



## **OBECNY. JESTEM?**

Transformacja charakteru i statusu obecności w sztuce performance, rzeźbie i instalacji.

Janusz Bałdyga

**OBECNY. JESTEM?**

Transformacja charakteru i statusu obecności w sztuce performance, rzeźbie i instalacji

**PRESENT. AM I?**

The transformation of the character and status of presence in performance art, sculpture,  
and installation

## **OBECNY. JESTEM?**

Transformacja charakteru i statusu obecności w sztuce performance, rzeźbie i instalacji

## **PRESENT. AM I?**

The transformation of the character and status of presence in performance art, sculpture,  
and installation

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Janusz Bałdyga

**OBECNY. JESTEM?**

Transformacja charakteru i statusu obecności w sztuce performance, rzeźbie i instalacji

**PRESENT. AM I?**

The transformation of the character and status of presence in performance art, sculpture,  
and installation

Poznań 2019

Copyright © by Janusz Bałdyga 2019

This edition © by Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu 2019

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

Redakcja: prof. dr hab. Sławomir Brzoska

Recenzent (pracownik samodzielny – Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu):  
dr hab. Elżbieta Jabłońska

Łamanie komputerowe:  
Zofia Kuligowska

Tłumaczenie:  
Marcin Wawrzyńczak, Jędrzej Burszta

Korekta:  
Marcin Czajkowski

Projekt okładki:  
Zofia Kuligowska

Fotografia na okładce: Anna Bobyrieva. Granica, Agencja ArtPole, Port Creative Hub. Kijów 2017

Źródło finansowania: Publikacja naukowa finansowana ze środków na badania statutowe Wydziału Rzeźby na rok 2019

Wydawca: Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu  
al. K. Marcinkowskiego 29  
60-967 Poznań

ISBN 978-83-66015-64-7

Wstęp	9
<b>Introduction</b>	17
1. Performance/Mikroteatr „Ja i królowie” Ernesta Schnabla	25
<b>1. Performance/Micro-theater Ernest Schnabel’s: „I and The Kings”</b>	31
2. „Wesele” Wyspiańskiego. Mikroteatr czy Performance	38
<b>2. Wyspiański’s The Wedding: Microtheatre or Performance?</b>	43
3. Obecność niecodzienna. Teatr życia codziennego	50
<b>3. Uncommon presence. The Theater of everyday life</b>	55
4. Obecność we Lwowie	62
<b>4. Presence in Lviv</b>	68
5. Obecność rozszerzona	74
<b>5. Extended presence</b>	80
6. Ciało kruche – ciało materialne	84
<b>6. Fragile body / Material body</b>	87
7. Obecność. Potrzeby społecznej akceptacji	92
<b>7. Presence: the needs of social acceptance</b>	106
8. Wejść / Nie wejść, Wpuszczą / Nie wpuszczą	118
<b>8. Entry / No Entry / Forced Entry</b>	122
9. 36,6/360 czy trzydzieści sześć i sześć łamane przez trzysta sześćdziesiąt	126
<b>9. 36,6/360 or thirty six point six slash three hundred and sixty</b>	134
10. Rekonfiguracja jako element strategii kuratorskiej wobec artysty nieobecnego	144
<b>10. Reconfiguration as a curatorial strategy with an absent artist</b>	150
11. Performance delegowany – nieobecność strategiczna	154
<b>11. Delegated performance – strategic absence</b>	160
12. Wejścia / Wyjścia	163
<b>12. Entrances / Exits</b>	163
Zakończenie	209
<b>Conclusion</b>	213

VII Pracownia Rzeźby i Działań Przestrzennych - Performance.  
Wydział Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

prowadzący: prof. Janusz Bałdyga

asystentka: dr Marta Bosowska

Tytuł badania naukowego:

„Obecność, nieobecność - uczestnictwo. Transformacja charakteru i statusu obecności  
w realizacjach sztuki performance, rzeźby i instalacji (różnice, podobieństwa, przeciwstawienia).”

# wstęp

Obecność, do niedawna niepodważalna cecha działań performance, coraz częściej zaczyna być kwestionowana jako jeden z podstawowych, obok jawnego procesu, warunków sztuki akcji. Bohater wydarzenia, centralna postać i jego inicjator usytuowany poza obszarem działania budzi wątpliwości, a jednocześnie stawia istotne pytania o status obecności i potencjał nieobecności. Aktualne staje się pytanie o możliwość realizowania uczestnictwa w dziele efemerycznym poprzez nieobecność.

Problem ten powraca w moim doświadczeniu od połowy lat dziewięćdziesiątych. Znamienne jest to, że nie generują go jedynie nowe technologie modyfikujące zasięg działania i funkcję reprezentanta, choćby w formie internetowej transmisji. Chodzi raczej o problematykę związaną z reprezentowaniem siebie, zasięgiem tej reprezentacji warunkowanej potencjałem własnego ciała, możliwościami intelektualnymi i tradycją kulturową. Kategoria obecności nie stanowi wartości bezwzględnej, kształtuje ją konkretna dyscyplina sztuki stawiająca wymóg uczestnictwa bezpośredniego albo potencjalnego. Należy to rozumieć bardziej jako świadomość obecności, a nie jej bezpośrednie doświadczanie. Powiązana z cielesnością obecność, fizyczna i ewidentna, staje się podstawowym narzędziem kreowania znaczeń. Uwolniona od fizycznego wymiaru tworzy nowe obszary komunikowania oparte o ślad czy pamięć, do których odwołujemy się w tym tekście. „Potrzebna jest jednak kategoria opisowa łącząca dzieła akcjonistyczne, efemeryczne i performatywne – twierdzi Łukasz Guzek. – Taką kategorią jest obecność, stanowiąca w dziełach tego typu kategorię wyższego rzędu, typu meta. A to oznacza, iż należy rozumieć ją szerzej, niż tylko obecność bezpośrednią w dziełach sztuki akcji, opartych na użyciu kondycji psychofizycznej jako środka artystycznego. W dziełach typu environment i instalacja obecność ma charakter potencjalny, wynikający z otwarcia struktury dzieła i powiązania go z przestrzenią rzeczywistością<sup>1</sup>.

Rozpatrując fenomen obecności w przestrzeniach pozaartystycznych, stajemy wobec historii jako nauki w sposób bezwzględny eksponującej obecność jako sprawcę biegu historycznych przemian. Coraz bardziej popularna historia hipotetyczna stawia pytania o skutki hipotetycznej nieobecności i rozważa jej alternatywę w postaci obecności. Analiza hipotez pozwala na stawianie wiarygodnych i coraz bardziej wartościowych diagnoz historycznych i politycznych. Historia każe przywoływać niezbędną w wielu sytuacjach funkcję

1. Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa – Toruń 2017, s. 19.

sobowtóra królów, dyktatorów czy zaangażowanych w działania wojenne, decydujących o losach świata najwyższych dowódców wojskowych. W takich sytuacjach mistyfikacje służą przywołaniu fałszywego obrazu obecności, w interesie kreatora jest stworzenie złudzenia poprawności dla błędnej odpowiedzi na pytania: „Gdzie on jest? Co robi w tym momencie?”. Spektakularnym przykładem z czasów II wojny światowej są operacje wojenne marszałka Bernarda Montgomery’ego w Afryce Północnej w czasie, gdy reprezentujący go sobowtór, aktor Meyrick Clifton James prowadził niezwykle bogate życie towarzyskie pośród londyńskiego establishmentu, a następnie odbył jawną podróż do Gibraltaru. Celem była adresowana do wywiadu niemieckiego fałszywa odpowiedź na pytanie o miejsce jego obecności. Znamienne jest zdanie Montgomery’ego wypowiedziane na temat roli odegranej przez Jamesa: „Oszukał Niemców w newralgicznym momencie wojny”. Z całą pewnością możemy mówić o szerokim spektrum „reprezentantów” mających wpływ na prawdziwy, modyfikowany lub ewidentnie fałszywy obraz konkretnej obecności.

Kolejnym aspektem jest mityczne czy też symboliczne przywołanie obecności kogoś, z czym nieobecnością nie możemy się pogodzić. Sięgamy wówczas do rytuału przywołania nieobecnego jak wywoływanie duchów czy rytuału pamięci kierowanego ku określonej osobie czy zjawisku, z dominującą cechą nieobecności, deficytu czy dotkliwego braku. Obecność i związane z nią uczestnictwo w inicjowanym przez nas procesie (nazwijmy go rytuałem pamięci), pozwala oswoić i dowartościować sens dramatu obecnych, pozostawionych i porzuconych. Pozwala to na uniknięcie kryzysu rozpaczającego skutkować katastrofą. Za każdym razem fakt obecności stwarza możliwość ingerowania w wytworzoną przez nas rzeczywistość. Nieobecny inicjator działania przenosi odpowiedzialność za rezultat uruchomionego przez siebie procesu na jego niekontrolowany przebieg, jego obecność jest jedynie obecnością startera przenoszącego się po starcie w obszar pozornie pasywnej nieobecności i ewentualnego oczekiwania. Nieobecność nie jest stanem pasywnym, a wiązany z nią bezruch nie musi jej obciążać. Wręcz przeciwnie, intrygująca i nierozpoznana nieobecność może być czynnikiem aktywizującym obserwatorów odczuwających dotkliwie związaną z nią tajemnicę. Pytanie, dlaczego go nie ma, choć powinien już tu być, wobec braku odpowiedzi stymuluje reakcję, a więc stawia wymóg aktywności.

