak następuje rozluźnienie, które pogłębia się z każdą chwilą akcji. Słychać dobiegające z zewnątrz dźwięki miasta; ludzi, samochody, tramwaje. Wewnątrz cylindra panuje bezruch. Goście zapadają w letarg, czasem drzemkę. Akcja trwa tak długo, aż zaznajomym błądzący w naturalny sposób nie powróci potrzeba ruchu, chęć powrotu do cywilizacji. Trwa to zazwyczaj do kilkunastu minut od momentu uzyskania rozluźnienia. Teraz goście powoli się podnoszą. Najpierw siadają, starając się nie przeszkadzać tym, którzy jeszcze z letargu nie wyszli. Potem wstają i wychodzą. Akcja rozgrywa się bez słów aż do samego końca.









sobie stanowisko Warpechowskiego, który uważa performance za poezję, chociaż pewnie rozumianą bardziej jako wizualną narrację. z kolei Przemysław Kwiek uważany za klasyka gatunku, od roku 1987 w odniesieniu do własnej twórczości używa własnego terminu „apérance”. Te rozbieżności wydają się oczywiste; nie sposób, by praktycy osiągnęli kiedykolwiek konsensus co do granic dyscyplin, bez względu na to, którą z nich by reprezentowali. Świadczy to tylko o tym, że sztuka jest żywa, stale ewoluje, i że twórczy trud ludzi się nią zajmujących zmierza do poszerzenia jej granic we wszelkich możliwych kierunkach. Łukasz Guzek wskazuje że wspólnym mianownikiem i istotą performance, bez względu na to, w jaki sposób odczuwać jego związki z innymi dyscyplinami, jest oparcie na cielesnej, czyli psychofizycznej kondycji autora co oznacza, że podstawowym materiałem, z jakiego powstaje dzieło sztuki, jest człowiek. Ale nie człowiek w ogóle(...) Mówimy o konkretnym człowieku – artyście. Performer sam dla siebie jest materiałem, z którego tworzy dzieło sztuki. (...) to artysta jest jednocześnie narzędziem, materiałem, twórcą i rezultatem tej twórczości – dziełem.<sup>52</sup> Od końca lat dziewięćdziesiątych zauważalna jest zmiana tendencji; wielu artystów decyduje się na różne formy partycypacji i delegacji. Za przykład niech tutaj posłuży choćby słynny

52 Guzek, Ł., *Przez...*, op. cit.

performance Pawła Althamera zrealizowany wspólnie z mieszkańcami warszawskiego Bródna. Na początku 2000 roku artysta namówił sąsiadów, by o ustalonej porze zgasili lub zapalili w swoich mieszkaniach światło, tak aby z rozświetlonych okien ułożyła się wielka liczba 2000.<sup>53</sup> Performance stał się głośny, jego integralną częścią był też piknik

Clair Bishop sumuje powody użycia ciał innych ludzi. Performance dalej opiera się fizycznej obecności ludzi, lecz jest to już inna zasada, niż ta którą opisuje Guzek.

*Artyści decydują się na wykorzystywanie ludzi w charakterze materiału twórczego z wielu powodów. Czynią tak dla zakwestionowania tradycyjnych artystycznych kryteriów, dokonując rekonfiguracji codziennych czynności pod postacią performance’u, dla ukazania obecności określonych grup społecznych i oddania ich złożonego charakteru, dla wprowadzenia do dzieła estetycznych efektów przypadku i ryzyka, w celu problematyzacji opozycji „żywego” i zapośredniczonego, spontanicznego i zainscenizowanego, autentycznego i wykoncypowanego, czy w ramach badania natury tożsamości zbiorowej i stopnia w jakim realni ludzie zawsze wykraczają poza ustalone kategorie<sup>54</sup>*