Istnieje też rodzaj misterium związanego z faktem nieobecności czy wręcz nieistnienia. Obszarem kreowania mitologii, obok obyczaju związanego z kulturą określonego terytorium, staje się literatura i historia. Krótka powieść Italo Calvino „Rycerz nieistniejący” czyni główną postacią etosu rycerskiego wojownika, który fizycznie nie istnieje. Pozbawiony cielesności, staje się ideą, w tym przypadku możemy wręcz mówić o idei czystej. „To jest rycerz, którego w ogóle nie ma... – Jak to nie ma? Przecież go widziałem! Był! – Coś widział?”

Żelastwo... – To jest taki jeden, co jest, choć go nie ma, rozumiesz [...] A więc w wojsku Karola Wielkiego można być znakomitym rycerzem, nosić przeróżne tytuły, być mężnym w boju i gorliwym oficerem, wcale nie istniejąc?<sup>2</sup>.

Pytanie pozostaje bez odpowiedzi wobec niejednoznacznego faktu nieistnienia definiowanego bytem potwierdzonym – sugestywnym znakiem srebrnej zbroi oblekającej nieistniejące ciało. Nieobecność staje się mechanizmem tworzenia mitu niezłomnego. Dokładnie ten sam mechanizm odnajdujemy w filmie „Eroica” Andrzeja Munka, gdy mistyfikowana „bohaterska” ucieczka z obozu jenieckiego staje się podstawą mitu potwierdzającego szanse heroicznego odwrócenia losu. W rzeczywistości bohater, na którego domniemanym czynie oparty jest ów mit, przebywa na strychu baraku, korzystając z pomocy wtajemniczonych współtowarzyszy. Mit ma wielką siłę integrowania wokół siebie, a co za tym idzie, przewartościowania sytuacji trudnej czy zgoła beznadziejnej. I oto strażnicy mitu strzegą fałszywej nieobecności jego bohatera, ponieważ prawda, niszcząc mit, zniszczyłaby zarzewie nadziei i unicestwiłaby siłę z dumą powtarzanego zdania: „Jednak jemu się udało”, a idąc dalej: „Skoro jemu się udało...”.

Historia odnotowuje związany z nieistnieniem państwa polskiego rytuał Wielkiej Porty, czyli rządu Imperium Osmańskiego, które w XIX-wiecznej Europie jako jedyne państwo nie uznało skutków rozbiórów Polski. Oficjalne powitanie europejskich dyplomatów kończyło się rytualnym pytaniem o potwierdzenie przybycia posła z Lechistanu. Odpowiedzią była cisza anonsująca symboliczną rolę nieobecnego. Możemy mówić o definiowaniu czy też przywołaniu obecności właśnie przez wyartykułowanie nieobecności.

Obszar sztuki stanowi również pole konfrontacji z problemem odejścia i nieśmiertelności, której rezultatem jest mitologia niejasnego końca i dotkliwego braku, czyniąca odchodzącego wielkim nieobecnym. Przywołany przez Leann Herlihy w jej pracy licencjackiej<sup>3</sup> holenderski artysta Bas Jan Ader w wieku 33 lat dokonał spektakularnego odejścia, wieńcząc tym swoją krótką, niezwykle intensywną działalność artystyczną. 9 lipca 1975 roku wypłynął czterometrową łodzią z Chatham w Massachusetts z zamiarem dotarcia do angielskiego Falmouth. Podróż ta stanowiła ostatni element tryptyku zatytułowanego „W poszukiwaniu cudownego”. Po dziesięciu miesiącach jego pustą łódź odnaleziono w pobliżu zachodniego wybrzeża Irlandii. Nieodnalezione ciało Adlera w kategoriach prawnych każe traktować go jako zaginionego, a więc nieobecnego. Siłą nieobecności jest budowana na nieodwracalnym skutku tego zdarzenia mitologia poświęcenia, końca, wyczerpania. Pomimo oczywistego domniemania śmierci, skupiamy się na tajemnicy z jej podstawowym znakiem, jakim jest pusta łódź. Puste krzesło jako znak miejsca opuszczonego, ale też niezajętego zostało w przestrzeni języka symboli rozpowszechnione chrześcijańską tradycją pustego

2. Italo Calvino, *Rycerz nieistniejący*, przeł. Barbara Sieroszevska, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa, 2004 r.  
3. Leann Herlihy, *Samoucnestwienie jako sukces: trzy kategorie artystów*, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.

miejsca przeznaczonego dla nieznanego przybysza. Symboliczna możliwość zazwyczaj nie zostaje potwierdzona praktyką. Puste miejsce pozostaje pustym znakiem podtrzymania tradycji oczekiwania na nieobecnego bohatera niespełnionego aktu. Właśnie spektakularne odejście i siła nieobecności pozwalają na przyjęcie statusu bohatera poświęcającego siebie w imię subiektywnych wartości, których sens pozostaje dla nas niedostępny. Ten deficyt wartości zastępuje potężny mit niezłomnego nieobecnego.

Pojawia się problem tożsamości nieobecnego i, idąc dalej, potwierdzenia tożsamości nieobecnego albo nieistniejącego. Rola quasi-sobowtóra nieistniejącego pierwowzoru daje szansę niezwyklej kreacji ograniczonej ramami prawdopodobieństwa. Przypominam genialnego fałszerza obrazów Wolfganga Beltracchiego, którego fenomen polegał na fałszowaniu obrazów nieistniejących, jego praca polegała na projekcji twórczości fałszowanego artysty. Fałszerstwo polegało więc na fikcyjnym poszerzeniu obszaru twórczości, zaprojektowaniu i zrealizowaniu jego nieistniejącego dorobku artystycznego. Cały proceder budował nową tożsamość artysty, powiększał zamknięty obszar jego twórczości, dawał nowy impuls badaczom i kolekcjonerom. Sam autor fałszywych obrazów broni ich autentyczności słowami: „Moje obrazy to oryginały, nie kopie. Tylko sygnatury są fałszywe”<sup>4</sup>, co z punktu widzenia regulacji prawnych ma sens. W działaniach Beltracchiego dostrzegamy presję na stworzenie biografii prawdopodobnej, możliwej do zaakceptowania nawet przez sceptycznie nastawionych badaczy. Fałszowana przez niego biografia, wcześniej zbadana, zostaje powiększona o aneksy dzieł odnalezionych, a w rzeczywistości sfalszowanych. Malowane przez fałszerza obrazy zmuszały badaczy potwierdzających ich autentyczność do rozsunięcia zamkniętych biografii takich mistrzów jak Matisse czy Degas i włożenia tam dzieła Beltracchiego sygnowanego sfalszowanym podpisem. Nie czas i miejsce na analizowanie relacji pomiędzy obrazami autentycznymi i fałszywymi, ale możemy z całą pewnością stwierdzić, że Beltracchi miał w ręku narzędzia do realizowania zmian stylistycznych czy nagłych zwrotów tematycznych w twórczości fałszowanych przez siebie artystów. Mógł więc skutecznie manipulować ich tożsamością, mając przed sobą zamknięte, pozbawione dynamiki, a często zbadane i zarchiwizowane obszary ich twórczości.

W sygnalizowanym powyżej problemie istotnym elementem jest przewijający się w tej pracy motyw potwierdzania tożsamości i narzędzi niezbędnych do potwierdzenia autentyczności badanego obiektu, znaku czy osoby. W przypadku działającego kilkadziesiąt lat Beltracchiego możemy mówić o wieloletnich zmianach tożsamości czy – wobec zalewu nieautentycznymi artefaktami – o deformacjach tożsamości. Pisząc o fałszerstwie w kontekście fałszywej tożsamości czy tożsamości niejednoznacznej, chciałbym przytoczyć pracę magisterską Michała Ciesielskiego zatytułowaną „Kłamstwo jako podstawa wypowied-

dzi twórczej”<sup>5</sup>. Autor używa słowa „kłamstwo” jako pojęcia kluczowego dla koncepcji jego pracy. Nie mamy wątpliwości, że zarówno fałsz, jak i kłamstwo znajdują się w obszarze pojęć pejoratywnych, opisujących rzeczywistość jednoznacznie negatywną lub rzeczywistość przez nie skażoną. Egzystencja w tak charakteryzowanym świecie ulega jego wpływom i naciskom, możemy więc mówić o tożsamości chorej, okaleczonej. Ale czy na pewno? Ciesielski w wyrafinowany, prowokacyjny sposób uwalnia pojęcie kłamstwa od jednoznacznie pejoratywnych konotacji, sytuując je w obszarze sztuki. Nie proponuje zmian norm, które usprawiedliwiłyby kłamstwo, zawieszając jego etyczny wymiar. Kłamstwo wiąże się w jego pracy z takimi pojęciami jak utopia, iluzja, mistyfikacja, których moralna ocena nie jest jednoznaczna ani jednowymiarowa. Utopia sytuuje się po stronie dobra czy zła? Mamy za mało danych, by udzielić wyczerpującej odpowiedzi. Podobnie jest z kłamstwem, nie rzadko tworzącym sprzeczności i przeciwieństwa niezbędne w procesach nauczania lub poszukującej prawdy autorefleksji. Brak przeciwstawienia prawdy i kłamstwa jako antagonyzmów otwiera czytelnikowi bardzo interesujące pole refleksji, wolności i ryzyka. Wartościowanie moralne wynikające z kultury Dekalogu nie ma funkcji strategicznych, a jedynie wskazuje na niestabilność istniejących w sztuce norm wiązanych z nieokreślonymi celami, kryteriami i autorytetami. Z punktu widzenia dynamiki sztuki współczesnej bardzo ciekawe jest wskazanie przepływu elementu prawdy w obszar fikcji w ready-made Marcela Duchampa. Praca Ciesielskiego jest nasycona elementami krytycznymi, dość sarkastycznie atakującymi, często graniczącą z kabotyństwem, automitologizację artysty. Autor czyni przedmiotem ironii parcie ku tożsamości mitycznej. Ciesielski posługuje się świetnie przez siebie opanowanym mechanizmem przedstawiania własnej pracy i tożsamości w fałszywym świetle. Gdy wówczas pada pytanie: „Prawda to czy fałsz?”, odpowiem: „prawda”, nie mając do końca pewności.

W powieści Salmana Rushdiego „Złoty dom Goldenów” pojawia się nieistniejąca instytucja nazwana przez autora Muzeum Tożsamości. „Napisałem powieść o rodzinie, która próbuje zmienić tożsamość, zastąpić je fikcją – tłumaczy autor w wywiadzie. – Sfera tożsamości wydaje mi się bardzo problematyczna. To, co dzisiaj nazywamy polityką tożsamości, próbuje moim zdaniem wepchnąć ludzi w wąskie definicje. Myślę, że to jest niebezpieczne, bo im więcej człowiek definiuje sam siebie, tym łatwiej o konflikt z innymi ludźmi. Tymczasem jako pisarz wiem, że człowiek nie ma jednej tożsamości: każdy jest wieloma osobami naraz, w pewnych aspektach naszego życia możemy być szlachetni, w innych tchórzliwi [...] kim innym jesteśmy dla przyjaciół i dla kochanków. Jeśli tworzysz postaci, które mają jedną cechę charakterystyczną, to nie będą przekonujące”<sup>6</sup>. Stwierdzenie płynnej, niejednoznacznej tożsamości każe potwierdzać jej sens w nowych, wymagających dokonania wyboru,

4. Beata Zatońska, *Geniusz oszustów*, Tygodnik.tvp.pl, dostęp: 13. 05. 2017

5. Michał Ciesielski, *Kłamstwo jako podstawa wypowiedzi twórczej*, Praca magisterska, promotor prof. Alicja Kępińska, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2013 r.

6. Justyna Sobolewska, *Kraj z bańki. – Rozmowa z Salmanem Rushdie o życiu w Nowym Jorku, niedouczonej Ameryce i właśnie wydanej powieści „Złoty dom Goldenów”*, „Polityka”, nr 51/52, 18.12.-2017 r.



sytuacjach. Sztuka daje nam szansę spotkania zjawisk nieznanych, często zaskakujących, wymagających zdecydowanego stanowiska, które może decydować o zasadniczych rozstrzygnięciach. W innych sytuacjach reakcją bywa zdziwienie skutkujące nieprzewidzianym grymasem naszej twarzy.

Pojęcie „płynnej” czy zmiennej tożsamości w sposób niezwykle sugestywny i atrakcyjny przedstawia Jerzy Kosiński w quasi-autobiograficznej powieści „Cockpit”. Główny bohater przedstawia siebie jako człowieka nieustannie manipulującego własną tożsamością. Szczególnie interesujące są fragmenty, w których nie istnieją realne powody dla takich operacji. Stawanie się kimś innym i ciągła egzystencja w procesie przemian wydają się być celem życia bohatera, realizacją wielkiej, nadrzędnej idei. „W ciągu minionych kilku lat zmuszony byłem do tak częstej zmiany tożsamości, że zacząłem uważać przebieranek za coś więcej aniżeli sposób na osiągnięcie osobistego bezpieczeństwa, po prostu za konieczność. Moje życie zależało wszak tyle razy od błyskawicznego przedzierzgiwania się w kogoś zupełnie innego, od całkowitego odcięcia się od przeszłości. Co do ludzi, z którymi się stykam, moje zmiany osobowości nigdy nie są obliczone na zaszkodzenie im lub ich oszukanie. Dla mnie są to w gruncie rzeczy próby rozszerzenia ich percepcji”<sup>7</sup>. Ważnym elementem języka wizualnego, którym posługuje się Kosiński, jest marginalny dla narracji literackiej, ale istotny jako symbol, zamawiany przez bohatera uniform wojskowy. Ma to być mundur nieistniejącej armii, niekojarzący się z żadną formacją. Obiekt zuniformizowany, stanowiący element zhierarchizowanej, czytelnej rzeczywistości zostaje pozbawiony cech emblematycznych, stając się jednostkowym, osobnym bytem. Czytelność munduru jako znaku zostaje skutecznie zamazana, z elementu podległego większej całości zostaje przetransponowany w uwolniony od wszelkich zależności, suwerenny byt. Niezależna, suwerenna tożsamość zestawiona z sugestią wojskowej hierarchii kwestionuje i w pewien sposób relatywizuje jej sens. „- Chciałbym zamówić dwa mundury wojskowe – oświadczyłem mu. – Jeden zwykły i jeden galowy. [...] – W jakiej armii pan służy? – zapytał. – W jednoosobowej – odparłem. [...] – Te mundury nie powinny się kojarzyć z żadnym krajem, z żadną formacją wojskową, muszą jednak sugerować, że jestem oficerem wysokiej rangi [...] – Mundur to coś równie definitywnego jak data w kalendarzu, a tymczasem to, czego pan od nas żąda... – Doskonale określił pan to, o co mi chodzi. Chodzi mi właśnie o coś szczególnego, lecz łatwo rozpoznawalnego. Ale nie definitywnego. To bardzo trudne zadanie, ale jest pan wszak artystą”<sup>8</sup>.

Kilkupoziomową konstrukcję związaną z nieobecnością czy nawet aktem abdykacji bohatera proponuje Marina Abramovic w rekonstrukcji performance Vito Acconciego „Seebed” z 1972 roku zrealizowanej w 2005 roku w ramach projektu Seven Easy Pieces w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. Artystka zaproponowała odmienną od wzoru architekturę

przestrzeni nasyconą dźwiękami bliskimi oryginału Acconciego. Mamy więc architekturę zbliżoną do kształtu areny, spójną z charakterystyczną przestrzenią muzealną i podporządkowaną jej rygorom. Drugim elementem jest niezwykle sugestywna warstwa dźwiękowa, jednoznacznie odsyłająca do odgłosów towarzyszących autentycznej masturbacji artysty ukrytego pod powierzchnią przeznaczoną dla widzów – uczestników performance. Trzeci element to obserwatorzy, odbiorcy performance, kobiety i mężczyźni zgrupowani w wyznaczonej przez artystę przestrzeni. Wymuszone bliskie dystanse spotykają się z aprobatą uczestników, ich reakcje sprowadzają się do wyrazistej obecności wzbogaconej prywatną, osobistą, a nawet intymną ekspresją. Artysta – mentor, artysta – bohater, artysta – demiurg jest w przestrzeni zdarzenia nieobecny. Obserwatorzy zostali przez niego delegowani do pierwszoplanowych ról budowniczych ekspresji i dramaturgii zdarzenia. Ich aktywność opiera się na konkretnych danych zaproponowanych przez artystę – inicjatora zdarzenia zaakceptowanego obecnością i trwaniem widzów.

Język nasz zna pojęcie wielkiego nieobecnego, bohatera istniejącego poza obszarem zdominowanego przez niego zdarzenia. Do takiego modelu działania i takiej koncepcji obecności będziemy w tej książce wielokrotnie wracać, dając miejsce również tradycyjnym formom opartym na dominacji w centrum czy ciągłym akcentowaniu własnej obecności poprzez strukturalną niemożliwość absencji. Wówczas na pytanie: „Obecny?” odpowiemy: „obecny”, choć w każdej sytuacji będzie to znaczyło coś innego.

Spontanicznie zrekonstruowany bruk wcześniej użyty przez demonstrantów do walki z oddziałami Berkutu. Kijów. Majdan 2014, fot. Janusz Bałdyga



7. Jerzy Kosiński, – *Cockpit*, przeł. Mira Michałowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1992 r.

8. Ibidem

# *introduction*



Presence, until recently an undisputable attribute of performance art, has increasingly been questioned as one of its key prerequisites besides an open process. The situation of the main protagonist of the event, its central character and initiator, outside the performance space raises doubts as well as posing critical questions about the status of presence and potential of absence. The question of the possibility of realizing participation in an ephemeral work through absence gains currency.

This problem has reappeared in my experience since the mid-1990s. Significantly, it is not generated solely by new technologies that modify the effective range and function of the representative, for example in the form of online transmission. Rather, the issue concerns self-representation, its range as determined by the potential of one's body, intellectual capability, and cultural tradition. The category of presence is not an absolute value; it is shaped by a specific artistic discipline that requires actual or potential presence. This should be construed as an awareness of presence, as opposed to its direct experience. Bound up with corporeality, presence, physical and evident, becomes a fundamental mechanism of meaning generation. Freed from its physical dimension, it creates new areas of communication based on trace or memory, which we refer to throughout this text.

We need however a descriptive category that will encompass actionistic, ephemeral, and performative works. Such a category is presence, which in works of this kind constitutes a higher-order, "meta" category. This means that it should to be construed more broadly than just as direct presence in works of performance art, based on the use of the psychophysical condition as an artistic means. In environment and installation art, due to the work's open structure and its connection with real space, presence is a potentiality.<sup>1</sup>

Considering the phenomenon of presence in non-artistic spaces, we confront history as a science that ruthlessly emphasizes presence as the driving force of historical events. The increasingly popular hypothetical history asks questions about the consequences of hypothetical absence and contemplates its alternative in the shape of presence. By analyzing hypotheses we are able to make credible and ever more valuable historical and political diagnoses. History knows the function, indispensable in many situations, of the lookalike, or body-double, of kings, dictators, or military leaders fighting decisive battles. In such situations, mystifications serve to evoke a false image of presence; their authors' intention is

1. Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warsaw - Toruń 2017, p. 19.

to create an illusion of correctness for wrong answers to questions like "Where is he? What is he doing now?" A spectacular World War II-era example were the military operations conducted by Field Marshal Bernard Montgomery in North Africa at a time when his double, actor Meyrick Clifton James, mingled with the London high society and then made an open trip to Gibraltar. The purpose was to provide German intelligence with a false answer regarding Montgomery's location. As the latter commented on James's role, "He fooled the Germans at a critical time of the war." We can surely speak of a wide range of "representatives" who influence a true, doctored, or obviously false image of a particular presence.