53 Szabłowski, S., *Spektakle...*, op.cit., s. 189-190

54 Bishop, C., *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s 410

## Performance art - problemy z definicją

Wymiar estetyczny przynależy każdej  
radikalnej polityce emancypacyjnej

Jacques Renciere, *Estetyka jako polityka*

### Kondycja psychofizyczna, a partycypacja

Odkąd pamiętam o performance toczył się spór. Jeszcze w latach 90. pojawiały się wątpliwości czy jest sztuką w ogóle, czy to tylko nieudane przypadki rzeźby lub teatru. Jeśli jest sztuką, to kto był pierwszy? Czy Zbigniew Warpechowski uprawiał performance już w 1965 czy dopiero w 1975?<sup>47</sup> podczas gdy jedni kłócą się o performance inni się od niego dystansują. Jerzy Bereś uznawany za prekursora i klasyka

47 Guzek, Ł., (20015), *Przez Performance do sztuki*, Didaskalia, dostępny w internecie: <http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1055/1169/1247/> (z dn. 29.03.2019)

performance w Polsce stale odnosił swoją działalność do rzeźby. Szukał dla niej takiej drogi, w której mogłaby się realizować jako działanie bezpośrednie. Konsekwentnie trzymał się własnego terminu „manifestacja”, który miał być w jego intencji pojęciem obejmującym przypadki kiedy rzeźba i bezpośrednie działanie zdarzają się jednocześnie.<sup>48</sup> Ruch *Fluxusu* miał niezaprzeczalny wpływ na kształtowanie sztuki performance. *Wprowadził do sztuki zasadę tożsamości artysty i dzieła, jako zasadę formalną i artystyczną.*<sup>49</sup> W kontekście tego, co mówił Jerzy Bereś jest ciekawe, że sposób w jaki rozwinął się *fluxusowy* performance wynikał z rozszerzonego pojmowania muzyki proponowanego przez Johna Cage’a – jednego z czołowych postaci ruchu. Forma *fluxusowa* wywodzi się z muzyki i dźwiękowego eksperymentu,<sup>50</sup> podobnie jak forma „Beresiowa” wywodzi się z eksperymentu rzeźbiarskiego. Drugim źródłem jest poezja traktowana jako eksperyment badający związki zachodzące pomiędzy znaczeniem słowa a jego brzmieniem i fizjologią mowy, albo obrazem, jak to miało miejsce w wypadku poezji konkretnej.<sup>51</sup> To z kolei każe przypomnieć

48 Bereś, J., *Wstyd...* op. cit., s. 87

49 Guzek, Ł., *Przez...* op. cit.

50 Ibidem

51 Ibidem



Nawet jeśli w jakimś typie performance'ów delegowanych szczególnego znaczenia nabiera bezpośredniość ciała, co łączyłoby je z tradycją body art i perspektywą, jaką wyznacza Guzek, to oprócz kondycji psychofizycznej swoją obecność wyraźnie manifestuje również kondycja ekonomiczna i społeczna. Jeśli weźmiemy pod uwagę jeszcze performance, które wykorzystują profesjonalistów związanych z innymi sferami życia lub te sytuacje, które są konstruowane z myślą o filmie lub video, to nawet pobieżny przegląd realizacji pozwala zauważyć, że to co dziś nazywamy performance'em rozsadza wcześniejsze definicje wiążące performance z body artem.<sup>55</sup>

Mała jest chyba szansa aby dookreślić definicję performance kiedy (...) *nasączenie sztuki elementami innych dziedzin kultury jest tendencją, która w polskiej scenie artystycznej przybiera na sile.*<sup>56</sup> z drugiej strony, skromne wycofanie się z pozycji autorskiej, na jakie decydują się liczne kolektywy twórcze i artyści, prowadzi do sytuacji, w której sztuka partycypacyjna (dotyczy to również sztuki społecznie zaangażowanej) została w dużej mierze wyłączona z pola krytyki sztuki.<sup>57</sup>

Z perspektywy praktyki, zagadnienia teo-

55 Ibidem. s. 51

56 S. Szabłowski, *Spektakle...*, op.cit., s. 184

57 Bishop, C., *Sztuczne...*, op. cit. s. 51

retyczne mogłyby się wydawać drugoplanowe, niemniej jednak ciągła dyskusja wokół zagadnień performance uwzględniająca rozważania teoretyczne jest niezwykle istotna dla tworzenia nowych pojęć i słowników. Wytwarzanie adekwatnych pojęć i właściwej terminologii jest jedynym gwarantem świadomych aktów twórczych, bez nich wszelkie próby opisu zaistniałych, zjawisk nie będą pełne – jeśli komuś uda się przekroczyć granice nie będzie miał możliwości zdać z tego relacji.

## Twórczy kapitał - konkluzja

Zmiany, jakie się dokonują w sztuce w ostatnich dekadach w Polsce, mogą stać się wypełnieniem słów Beuys'a: everyone is an artist. Nie należy jednak roznieć tego wprost; Beuys'owi nie chodzi o to, że każdy zajmie się twórczością plastyczną. Chodziło u uwolnienie twórczego kapitału - potencjału który jest w posiadaniu każdego obywatela. Miało temu służyć przekroczenie granic sztuki i wprowadzenie jej najnowocześniejszych strategii w obszar życia społecznego i politycznego. w Polsce, mimo licznych trudności i oporów, gościnna demokracja, której przyszło nam doświadczać, o ile tylko nie jest krępowana autorytarnymi tendencjami, sprzyja aktywacji twórczego kapitału. Stopień twórczości danego społeczeństwa pozostaje

w relacji do polityki państwa, co potwierdzają badania z obszaru psychologii twórczości. Oczywiście sprzyja jej również dobrobyt, ale oprócz tego (...) *twórczość kwitnie w warunkach wolności osobistej, szczególnie wtedy gdy nastąpi rozluźnienie rygorów, osłabienie sztywnych zasad życia społecznego, lub przewyższenie dyktatury. (...) wskaźniki poetyckości utworów literackich korelują z proporcją dzieci nieślubnych do ślubnych urodzonych w danej epoce, co ma być dowodem, że liberalizm - również obyczajowy- sprzyja twórczości. (...) Twórczość w warunkach różnorodności kulturowej, lub etnicznej, na przykład w społeczeństwach żyjących na pograniczu kultur lub przyciągających przedstawicieli różnych nacji. Wielkie metropolie takie jak Paryż w XIX wieku lub Nowy Jork obecnie prawdopodobnie dlatego wykazują właściwości „kreatogenne”, że stanowią magnes przyciągający ludzi z całego świata, którzy swoją odmiennością wzbogacają ich kulturową różnorodność. (...) twórczość kwitnie w społeczeństwach, które cenią wybitne dzieła oraz ich autorów i które uważają aktywność intelektualną czy artystyczną za coś godnego szacunku.*<sup>58</sup>

Wymienione tutaj cechy decydują o poziomie kreatywności i są przedmiotem polityki większości państw. w wykorzystaniu tego ka-

58 Nęcka, E., *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2003, s. 167

pitau będzie się realizowało upodmiotowienie obywateli, sposób realizacji twórczości będzie więc wpływał na ostateczny kształt stosunków władzy w państwie. Hamowanie lub rozwój twórczości wpływa na jakość demokracji. Twórczy obywatele będą bowiem lepszymi obywatelami, ale gorszymi poddanymi. Działanie każdej siły mającej wpływ na poziom twórczości społeczeństwa będą się natychmiast odciskać na sztuce i kulturze, jej instytucjach i sposobach działania. Wszelkie próby formatowania kultury i sztuki dla potrzeb doraźnych interesów partyjnych są w tym świetle zamachami na twórczość. Wobec realnych zagrożeń z tym związanych zamierzam dalej rozwijać metody sprzeciwu na rzecz budowy taktyki kreatywnego reagowania wobec kontroli w sztuce i nie tylko.