Another aspect is the mythical or symbolic invocation of the presence of someone whose absence we cannot accept. We then resort to the ritual of invoking the absent, as in ghost-raising or in commemorating or remembering a person or phenomenon, with the dominant aspect of absence, deficit, or acute lack. Presence and the resulting participation in the process so initiated (let us call it a ritual of memory) allows us to co-opt and find meaning in the tragedy of the present, the left behind and abandoned, to avoid a crisis of despair that might result in a catastrophe. Every time the fact of presence creates the possibility of intervening in the reality we have engendered. The absent initiator of an action transfers the responsibility for the result of the process he has initiated to its uncontrolled course, his presence being but the presence of a starter who after the start moves into an area of seemingly passive absence and potential anticipation. Absence is not a passive state, and the inertia associated with it doesn't have to be considered an encumbrance. Quite the contrary, intriguing and unrecognized absence can activate observers who acutely experience its inherent mystery. The question of why someone isn't here though he is supposed to be, when no answer is forthcoming, stimulates a reaction, demanding an active response. There also exists a kind of mystery play related to the fact of non-presence or actually non-existence. Besides the customs specific to the culture of the given territory, literature and history become the area where mythology is developed. Italo Calvino's short novel, *The Nonexistent Knight*, centers the knightly ethos on a warrior who physically doesn't exist. Devoid of a body, he becomes an idea, even, in this case, a pure idea.

'That's a nonexistent knight, that is ...'

'What do you mean, nonexistent? I saw him myself! There he was!'

'What did you see? Mere ironwork ... He exists without existing, understand, recruit?' ...

So in Charlemagne's army one can be a knight with lots of names and titles and what's more a bold warrior and zealous officer, without needing to exist!<sup>2</sup>

The question remains unanswered in the face of the ambiguous fact of nonexistence defined by a confirmed entity – the suggestive sign of a silver suit of armor covering a nonexistent

2. Italo Calvino, *Rycerz nieistniejący*, przeł. Barbara Sieroszewska, Wydawnictwo Cyklady, Warsaw, 2004.

body. Absence becomes a means of forging a myth of the indomitable one. Precisely the same mechanism can be found in Andrzej Munk's film, *Eroica*, where a phony "heroic" escape from a POW camp becomes the foundation of a myth that confirms the chances for a heroic reversal of history. In reality, the hero, on whose alleged daring feat the myth is based, is hiding under the roof of the barrack with the help of a group of fellow prisoners. Myth has the great power to integrate people, making it possible to redefine a difficult or actually hopeless situation. And so the guardians of the myth protect the false absence of its hero because the truth, shattering the myth, would ruin hope and render powerless the proudly repeated words: "And yet he succeeded," and consequently: "So can we."

History records that the Divan, or Imperial Council, of Ottoman Turkey, the only state in 19th-century Europe to refuse to recognize the final partition of Poland, had developed a special ritual in this regard. The official welcoming of the foreign diplomatic corps by the Grand Vizier would always end with the question whether the envoy from Lehistan (as Poland was known in Ottoman Turkish) had arrived. Silence, announcing the symbolic role of the absent man, was the reply. Here we can speak of presence being defined or invoked precisely through the articulation of absence.

Art is another field of confrontation with the problem of departure and immortality, resulting in a mythology of unclear end and acute lack that makes the departing one a great absentee. Mentioned in Leann Herlihy's BA thesis,<sup>3</sup> the Dutch artist Bas Jan Ader made a spectacular departure at the age of 33, ending a short but very intense artistic career. On 9 July 1975, Ader set off in a 13 ft sailing boat from Chatham, Massachusetts, with the intention of reaching the English port of Falmouth. The trip was meant as the second part of a triptych called *In Search of the Miraculous*. Nine months later, Ader's unmanned boat was found off the west coast of Ireland. His body was never recovered, which in legal terms makes him a missing person, that is, an absentee. The power of absence lies in a mythology of sacrifice, end, exhaustion, built on the irreversible result of the event. Despite the obvious presumption of death, we focus on the mystery with its primary token of the empty boat. The empty chair as a sign of an abandoned but also untaken place has been popularized in symbolic language by the Christian tradition of leaving an empty place at the table for an unexpected guest. The symbolic possibility is seldom confirmed by practice. The empty place remains an empty sign of the sustained tradition of waiting for the absent hero of an unfulfilled act. It is precisely spectacular departure and the power of absence that enable the adoption of the status of a hero who sacrifices himself in the name of subjective values whose meaning remains obscure. This deficit of value is filled in for by the powerful myth of the indomitable absentee.

3. Leann Herlihy, *Self - Sacrifice as Success: the three types of artists*, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu.

The next problem to consider is that of the identity of the absent and consequently of confirming the identity of the absent or nonexistent. The role of the quasi-double of a nonexistent original offers the chance for extraordinary creation bound by the limits of probability. Remember the brilliant art forger Wolfgang Beltracchi who forged nonexistent paintings, effectively projecting, or inventing, the work of various famous artists. The forgery consisted in fictitiously enlarging their creative output, in designing and executing nonexistent elements of their oeuvre. The whole procedure constructed a new identity for the artist so involved, expanding the previously confined area of their work and offering a new impulse to researchers and collectors. Beltracchi himself so defends the authenticity of his productions: "My paintings are originals, not copies. Only the signatures are false,"<sup>4</sup> which makes sense from the legal point of view. What can be discerned in Beltracchi's practices is a determination to create a probable biography, acceptable even to skeptical experts. The falsified biography, previously thoroughly researched, gets enlarged to include an appendix of "rediscovered," and actually forged, works. Beltracchi's genius forgeries forced experts asked to verify their authenticity to reopen the seemingly conclusive biographies of artists such as Matisse or Degas in order to fit in Beltracchi's fake-signature piece. This is no time or place to analyze the relationship between genuine and forged artworks, but we can certainly say that Beltracchi had at his disposal the means to effect stylistic changes or sudden thematic shifts in the work of the artists he forged. He was thus able to manipulate their identity, standing vis-à-vis the closed, inert, often researched and archived areas of their output.

Recurring throughout this work, the motif of the confirmation of identity and the means necessary to confirm the authenticity of an object, sign, or person is an important aspect of the abovementioned issue. In the case of Beltracchi, whose career spanned several decades, we can speak of long-term identity changes or – with the flood of inauthentic artifacts – of identity deformations. Writing about forgery in the context of a false or ambiguous identity, I would like to cite Michał Ciesielski's MA thesis, *Lie as the Basis of the Artistic Statement*.<sup>5</sup> Ciesielski uses the word "lie" as a crucial concept of the thesis. We have no doubt that both forgery and lie belong to the class of pejorative concepts, describing an unambiguously negative reality or a tainted one. Living in such a world means being subject to its influences and pressures, so it is possible to speak of a sick or mutilated identity. But is it really? In a sophisticated, provocative way, Ciesielski frees the concept of lie from clear-cut pejorative connotations, situating them within artistic territory. He doesn't advocate normative changes that would justify lie, suspending its ethical dimension. In his dissertation, lie is associated with notions such as utopia, illusion, or mystification, whose moral value is neither unambiguous nor one-dimensional. Is utopia a good thing or bad? We don't have enough

data to answer conclusively. The same applies to lying, which often produces contradictions and oppositions indispensable in processes of teaching or truth-seeking self-reflection. When truth and lie are not opposed as antagonisms, a very interesting field of reflection, freedom, and risk opens before the reader. Decalogue culture-derived moral valuation has no strategic functions; it only indicates the instability of art's norms associated with indeterminate goals, criteria, and authorities. From the viewpoint of contemporary art dynamics, it is very interesting to study the flow of the element of truth into the area of fiction in Duchamp's ready-made. Ciesielski's dissertation is filled with criticisms attacking, rather sarcastically, the artist's often showy self-mythologisation. The author turns the striving towards a mythical identity into a subject of irony. Ciesielski uses a perfectly trained mechanism of presenting his own work and identity in false light. When the question is asked: "Is this truth or lie?" I will answer: "truth," but remain unsure.

Salman Rushdie's novel, *The Golden House*, features a nonexistent institution called the Museum of Identity. "I wrote a novel about a family that tries to change its identity, to replace it with fiction," explains the author in an interview. "Identity is a very problematic sphere. What we call identity politics is an attempt to squeeze people into narrow definitions. This, I think, is dangerous because the more narrowly you define yourself, the easier it is to become conflicted with other people. Yet I know as a writer that no one has a single identity; everyone is many people at once, and we may behave nobly in some aspects of our life and cowardly in others . . . we are someone else for friends and for lovers. If you create characters with just one characteristic feature, they won't be convincing."<sup>6</sup> The acknowledgment of a liquid, ambiguous identity forces one to confirm its meaning again and again in new, choice-requiring situations. Art gives us a chance to encounter unknown phenomena, often surprising ones, demanding that we make up our mind, which may lead to decisive outcomes. In other situations the reaction may be one of astonishment, resulting in an unexpected grimace on our face.