## Streszczenie

Niniejsza praca stanowi rozważanie nad możliwymi metodami buntu oraz wyrażania niezgody na wtłaczanie sztuki w formę rozrywki afirmującej aktualną rzeczywistość i niwelowanie poprzez to potrzeby kontestacji i sprzeciwu prowadzącego do ewentualnej zmiany. Przedstawione zostały w niej przykłady praktykowania nieposłuszeństwa wobec funkcjonujących powszechnie modeli dotyczących relacji artysta-odbiorca-instytucja. Nacisk położony został na działania kolektywne, partycypacyjne, budujące wspólnotę - zgodnie z przyświecającą demokracji ideą władzy ludu. Zaproponowany został ponadto sposób postrzegania sztuki jako swojego rodzaju stymulanta. Ma ona inicjować i wspierać postęp kulturalny poprzez kształtowanie dyskursów za sprawą wprowadzania do nich nowych problematyk i w takim ujęciu mieć wpływ na jakość demokracji. Sztuka konsumpcyjna i propagandowa wtłacza w zaprojektowane „wygodne” role i miejsca, przekierowując twórczy potencjał jednostek w stronę konsumpcji lub realizacji partyjnych priorytetów. Ani przemysł kulturalny, ani sztuka o charakterze propagandowym (bez względu na

polityczny odcień propagandy) nie jest w stanie wpływać stymulująco na rozwój kulturalny, a nawet przeciwnie działają one na rzecz obniżenia dynamiki dyskursów oraz konserwowania politycznego i społecznego status quo.

Punkt wyjścia postulowanych strategii i działań opisywanych w tekście stanowiła współczesna refleksja nad demokracją w ogóle, jak i demokracją w kontekście uprawiania sztuki i kultury. Oparto się przy tym między innymi na pomysły Jacques’a Rancière, a przede wszystkim jego sugestii traktowania równości nie jako celu, ale stanu wyjściowego; fundamentu, na którym można budować. Tak ustawiona równowartość nie pozwala na istnienie jednej metafizyki i musi zakładać ich wielość. Tym samym wymaga od jednostki dystansu do siebie samego i swojego światopoglądu, co postulował Richard Rorty. Mimo ważkości swoich rozważań, filozof ten wprowadził do nich element humorystyczny - mający swój wyraz chociażby w ukutym przez Rorty’ego pojęciu liberalnej ironistki - stanowiący istotny element zaprezentowanych w niniejszej pracy akcji performatywnych.

Rancière’owskie stwierdzenie, że nauczanie pozbawione elementu wyzwolenia jest w rzeczywistości ogłupianiem, można z powodzeniem odnieść do zarówno polityki kultural-

nej, jak i samego praktykowania sztuki. Konserwatywny charakter studiów artystycznych oraz konserwatywny charakter instytucji nie mogą być siłą napędową. Wręcz przeciwnie - hamują rozwój, a w skrajnych przypadkach mogą prowadzić do uwsteczniania się. Pierwsze dwa rozdziały niniejszej pracy odnoszą się do osobistych doświadczeń w tym zakresie. Dotyczą momentów przełomowych oraz nieuchronnie związanych z nimi kryzysów. Nacisk zostaje położony między innymi na wpływ, jaki może wyrzucić na jednostkę i jej dalsze życie jedno konkretne dzieło - w tym przypadku Manifestacja Jerzego Beresia. Prywatnej narracji towarzyszy kontekst historyczny silnie związany z możliwościami - czy też ich niedostatkiem - dostępu do sztuki nowej. Jednocześnie wskazany zostaje problem wynikający z braku odpowiednich narzędzi do czytania tej sztuki: pierwszy zachwyty twórczością Josepha Beuysa skutkuje impasem.

Rozwiązany w odpowiedni sposób kryzys może okazać się budujący. W kolejnej części wywodu możemy zapoznać się z genezą Gry, czyli performance angażującego publiczność; pracy będącej punktem zwrotnym w dotychczasowej praktyce artystycznej. W Grze spełnia się bowiem postulat Rolanda Barthes’a o Śmierci Autora - chociaż krytyk odnosił się w

nim do piśmiennictwa, z powodzeniem można go wykorzystać w dyskursie na temat sztuki w ogóle.

Rozważania na temat obecności lub nieobecności autora kontynuowane są w rozdziale V dotyczącym pierwszej fazy działalności Teatryku Terapeutycznego, opierającego się na współpracy kilku artystów. Chociaż we wspomnianym projekcie brały udział różne osobistości posiadające różne doświadczenie w kwestii wystąpień publicznych, Teatryku w ogóle nie interesowała indywidualność tych jednostek. Stawiał raczej na kolektywność rozumianą jako przeciwieństwo indywidualizmu i zwracał się w ten sposób przeciw wątkom osobistym w performance. Treścią były krótkie akcje bazujące na prostych, elementarnych czynnościach, nie niosących żadnej treści - skandowanie słów, pisanie na maszynie czy niszczenie mebli. Części te z założenia miały nie wchodzić ze sobą w żadne relacje - ani przyczynowo skutkowe, ani znaczeniowe. Teatryk zamierzał dokonać konwersji publiczności; do zaangażowania w swoje działania jak największej ilości obecnych ludzi, zakładając, że czynnie zaangażowana w akt tworzenia publiczność, w przyszłości z dużym prawdopodobieństwem będzie opowiadać się po stronie sztuki.

Rola artysty oraz kwestie dotyczące



relacji artysty z odbiorcą zostają ponownie poruszone w rozdziale zatytułowanym Prywatnie ale publicznie. Mogą wydawać się sprawami oczywistymi - nie tylko dla tak zwanego przeciętnego człowieka, ale również dla wielu osób poruszających się w polu sztuki. Łatwo jest powiedzieć, że pozycje oraz wzajemne stosunki pomiędzy twórcą a widzem ulegały zmianom na przestrzeni lat, nieco trudniej zaakceptować fakt, że jest - czy też powinien być - to proces nieuchronny i nieustanny. Zgoda na taki stan rzeczy wydaje się być równoznaczna z nałożeniem na siebie obowiązku uwagi, która nie może jednak sprowadzać się do biernej obserwacji rzeczywistości. Istotna jest reakcja oraz jej zakomunikowanie. Wydanie głosu i budowanie przekonania, że głos ten zostanie - i powinien zostać - usłyszany. Wolność formułowania problemów jest już wartością samą w sobie; wartością, która nie może być odgórnie ograniczana ani kontrolowana. Można odnieść wrażenie, że w kontekście demokracji, gwarancja wysłuchania - czy to jednostki czy grupy - powinna być czymś niepodlegającym dyskusji. Użyczenie komuś głosu jest bowiem przejawem zasady równości i równoprawności, która Należy jednak pamiętać, że ustrój nie jest tworem w pełni autonomicznym. Stanowi wypadkową dotychczasowej historii danego społeczeństwa, jego wieloletnich tradycji i kulturowanych ry-

tuałów. Doskonałym przykładem jest sposób, trwającego w dalszym ciągu, formowania się demokracji w Polsce. Przywiązanie do tradycji uformowało wrażliwość i wyobraźnię sporej części społeczeństwa na sposób romantyczny korespondujący z kultem bohatera - często męczennika - i mesjanistycznymi wyobrażeniami, przesądzając tym samym o konserwatywnym nastawieniu względem wielu dziedzin życia, w tym również sztuki. Takie, niestety dość mocno rozpowszechnione poglądy, nie są udziałem wszystkich Polaków, ale na wszystkich nich oddziałują. Demokracja ulega w tym wypadku swoistemu wypaczeniu i staje się w zasadzie terrorem większości. Jeśli założyć, że polityka kulturalna ma jakąś inną misję niż tylko propagandową, to pierwszego wypowiedzenia reguł i zburzenia demokratycznego porządku dokonała władza.