The notion of a liquid or mutable identity is illustrated in a highly suggestive and attractive way by Jerzy Kosiński in the quasi-autobiographical novel, *Cockpit*. The main character presents himself as a man who constantly manipulates his own identity. Fragments where there are no real reasons for such operations are particularly interesting. Becoming someone else and existing in a constant process of changes seem to be the protagonist's life goal, the fulfillment of a great, supreme idea:

I have needed to change my identity so often in recent years, I've come to look upon disguise as more than a means of personal liberation: it's a necessity. My life depends on my being able to instantly create a new persona and slip out of the past. As for the others I come

4. Beata Zatońska, *Geniusz oszustów*, Tygodnik.tvp.pl, access: 13.05.2017

5. Michał Ciesielski, *Kłamstwo jako podstawa wypowiedzi twórczej*, Praca magisterska, promotor prof. Alicja Kępińska, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2013

6. Justyna Sobolewska, *Kraj z bałki. - Rozmowa z Salmanem Rushdiem o życiu w Nowym Jorku, niedouczzonej Ameryce i właśnie wydanej powieści „Złoty dom Goldenów”*, „Polityka”, nr 51/52, access: 18.12.2017

in contact with, my disguise is never simply a deception or a hoax. It is an attempt to expand the range of another's perception.<sup>7</sup>

A military uniform ordered by the narrator, marginal for the literary narrative but important as a symbol, forms an important element of the visual language used by Kosiński. It is supposed to be the uniform of a nonexistent army, of no particular type of armed forces. A uniform object, an element of a hierarchical, legible reality, is stripped of its emblematic features, becoming an individual, distinct entity.

'I would like to order two military uniforms for myself,' I told him. 'One for daytime; one for evening.' . . . 'In which army do you serve, sir?' inquired the manager. 'In a one-man army,' I replied. . . . 'The uniforms must not link me to any particular country or military branch, but they must create the impression that I am a high-ranking military official.' . . . A uniform is as definite as a date on a calendar, while what you seem to want is . . .'

'What I want is what you have already described, easily recognizable, distinctive. Just make it undefinable. It's difficult, but I trust the artist in you.'<sup>8</sup>

A multilevel construction of the protagonist's absence or even abdication was proposed by Marina Abramović in her remake of Vito Acconci's performance piece, *Seedbed* (1972), staged in 2005 at the Guggenheim Museum in New York as part of her *Seven Easy Pieces* series. Abramović changed the original spatial arrangement of the piece, while filling the performance space with sounds that brought to mind the Acconci original. The architecture was arena-shaped, coherent with the surrounding museum space and in line with its rigors. The second element was a highly suggestive soundtrack, clearly hearkening back to the sounds of Acconci's masturbation as he lay hidden under a low wooden ramp that the viewers – performance participants – walked on. The third element here are precisely the latter – the observers or recipients of the piece, the men and women grouped by the artist in a particular space. They accept the forced physical closeness, and their reactions boil down to distinct presence enriched with private, personal, even intimate expression. The artist as a mentor, a hero, a demiurge, is absent from the space of the event. The observers have been delegated to the leading role of the constitutors of the event's expression and dramaturgy. Their activity is based on concrete data proposed by the artist – the initiator of an event accepted by the viewers' enduring presence.

Our language knows the concept of the great absentee, a hero who exists outside the field of an event he has dominated. We will be returning to such a model of action and such a conception of presence throughout this book, while also providing ample space for traditional forms based on domination in the center or constant accentuation of one's presence through the structural impossibility of absence. Asked then if we are present, we will reply, "Present!"; though every time this will mean something else.

7. Jerzy Kosiński, – *Cockpit*, przeł. Mira Michałowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1992 r.

8. Ibidem





1

Performance/Mikroteatr

„Ja i królowie” Ernesta Schnabla

Janusz Bałdyga

Komuna Warszawa 2017

Elizabeth Jappe wykład „Artaud i performance”, wygłoszony pod koniec lat dziewięćdziesiątych w warszawskiej „Zachęcie”, rozpoczyna wskazaniem zasadniczych różnic między performance i teatrem. Poza innym traktowaniem takich pojęć jak fikcja czy autentyczność, kluczowa różnica polega na odmiennym definiowaniu obecności w przestrzeni sztuki performance i teatru: „W performance każde działanie jest autentyczne, w teatrze grane są role. Jedna osoba zastępuje osobę inną, fikcyjną. Dodatkowo działania osoby przedstawiającej narzucane są zwykle przez osoby trzecie – autora oraz reżysera [...]w performance nie odgrywa się żadnych ról. Osoba występująca jest tożsama z samą sobą. Jej działania zaś wywodzą się z jej własnego wnętrza”<sup>1</sup>.

Upraszczając, suwerenna obecność zostaje w teatrze ograniczona również poprzez kompromis będący wynikiem negocjacji lub podporządkowania normom ustalonym w ramach hierarchicznego modelu teatru. Zaproszenie do udziału w projekcie Mikroteatr opierało się na zaproponowanym przez kuratora Tomasza Platę, zespole spójnych ograniczeń. Dotyczyły czasu zamkniętego w 16-minutowym cyklu, objętości użytych przedmiotów mieszczących się w kabinowej walizce, czterech reflektorów etc. Przyjmując zaproszenie, musiałem przeddefiniować pojęcie ograniczenia, ponieważ czas limitowany do 16 minut i pozostałe parametry działania nie stanowiły dla mnie ograniczeń wpływających na strategię mojej pracy. Ograniczeniem traktowanym jako istotne i znaczące było odwołanie się do tekstu literackiego i oparcie pracy na konkretnym utworze, którym była powieść Ernesta Schnabla „Ja i królowie. Pomysły, zdarzenia, konkluzje z życia inżyniera D”. Było to moje pierwsze doświadczenie adaptacji literatury w obszarze performance z niemal natychmiastową repetycją następnego dnia. W tym przypadku, nawiązując do tekstu Elizabeth Jappe, podjąłem decyzję o ograniczeniu suwerenności, a co za tym idzie, ustalenia innego statusu obecności.

Przyjęcie roli i projekcja losów innej osoby skierowana na siebie, skutkuje znakiem w pewnym sensie eliminującym moją realną obecność na korzyść obecności fikcyjnej. Zdecydowałem się na odwołanie do powieści „Ja i królowie” stanowiącej fabularyzowany pamiętnik Dedala, mitycznego budowniczego i konstruktora, ojca Ikar. Użycie tekstu zostało ograniczone do kilku istotnych sekwencji wyznaczających merytoryczną oś pracy: deklaracji przynależności do określonego stanu, opinii o istocie architektury, budownictwa i urbanistyki, a także prezentacji bohaterów Minotaura i Ikar oraz ich losów w symbolicznym, uniwersalnym wymiarze: „Pochodzimy z królewskiego rodu, zapomniałem ci o tym powiedzieć [...] a jednak naprawdę jesteśmy książętami, ja i ty”. „Miarą kolumn są dzielące je odstępy. Można posunąć się jeszcze dalej i powiedzieć zgoła: prawdziwymi kolumnami świątyni są właśnie dzielące je odstępy, nic i światło. Słupy są dobre do podpierania dachu”. „Powiem ci, iż [Minotaur – przyp. JB] był człowiekiem, a nie zwierzęciem, jeżeli zaś różnił się

fot. PatMic

od nas, to dlatego że był czymś więcej niż tylko człowiekiem”<sup>2</sup>. „Był taki młody, nie rozumiał, że skrzydła są tylko przenośnią, trochę wosku i piór i pogarda dla praw grawitacji nie mogą utrzymać ciała na wysokości wielu stóp”<sup>3</sup>.

Czy ograniczenie suwerenności wynikające z potrzeby reprezentowania innej osoby w oparciu o własne ciało możemy wiązać z wycofywaniem się z prawa do obecności w rejonie iluzji czy ekwiwalentu? Zdarzenie, w którym zostały wygenerowane personalne znaki Dedala, Ikar i Minotaura, opiera się raczej na operacjach intelektualnych, a nie iluzjonistycznej mistyfikacji podważającej sens realnej obecności. W działaniu tym z premedytacją zdecydowałem się na ograniczenia, rezygnując z prawa do niezależnej obecności, by w oparciu o własne ciało uwolnione od semantycznych aspiracji zbudować komunikat odnoszący się do ważnego, kulturowego mitu. Humanistyczny, uniwersalizowany charakter przekazu zmuszał do oparcia narracji na historiach mitycznych bohaterów. Rezygnując z roli przewodnika, znalazłem się w ryzykownej przestrzeni znaków opartych o porządek mojego ciała, ale daleko wykraczających poza przypisywane mu sensory. Funkcja reprezentanta osoby, a nie, jak było dotąd idei wyraźnie wydłuża drogę komunikacyjnej skuteczności, wzbogacając ją o kulturowe odniesienia i – mam nadzieję – uruchamiając nowe możliwości interpretacyjne przynależne raczej teatrowi, a nie sztuce performance. Rozważania o charakterze obecności należałoby uzupełnić informacją o użytych obiektach ograniczonych do sześciu opakowań papieru maszynowego w formacie A4. Mechanizm reprezentowania innej osoby zostaje zastąpiony znaczeniową ewolucją zwielokrotnionej, białej kartki papieru. Pozbawiona znaczeń, niezapisana karta wspomagana kontekstem przyjmuje znaczenia skrzydeł, kolumnady świątyni czy maski Minotaura.