Refleksja dotycząca relacji sztuka - polityka zostaje pogłębiona w rozdziale VII, który jest komentarzem błędnego, ale utrzymującego się przez długi czas przekonania, że sztuka może być polityczna tylko wskutek zaangażowania - kiedy spełnia funkcje propagandowe, jest na usługach konkretnej formacji politycznej. Po raz kolejny pojawia się tu odniesienie do działań Josepha Beuysa, który zostaje przedstawiony jako sztandarowy przykład ar-

tysty - aktywisty. Idea rzeźby społecznej oraz nakierowane na demokrację bezpośrednią akcje Beuysa prowadzą do przekonania, że w opozycji do zhierarchizowanego życia, ograniczenia wolności i poniżenia, wyrasta potrzeba zmiany. Doskonale ilustrują to transformacje, jakie miały miejsce w Polsce na przestrzeni kilkudziesięciu ostatnich lat. Odpowiedzią na represje stanu wojennego były działania przekraczające logikę oporu, starające się przywrócić systemowo hamowaną witalność ludzkich relacji. Po 1989 roku nieco trudniej było znaleźć właściwe uzasadnienie dla sprzeciwu wobec władzy, skoro miała demokratyczną legitymację i nie reprezentowała wrogiej zewnętrznej siły, ale potrzeba reagowania pozostała. Instrumentalizowanie instytucji kultury w budowanej na nowo rzeczywistości było szokiem i domagało się reakcji.

W dalszej kolejności pojawiają się przykłady realizacji wykorzystujących opisywane w tekście strategie.

Pracę zamyka konkluzja na temat związków pomiędzy nowymi modelami funkcjonowania sztuki a twórczością w ogóle. Nacisk został położony na teorię Beuysa, wedle której twórczość pozwala na kształtowanie rzeczywistości. Dobrze ukształtowana rzeczywistość jest z kolei gwarantem szczęścia. Idąc

tym tropem można założyć, że jeżeli nadrzędną rolą sztuki oraz instytucji kultury jest właśnie wyzwianie w odbiorcach wszelkiego rodzaju przejawów twórczości, to mają one moc formowania jednostek twórczych, a tym samym są - same w sobie - szansą na Zupełnie Nową Rzeczywistość.



## Abstract

This thesis contemplates possible strategies of rebellion and setting against forcing art into form of entertainment that serves as affirmation of reality and trough that reducing the need of contestation and opposition leading to potential change. Practising disobedience towards common models of artist-receiver-institution were presented.

The focus was put on collective action, participation and building community - in accordance with democratic idea of rule of the people. The perception of art as a motivator was proposed as well; it initiates and supports cultural developments by introducing into discussion new problematic issues and in turn having impact on quality of democracy. Commercial and propaganda art forces well fashioned, comfortable roles and places, and it redirects individuals' creative potential to consumption and realization of priority of political parties. Neither cultural industry nor propaganda art (no matter the politics) cannot stimulate development of culture, quite the opposite - they can negatively influence dynamics and lead to maintaining political and social status quo.

The starting point for strategies manifested and activities described in hereby text was contemporary reflection on democracy in general, as well as democracy in relation to practising art and culture. This dissertation is based in great part on the ideas of Jacques Rancière, mainly his suggestion that equality should be seen as something elementary, the foundation to build upon; the beginning and not the final destination. Perceiving equality in such way does not allow for existing just one metaphysic and must accept multiplicity. Such views demand distance towards oneself and one's world view, which is in agreement with Richard Rorty's manifest. Despite the gravity of his reflection did not stop him from introducing humorous elements into them - this is represented in the concept liberal ironist - which became important component of performative actions featured in this thesis.

Rancière's declaration that teaching without emancipation is in fact stupefaction can be used in the discourse on the subject of cultural politics as well as practising art. Conservatism of art academies and conservatism of cultural institutions cannot act as an engine of change. Quite the opposite - they restrain development and in extreme cases they can lead to regress. First chapters of this disserta-

tion are referring to personal experience. They relate turning points and inevitable crisis. The emphasis was put on the importance of impact that one piece of art can have on one's life - in this case the work in question was Manifestation by Jerzy Bereś. Personal narrative is accompanied by historical context which is strongly connected to access - or lack of it - to new art. At the same time, the problem resulting from absence of tools necessary to perceive modern art is pointed out: the first fascination with Joseph Beuys led to impasse.

Crisis, if dealt with properly, can be foundation on which one can build upon. In the next part of hereby document we can acquaint ourselves with genesis of the Game, performance engaging an audience; a piece that became a turning point in hitherto art practices. In the Game Roland Barthes' postulate regarding the Death of the Author is manifested - even though the critic refers in it to literature, the idea can be use in the discourse on the subject of art in general.

Contemplations of author's presence or lack thereof continue in chapter V, which concerns the Tiny Therapeutic Theatre as it was in its early stage. A project was based on cooperation of various artists. People taking part in the project had different experience in public appe-

arance, the Theatre however did not care about participants' individuality. Collectivism was understood as an opposite to individualism and in this way the group was going against the use of personal motifs in performance. Short action based on very simple, elementary functions lacking the narrative - chanting, writing on a typewriter or destruction of furniture - were the substance of the project in question. There was no relation between different parts of the performance - neither cause-effect nor semantic. The aim of the Theatre was to converse the audience; to engage the largest possible crowd in the hope that by doing so these people will choose to stand by art side in the future.

The role of an artist and the matter of their relation to the recipients is brought up again in the chapter titled Private but public. These issues may seem as something obvious - not only to the average person but to people residing in the art world. It is easy to say that both positions and relations between them changed over the course of time, harder to accept the fact that this change is - or in any case - should be - constant and inevitable. Such postulate, if agreed upon, imposes certain obligations; requires paying attention, which cannot be limited to passive observation only. The reaction and its manifestation is necessary.



Finding one's voice and working on believe that this voice will - and should be - heard. Freedom to formulate problems is a value in itself; the value that cannot be restricted the top-down. It would seem, that democracy should be a guarantee of that. Giving a person or a group a platform to speak is the very essence of equality. It is important however to remember that political system is not fully autonomic formation. It is the result of history of given country, its traditions and upheld rituals. The evolution of democracy in Poland is emblematic of that. Attachment to tradition shaped sensitivity and imagination of the great population of people in such way that it relays strongly on the cult of a romantic hero - and even more often a martyr - and messianic representation, which in turn led to conservative attitude towards many areas of life, including art. Unfortunately, event though such beliefs are not held by everyone, they do affect everyone, and so democracy becomes the terror of majority. If we assume that cultural politics has any their mission that just that of propaganda, it is the government itself that was the first to challenge the rules of democratic society.

Reflection concerning relations between art and politics is investigated more thoroughly in chapter VII, which is a form of commentary to mistaken - and upheld for the

longest time nevertheless - belief that art can be political only if it is involved - when it fulfils propaganda functions and serves particular political formation. One more time we are referred to Joseph Beuys, presented here as an example of artist - activist. The idea of social structure and the accompanying notion of direct democracy help to convince us, that the need for change is a natural result of hierarchical society, abasement and limitation of freedom. This can be illustrated perfectly by transformations that occurred in Poland during last few decades. When the martial law was declared, artists tried to take actions that would resulted in restoring vitality of human relations. After the year 1989 finding justifications for objecting authorities was more difficult - it was no longer dependant on foreign government and democratic in its core -, the need to react however remained in tact. Instrumentalisation of cultural institutions was a shock and demanded action.

In the following chapters, the works based on strategies described in hereby discourse are presented.

The thesis is concluded with reflection on new ways in which art functions and art in general. The focus was put on Beuyes theory according to which creativity allows shaping

reality. Whereas well formed reality is a guarantee of happiness. Following this train of thought, the paramount role of art and cultural institutions is extricating all kinds of expressions of creativity and are able to mold creative individuals, which in turn brings to life possibility of Entirely New Reality.