Interesujący jest w tej sytuacji problem znaku tożsamości i odpowiedź na pytanie o konsekwencje użycia maski stanowiącej znaczącą powłokę, jakby nowe oprogramowanie. Zdjęta i odłożona poza pole akcji traci znaczenie czy pozostaje jako ślad pamięci w procesie transformacji znaczeń stanowiących podstawę spektaklu? Maskę odgrywa kluczową rolę w personalnej transformacji i może decydować o statusie obecności zarówno na scenie, jak i w przestrzeni życia codziennego. „Rzymianie, poprawnie mówiąc Latynowie, w przeciwieństwie do Hindusów i Chińczyków, jak się zdaje, ustalili już częściowo pojęcie osoby – persona, pisze Marcel Mauss. – [...] Wydaje mi się, że pierwotny sens słowa oznaczał wyłącznie *maskę*. Post factum pojawiło się wyjaśnienie łacińskich etymologów, stwierdzające, że persona pochodzi od per/sonare, maska, przez (per), którą przechodzi głos (aktora)”<sup>4</sup>. Nie uciekniemy w tych rozważaniach od zwerbalizowanych form w pewnym sensie analogicznych do pojęcia maski. Myślę o imieniu, nazwisku i przydomku, które stanowią coraz istotniejsze elementy tożsamości osoby, a także (w przypadku przydomku czy pseudonimu),

1. Elizabeth Jappe, rękopis wykładu Artaud i performance.

2. Ernest Schnabel, *Ja i królowie. Pomysły, zdarzenia, konkluzje z życia inżyniera D*, przeł. Stefan Lichariski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 7, 39, 238.

3. Zbigniew Herbert, *Dedal i Ikar*, [www.poema.art.pl/publikacja/58657-dedal-i-ikar](http://www.poema.art.pl/publikacja/58657-dedal-i-ikar)

4. Marcel Mauss, *Pojęcie osoby, pojęcie „ja”*, przeł. Marcin Król, w: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Andrzej Mencwel et al. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 257.

mogą stanowić kluczowy środek jej promocji: „Obywatel rzymski ma prawo do nomen, do praenomen i cognomen, które mu zostaje nadane przez jego gens. Imię oddaje np. porządek narodzin przodków, którzy je nosili: Primus, Secundus itd. Nazwisko (nomen – numen) uświęcone przez gens. Cognomen, przydomek (surname), na przykład Naso, Cicero itd. Senatus-consulte postanowił (zdarzały się nadużycia), że nie wolno pożyczać, przywłaszczać sobie imienia cudzej gens. Cognomen ma inną historię, doszło do tego, że mieszano cognomen, przydomek, który może nosić, z imago, maską z wosku, odlewu twarzy nieżyjącego przodka [...] i przechowywaną w skrzydłach rodzinnego domu. Używanie tych masek i statuetek przez długi czas było zarezerwowane dla rodzin patrycjuszowskich i w rzeczywistości tylko formalnie zostało rozszerzone na plebs. To uzurpatorzy, cudzoziemcy przywłaszczyli sobie cognomina, które do nich nie należały”<sup>5</sup>. Warto zwrócić uwagę na ustanowione prawo do użycia persony, które eliminowało niewolników, pozbawiając ich osobowości, swojego ciała, przodków i nazwiska. Ten totalny zabór prawa do obecności identyfikowanej skutkował anonimowym, bezosobowym bytem, który jednak mógł ulec zmianie w akcie wyzwolenia i uzyskania prawa do identyfikującego personę znaku.

Wracam do początku moich rozważań i pojęcia suwerenności ograniczonej lub zawieszonej na czas wcielenia się w byt innej osoby charakterystyczny dla teatru, a obcy praktyce sztuki performance. Czy skuteczny jest mechanizm deklaracji i jej odwołania, np. gdy wkładam czapkę kolejarza z deklaracją „jestem kolejarzem” i zdejmuję ją, odbierając sobie wcześniej deklarowaną funkcję? Kończę ten wywód wnioskiem sformułowanym przez Marcela Maussa: „Od zwykłego przebierania się do maski, od indywiduum do osoby, od nazwiska do jednostki, zaś od niej do bytu o wartości metafizycznej i moralnej, od świadomości moralnej do bytu świętego, stąd do podstawowej formy myśli i działania – oto cała historia”<sup>6</sup>.

5. Ibidem

6. Ibidem, s. 260.



fot. PatMic







1

Performance/Micro-theater

Ernest Schnabel's: „I and The Kings”

Janusz Bałdyga

Komuna Warszawa 2017

Artaud and Performance, Elizabeth Jappe's lecture, presented at the Zachęta in Warsaw in the late 1990s, begins with an explanation of the distinction between performance and theater. Besides their disjoint understanding of concepts such as fiction or authenticity, the key difference consists in the way they define presence:

In performance, every action is authentic, in theatre, roles are played. One person substitutes for another, fictional, person. Moreover, the role player's actions are usually dictated by third parties – the author and director . . . In performance, no roles are played. The performer represents no one but themselves, and their actions stem from within.<sup>1</sup>

Simplifying, we could say that sovereign presence is constrained in theater also by a compromise resulting from the negotiation of or subordination to norms established as part of a hierarchical model of theater. The invitation to participate in the Micro-Theater project carried a set of restrictions proposed by the curator, Tomasz Plata; they concerned duration (16 minutes maximum), the volume of the objects used (had to fit in a cabin case), four reflectors and so on. Accepting the invitation, I had to redefine "restriction," because the 16-minute time limit and the other parameters weren't really restrictive for my strategy. What was an important and significant limitation was the requirement to base the work on a particular literary text, and I chose Ernst Schnabel's novel, *Ich und die Könige* [I and the Kings].\* It was my first time adapting literature for performance art, with an almost immediate repetition on the following day. In this case, in reference to Elizabeth Jappe's lecture, I decided to limit the sovereignty and therefore to introduce a different status of presence.

The assumption of someone else's role and the projection of their history on myself results in a sign that in a way eliminates my real presence on behalf of a fictitious one. I decided to refer to *Ich und die Könige*, a fictionalized diary of Daedalus, the mythical builder and constructor, father of Icarus. The text's use was limited to several important sequences defining the work's conceptual axis: a declaration of class status, an opinion about the essence of architecture, building, and urbanism, as well as a presentation of Minotaur and Icarus and their fate in a symbolic, universal dimension: "We come from a royal family, I forgot to tell you about it . . . and yet we are really princes, you and me"; "Columns are measured by their spacing. One can go even further and say and that the true columns of the temple are precisely the spaces between them, nothing, and light. Pillars are good for supporting the roof"; "Let me tell you that Minotaur was a human, not an animal, and if he differed from us it was because he was more than just a human."<sup>2</sup> "He was so young did not understand that wings are just a metaphor / a bit of wax and feathers and a contempt for the laws of gravitation / cannot hold a body at an elevation of a great many feet."<sup>3</sup>

Can the limitation of sovereignty resulting from the need to represent another person with

fot. PatMic

our own body be linked to a withdrawal from the right to presence into the regions of illusions or equivalent? The event, which generated the personal signs of Daedalus, Icarus, and Minotaur, was based on intellectual operations rather than illusionistic mystification subverting the meaningfulness of real presence. In the action, I deliberately chose to limit myself, renouncing the right to independent presence in order to use my own body, freed from all semantic aspirations, to construct a message referring to an important cultural myth. The humanistic, universalized nature of the communication made it necessary to base the narrative on the histories of mythical heroes. Relinquishing the role of a guide, I found myself in a risky space of signs that were based on the order of my own body, but went far beyond the meanings ascribed to it. The function of the representative no longer of an idea but of a person significantly prolongs the path of communication efficiency, enriching it with cultural connotations and, hopefully, activating new interpretative tropes, more fitting for theater than for performance art. Reflections on the nature of presence should be accompanied by information about the objects used, which were limited to six reams of A4 copier paper. The mechanism of representing another person is replaced by the semantic evolution of a multiplied sheet of white paper. Supported by the context, the otherwise meaningless sheet of paper assumes the meanings of wings, temple columns, or a Minotaur mask.

What is interesting in this situation is the problem of the sign of identity and the consequences of using the mask, which is a significant shell, a kind of new software. When taken off and laid aside, beyond the performance space, does it lose its meaning or rather remain as a trace of memory in the process of meaning transformation that underlies the spectacle? The mask plays a crucial role in personal transformation and can determine the status of presence both on stage and in everyday life. "In contrast to the Hindus and the Chinese, the Romans, or perhaps rather the Latins, seem to be the people who in part established the notion of 'person,'" writes Marcel Mauss. "It does seem that the original meaning of the word was exclusively that of 'mask.' Naturally the explanation of Latin etymologists, that *persona*, coming from *per/sonare*, is the mask through which (*per*) resounds the voice (of the actor), is a derivation invented afterwards . . ."<sup>4</sup> We won't escape in these reflections from verbalized forms that are analogical, in a sense, to the notion of the mask. I mean here the name, surname, and nickname, which constitute ever more important elements of a person's identity as well as, in the case of the nickname or pseudonym, potentially a key means of their promotion:

The Roman citizen had a right to the *nomen*, the *praenomen*, and the *cognomen* that his gens assigned to him. A forename, for example, might signify the birth-order of the ancestor who bore it: *Primus*, *Secundus*. The sacred name – *nomen*, *numen* – of the gens; the cog-

1. Elizabeth Jappe, manuscript of the lecture *Artaud and Performance*.

\* English translation: Ernst Schnabel, *Story for Icarus. Projects, Incidents, and Conclusions from the Life of D., Engineer*. New York: Harcourt Brace, 1961 [Translator's note].

2. Ernest Schnabel, *Ja i królowie. Pomysły, zdarzenia, konkluzje z życia inżyniera D.*, trans. Stefan Lichański, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981, p. 7, 39, 238.