## Bibliografia

- Barthes, R., (1967), *Śmierć autora*, Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja, 1999, nr 1/2 (54/55), s. 247-251
- Bereś, J., *Wstyd - pomiędzy podmiotem a przedmiotem*, Wydawnictwo Otwarta Pracownia, Kraków, 2002
- Bishop, C., *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015
- Czekaj, R., *Krytyczna teoria sztuki Theodora W. Adorna*, TAIWPN Uniwersitas, Kraków 2013, s. 175
- Dewey, J., *Maeterlinck's Philosophy of live w: The Middle Works of John Dewey, 1899-1924, t.6 w: R.Rorty, Filozofia jako polityka kulturalna*, Czytelnik, Warszawa 2009
- Higgins, D., *Intermedia, Akademia Ruchu*, Warszawa 1985 s. 9
- Jedliński, J., *Obecność Josepha Beuysa. Polentransport 1981 w: T. Rostkowska, Joseph Beuys Polentransport 1981*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1996, s.14
- Kowalska, B., *Czym jest dziś sztuka w: Sztuka obszarem (pre) medytacji*, S. Borzoska, Wydział Rzeźby i Działań Przestrzennych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Poznań 2012 s. 6
- Lewandowski, R., *Efekt pasażu. Konfrontacje i negocjacje tożsamości we współczesnych praktykach artystycznych*, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2018, s. 92
- Nęcka, E., *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Sopot 2003, s. 167
- Oster, G., D., Gould Crone, P., *Using Drawings in Assessment and Therapy: A Guide for Mental Health Professionals*, Brunner-Maze Inc, 1987
- Szablowski, S., *Spektakle rzeczywistości w: Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990-2005*, (red) T. Plata, Świat Literacki, Izabelin 2006, s. 185
- Renciere, R., *Estetyka jako polityka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s 196
- Rorty, R., *Filozofia jako polityka kulturalna*, Czytelnik, Warszawa



2009, s. 228-229  
Sosnowska, A., *Performance Oporu*,  
Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana,  
Warszawa 2018, s. 32  
Turowski, A., *Sztuka, która wznieca  
niepokój*, Książka i Prasa, Warszawa  
2012 s. 15  
Žižek, S., Posłowie w J. Renciere, Estetyka  
jako polityk, Wydawnictwo Krytyki  
Politycznej, Warszawa 2007, s. 196

## Netografia

*BIAŁA TRANSFORMACJA* [tekst do  
wystawy], <http://biala.art.pl/biala-transformacja/> (z dn. 24.02.2019)  
Guzek, Ł., *Przez performance do sztuki*,  
22.11.2005, <http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1055/1169/1247/> (z dn. 27.02.2019)  
Jankiewicz, P., (2017), *Skandale  
artystyczne*, <http://www.racjonalista.pl/kk.php/t,5510> (z dn. 26.02.2019)  
*Maj 1968*, W: Wikicytaty, 2004, [https://pl.wikiquote.org/wiki/Maj\\_1968](https://pl.wikiquote.org/wiki/Maj_1968) (z dn. 25.02.2019)  
*Naziści*, W: Wikipedia Wolna  
Encyklopedia, 2001 [https://pl.wikipedia.org/wiki/Naziści\\_](https://pl.wikipedia.org/wiki/Naziści_)

(dzieło\_sztuki) (z dn. 25.02.2019)  
*Pasja (instalacja)*, W: Wikipedia  
Wolna Encyklopedia, 2001 [https://pl.wikipedia.org/wiki/Pasja\\_\(instalacja\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pasja_(instalacja)), (z dn. 25.01.2019)  
*Shark (rzeźba Davida Černego)*, W:  
Wikipedia Wolna Encyklopedia, 2018,  
[https://pl.wikipedia.org/wiki/Pasja\\_\(instalacja\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Pasja_(instalacja)) (z dn. 24.02.2019)  
Steve Reich, W: Wikipedia Wolna  
Encyklopedia, 2001 [https://pl.wikipedia.org/wiki/Steve\\_Reich](https://pl.wikipedia.org/wiki/Steve_Reich) (z dn. 27.03.2019)  
Yeung, P. (2017), JOSEPH BEUYS: i LIKE  
AMERICA AND AMERICA LIKES  
ME, <https://www.kidsofdada.com/blogs/magazine/35963521-joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me>, (z dn. 23.02.2019)  
Zespół wPolityce.pl (2013), *Proces  
w. zniszczenia rzeźby papieża  
przygniecionego głazem*, <https://wpolityce.pl/polityka/171954-proces-ws-zniszczenia-rzezby-papieza-przygniecionego-glazem> (z dn. 26.02.2019)