3. Zbigniew Herbert, *Daedalus and Icarus*, trans. Marek Ługowski.

4. Marcel Mauss, *A Category of the Human Mind: The Notion of Person; the Notion of Self*, trans. W. D. Halls, in Michael Carrithers, Steven Collins, Steven Lukes, eds., *The Category of the Person: Anthropology, Philosophy, History*, Cambridge University Press, 1985, p. 14.

nomen, the pseudonym (nickname) – not surname – such as Naso, Cicero, etc. A *senatus-consultus* decision determined (clearly there must have been some abuses) that one had no right to borrow and adorn oneself with any other forename of any other gens than one's own. The cognomen followed a different historical course: it ended by confusing cognomen, the pseudonym that one might bear, with *imago*, the wax mask moulded upon the face . . . of the dead ancestor kept in the wings of the *aula* of the family house. For a long time the use of these masks and statues must have been reserved for patrician families, and in fact, even more so than in law, it does not appear to have spread very widely among the plebeians. It is rather usurpers and foreigners who adopt *cognomina* which did not belong to them.<sup>5</sup> It is worth noting that the right to the *persona* excluded slaves, depriving them of personhood, ownership of their own body, ancestors, and surname. The result of that total appropriation of the right to an identified presence was an anonymous, impersonal being whose status could be changed however through the act of *manumission*, which entailed the right to a personal identifying sign, a cognomen.

Let me return to the beginning of my considerations and the concept of a sovereignty that is restricted or suspended while one gets into the character of another person in a manner characteristic for theater but not for performance art. For example, when I put on a railwayman's cap, declaring "I am a railwayman," and then take it off, stripping myself of the previously declared function, is the declaration-and-renouncement mechanism valid? Let me end this argument with a conclusion formulated by Marcel Mauss:

From a simple masquerade to the mask, from a 'role' (*personnage*) to a 'person' (*personne*), to a name, to an individual; from the latter to a being possessing metaphysical and moral value; from a moral consciousness to a sacred being; from the latter to a fundamental form of thought and action – the course is accomplished.<sup>6</sup>

5. *Ibid.*, p. 16.

6. *Ibid.*, p. 22.



# 2

## „Wesele” Wyspiańskiego. Mikroteatr czy Performance

Praca dyplomowa Agnieszki Horniczak  
w Pracowni Sztuki Performance – czerwiec 2017 roku

fot. Ewelina  
Komoń

Ponownie przywołuję pojęcie mikroteatru zaproponowane i spopularyzowane w ostatnich latach za sprawą autorskiego projektu kuratorskiego realizowanego przez Tomasza Platę w siedzibie Komuny Warszawa przy ulicy Lubelskiej w Warszawie. Termin ten przeciwstawiony terminowi „performance” stwarza szansę poszukiwania właściwego intermedium właśnie w sferze języka. Tekst literacki, dramat czy poezja stanowiące punkt wyjścia dla działań performatywnych są w przestrzeni edukacyjnej Pracowni Sztuki Performance zjawiskiem nowym i odrębnym. Stosując daleko idące uproszczenie, można stwierdzić, że dominujące dotychczas motywy biograficzne i sięganie do wydarzeń i bohaterów osobistych i rodzinnych mitologii zostało skonfrontowane z fikcją literacką. Intersujące jest to, że potrzeba aktywnej obecności w przestrzeni dzieła stała się powodem zakwestionowania znanych dotąd reguł adaptacji teatralnej. Zjawisko ulokowane pomiędzy mikroteatrem a performance niweluje jej cechy, domagając się autonomicznego, suwerennego statusu. Bezpośrednim powodem tych rozważań jest decyzja Agnieszki Horniczak, studentki Pracowni Sztuki Performance, o sięgnięciu po „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego.

Czytanie „Wesela” i reakcja gestem plakacisty redukującym jego sens do lapidarnego znaku graficznego wydaje się w pełni uzasadniona kulturowo. Możemy zebrać całą antologię plakatu szekspirowskiego, w nieco mniejszym stopniu dotyczy to Stanisława Wyspiańskiego, ale plakaty towarzyszące adaptacjom „Wesela” czy „Wyzwolenia” możemy traktować jako istotne elementy współczesnej ikonosfery. Piszę o znaku plakatowym, dostrzegając jego bliskość z językiem wizualnym współczesnego teatru i performance. Na takim założeniu opiera swoją pracę nad „Weselem” Agnieszka Horniczak. Powołanie się na dramat Wyspiańskiego i deklaracja swoistej adaptacji wydaje się być olbrzymim ograniczeniem, ale jednocześnie fantastycznym powodem do tworzenia języka dla tego konkretnego przekazu. Mówimy o dyplomie realizowanym w Pracowni Sztuki Performance w oparciu o doświadczenia szerokiego spektrum live art – sztuki żywej. Jej efemeryczny charakter eliminuje przedmiot w jego dotychczasowej formule, skupiając się na procesie – w tym przypadku jest nim uczta weselna. Podstawowy motyw, na którym Horniczak opiera narrację swojego działania, stanowi pojawienie się postaci z zaświatów, wywołanych przez biesiadników (zaproszonych do stołu widzów) kreślących sylwety ikonicznych postaci naszej tradycji i współczesnych subkultur na papierowych obrusach zmienianych po każdej zakończonej próbie. Gdy u Wyspiańskiego był to Wernyhora, Jakub Szela czy Rycerz, Horniczak za sprawą graficznych kodów naprowadza nas na odkrycia sylwet figury świebodzińskiego Chrystusa, prezydenta Stanów Zjednoczonych Donalda Trumpa czy znanej supermodelki. Postacią, która przypomina, skąd przyszliśmy

do weselnego stołu w 2017 roku, jest sylweta Matejkowskiego Stańczyka budującego kontekst zarówno krakowskiej myśli konserwatywnej, jak i samego „Wesela”.

Jednym z gości uczestniczących w autentycznym weselu w podkrakowskich Bronowicach był Tadeusz Boy-Żeleński, który w kilkanaście lat po wystawieniu dramatu wygłosił w warszawskim Teatrze Polskim tzw. „Plotkę o Weselu”. Poza komentarzem krytycznym była to „mapa” Wesela ujawniająca autentycznych bohaterów konfrontacji kulturowych około 1900 roku, ukrytych pod postaciami literackimi. Traktując mapę jako klucz do ich identyfikacji, możemy przyjąć pracę Horniczian jako mapę uwzględniającą historyczne „zmiany granic” 117 lat później. Konsekwencją stanowią spotkania z bohaterami jej młodości złączonymi jałowym tańcem czy pozbawionym skutku czynem, jak u Wyspiańskiego czy Mrożka. Deklaracja tożsamości fikcyjnej czy wykreowanie postaci nieistniejącej to praktyki obce działaniom sztuki performance zakładającej respekt dla definicji ukształtowanej w połowie lat sześćdziesiątych. Jednak współczesna praktyka artystyczna, tworząc nowe dyscypliny sztuki oparte choćby na nowych mediach i nowych technologiach, ale też modyfikacjach granic i materii sztuki, tworzy nowe przestrzenie intermedialne. To właśnie one stają się obszarem kreowania trudnych do zidentyfikowania gestów i nienazwanych przekazów. „Wesele” Agnieszki Horniczian w procesie tworzenia języka i przestrzeni dzieła idzie drogą ignorującą zastane granice konwencji i dyscyplin sztuki, aspirując do miana dzieła osobnego.

Zjawisko osobne tworzone w nierozpoznanych przestrzeniach granicznych pomiędzy rzeźbą, rysunkiem i teatrem, stwarza szansę rewitalizowania peryferii wymienionych przeze mnie dyscyplin. Warto przyjrzeć się stworzonym na użytek „Wesela” obiektom: to pozbawiony dwóch nóg, chwiejny stół otoczony różnymi, odbiegającymi od siebie stylem krzesłami i siedem obrusów, z których każdy stanowi rodzaj całunu dla przywołanego z zaświatów bohatera. Stół w naszej ikonosferze traktowany jest jako znak porozumienia, wszak mówimy „zasiąść do stołu” o próbie podjęcia negocjacji i poszukiwaniu porozumienia. Pamiętamy o pięknej tradycji równości i braterstwa wśród rycerzy króla Artura zasiadających przy okrągłym stole i próbach zawłaszczenia jego pięknej idei przez współczesnych polityków. Stół jako przedmiot uwikłany w znaczenia symboliczne w pracy Horniczian zostaje poddany dramatycznej operacji pozbawienia dwóch nóg umiejscowionych po przekątnej blatu. W jej wyniku traci swoją podstawową cechę, stabilność, która warunkowała jego funkcję. Zostaje zdominowany przez narzuconą symbolikę stołu chwiejnego, na krawędzi upadku, a w rezultacie bytu uzależnionego od otaczających go ludzi, często obcych i nieznanymi. Po to, by stworzyć choćby namiastkę kruchej stabilności, potrzebny jest choćby jeden człowiek dobrych intencji, którego dłoń

może stanowić wystarczający czynnik stabilizacji. Odejście od stołu „ostatniego” kończy się katastrofą i upadkiem. „Miałeś chacie złoty róg, ostał ci się jeno sznur”, możemy powtórzyć za Wyspiańskim w obliczu rozpadu stabilnego porządku, który w finale okazał się jedynie pozorem. Zrozumienie specyfiki i potencjału wykreowanego i użytego przez Horniczian stołu stanowi klucz do uczestnictwa w jej oryginalnym projekcie. Kolejne elementy, różnokolorowe kredki rozrzucone na papierowym obrusie, pozwalają na aktywne zachowanie wobec pozbawionych znaczenia punktów i linii beładnie wykreślonych na jego płaszczyźnie. Stosunkowo prosta do odkrycia metoda, pozwala na wybór i wykreślenie właściwych linii układających się w rozpoznawalną ikonę wcześniej opisanych bohaterów. Chwilową satysfakcję, wynikającą z odkrycia konkretnych znaczeń, przerywa brutalna destrukcja zarysowanej powierzchni i postawienie uczestników wesela wobec nowego wyzwania związanego z próbą odpowiedzi na pytanie: „Kto tu jest poza nami?”

Konfrontuję mój opis z krótkim komentarzem Agnieszki Horniczian poprzedzającym prezentację „Wesela”: „Praca inspirowana jest dramatem Stanisława Wyspiańskiego *Wesele*. Na środku dziedzińca Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej stoi niestabilny, pozbawiony dwóch nóg stół, asekurowany przez jednego z uczestników, otaczają go różnorodne siedziska od zydelka do eleganckiego fotela. Na dziedzińcu wchodzi publiczność, zajmując miejsca na schodach, powstały porządek nawiązuje do widowni amfiteatru, ale przywołuje też skojarzenia chóru w teatrze greckim. Przy stole, obok osoby podtrzymującej stół w stabilnej pozycji, zasiadają zaproszeni goście. Stół nakryty jest sześcioma warstwami papierowych obrusów (tak jak sześć duchów pojawia się w *Weselu* Wyspiańskiego), na obrusach narysowane są ponumerowane punkty. Siedzący otrzymują narzędzia do rysowania, ich zadaniem jest łączenie punktów zgodnie z zakładaną intencją autora. Wszyscy są niejako »zmuszeni« do podtrzymywania stołu. Na obrusach kolejno ujawniają się »duchy« współczesności w formie ikonicznych, syntetycznych rysunków. Postaci związane są ze sferą sacrum, popkulturą i polityką. Działaniu towarzyszy muzyka. Po zakończeniu rysowania uczestnicy odchodzą od stołu, który pozbawiony asekuracji, przewraca się na bruk. [...] Dopelnia się przesłanie *Wesela*”.





fot. Ewelina Komoń



2

Wyspiański's *The Wedding*:  
Microtheatre or Performance?

Agnieszka Horniczka's graduation project, Performance Art Studio, June 2017

Let me return to the concept of the micro-theater, proposed and popularized in recent years through a curatorial project pursued by Tomasz Plata at the Komuna Warszawa theater space at Lubelska Street in Warsaw. Micro-theater, which is contrasted with performance, offers a chance for seeking the right intermedium precisely in the domain of language. As points of departure for performative practices, literary text, drama, or poetry constitute a new and distinct phenomenon within the educational space of the Performance Art Studio. Simplifying, one could say that the previously dominant biographical motifs and exploration of personal events and heroes as well as family mythologies have been confronted with literary fiction. What is interesting is that the need of active presence within the space of the work has become the reason for calling the usual principles of theatrical adaptation into question. A phenomenon situated between micro-theater and performance art neutralizes its characteristics, demanding an autonomous, sovereign status. These reflections have been directly informed by the decision of Agnieszka Horniczka, a student of the Performance Art Studio, to reach for Stanisław Wyspiański's *The Wedding*.

Reading *The Wedding* and reducing its meaning, in a poster designer's gesture, to a succinct sign seems fully justified culturally. We could compile a whole anthology of Shakespearean poster, and while this applies to a lesser extent to Wyspiański, the theater posters for *The Wedding* or *Liberation* can still be considered as important elements of the contemporary iconosphere. I mention the poster sign, noting its affinity with the visual language of contemporary theater and performance art. That is also the premise of Agnieszka Horniczka's work on *The Wedding*. Invoking Wyspiański's drama and declaring a kind of adaptation seems like a serious limitation, but at the same time a great reason for creating a language for the particular medium. We are speaking of a graduation project realized in the Performance Art Studio based on the experiences of a wide range of live art. Its ephemeral character eliminates the object in its previous formula, focusing instead on the process, which in this case is the wedding reception. The key motif on which Horniczka has based the narrative of her action is the appearance of otherworld figures evoked by the "wedding guests" (viewers invited to the table), who draw iconic figures of Polish tradition and contemporary subcultures on paper tablecloths that are changed after every rehearsal. Whilst in Wyspiański those were the prophet Vernyhora, the peasant rebel Jakub Szela, or the archetypal Knight, Horniczka uses visual codes to suggest the figures of the Świebodzin Christ, the US president Donald Trump, or a famous supermodel. The figure that reminds us whence we came to the wedding table in 2017 is that of Matejko's *Staćcyk* court jester, who provides a context for both the Kraków

conservative philosophy and *The Wedding* itself.

One of the guests at the actual wedding in Bronowice was Tadeusz Boy-Żeleński who some twenty years later presented at Warsaw's Teatr Polski his *Rumor* about Wyspiański's *The Wedding*. Besides critical commentary, the text offered a "map" of *The Wedding*, revealing the actual protagonists of the cultural confrontations ca. 1900, disguised by Wyspiański as literary characters. Considering this map as a key to their identification, we can look at Horniczka's work as its rewritten version, reflecting the historical "border changes" 117 years after the premiere of Wyspiański's play. Consequently, Horniczka meets the heroes of her youth, joined in a purposeless dance or ineffective deed, as in Wyspiański or *Mroźek*. Declaring a fictitious identity or building up a nonexistent character are practices that are not native to performance art, respectful of its original definition shaped in the mid-1960s. Yet contemporary artistic practice, engendering new disciplines based on new media and new technologies, but also on the renegotiation of art's boundaries and subject matter, gives rise to new intermedia spaces. It is there precisely that hard-to-identify gestures and unnamed messages are constructed. In the process of creating the work's language and space, Agnieszka Horniczka's *The Wedding* follows a path that ignores the established conventions and disciplines of art, aspiring to its own, distinct status.

A unique phenomenon created in uncharted liminal spaces between sculpture, drawing, and theater offers a chance for a revitalization of the peripheries of those disciplines. It is worth taking a look at the props used in *The Wedding*: a rickety table, missing two legs, surrounded by a motley assortment of chairs, and seven tablecloths, each serving as a "shroud" for a character summoned from the other world. In our iconosphere, the table is considered as a symbol of concord; we speak of "sitting down at the table" with the purpose of negotiating an agreement. We remember the beautiful tradition of equality and fraternity among King Arthur's knights gathered at the round table, as well as contemporary politicians' attempts to appropriate its noble idea. As an object entangled in various symbolic meanings, the table is subjected in Horniczka's work to the dramatic operation of removing a pair of its opposite legs. As a result, it loses its fundamental feature, stability, which used to determine its function, and is dominated instead by the symbolism of the rickety table, on the verge of toppling over, whose upright position depends on the – often strange and unknown – people surrounding it. In order to create so much as a substitute of fragile stability, at least one good-willing person is needed, their hand providing the sufficient and necessary means of stabilization. When the last such person leaves the table, catastrophe and collapse follow. "You had, churl, a golden



horn . . . but all you have now is a rope," we can repeat after Wyspiański as what appeared a stable order collapses in the finale. Understanding the specificity and potential of the table prepared and used by Horniczka is a key to participation in her original project. Color crayons scattered on the paper tablecloth allow the participant to engage actively with the seemingly meaningless points and lines traced on it. Once a relatively simple method has been discovered and the right lines have been colored, an image of one of the characters will emerge. The momentary satisfaction of the discovery of specific meanings is interrupted by the brutal destruction of the sheet of paper as the "wedding guests" are faced with a new challenge: the question of "Who is here besides us?"

Let me confront my description with Agnieszka Horniczka's own commentary on the piece: The work is inspired by Stanisław Wyspiański's *The Wedding*. In the middle of the courtyard of the Ballet High School stands an unstable, two-legged table, propped up by one of the participants and surrounded by all kinds of seats, from a simple stool to a fine armchair. The spectators enter, seating themselves on the stairs, which produces an order reminiscent of the amphitheater audience, but also of the Greek chorus. Invited guests take places at the table, joining the lone propper-up. The table is covered with six paper tablecloths (just as six ghosts appear in *The Wedding*), on which numbered points have been drawn. The participants are given drawing tools and asked to connect the points according to the author's presumed intention. All are in a way "forced" to support the table. The successive tablecloths reveal contemporary "ghosts" in the form of iconic, synthetic drawings. Figures from the world of religion, pop culture, and politics. The drawing is accompanied by music. Once finished, the participants leave the table, which, lacking support, collapses. . . . The message of *The Wedding* is carried through.<sup>1</sup>

1. Agnieszka Horniczka, *Wesele*, leaflet, 2017.



# 3

## Obecność niecodzienna.

### Teatr życia codziennego.

Warsztaty w szczecińskim Liceum Plastycznym im. Constantina Brancusi, 2017

Uczestnicy: Marta Jędrzejewska, Wiktor Krajcer, Szymon Tkaczuk, Aleksandra Eidorowicz, Maja Turkowska, Julia Mosara, Paweł Janicki, Zuza Wojakowska, Emilia Mołodecka, Monika Kowalska, Ewa Burda, Aleksandra Brejwo, Natalia Modrzewska, Patrycja Redlarska\*

fot. Beata  
Marchlik -  
- Hulbój

Przygotowując warsztat dla nastoletniej młodzieży szczecińskiego Liceum Sztuk Plastycznych zakładając sztukę performance jako dyscyplinę wyjściową, zaproponowałem tekst „Performance – kilka uwag elementarnych”. Celowo użyłem tego pojęcia, choć miałem świadomość spotkania z młodymi, ale dorosłymi ludźmi. Poprzez skojarzenie z „elementarzem” chciałem się odwołać z jednej strony do zabawy, a z drugiej – do pierwszych doświadczeń i właśnie pojęć elementarnych. Sztuka performance (stosujemy angielską wymowę: „performans”), to dyscyplina sztuki, którą zaliczamy do sztuk akcji, nawiązując do angielskiego pojęcia live art (sztuki żywej). Polega na wykonaniu konkretnej czynności albo szeregu czynności wobec zgromadzonych widzów. Treść działania może być dowolna, ale bardzo często artyści performance odwołują się do osobistych przeżyć, a także codzienności dotyczącej każdego z nas. Artysta sztuki performance może używać różnych środków działania zbliżonych do tańca, muzyki, teatru, a także dyscyplin klasycznych, stosując środki malarskie, rysunkowe czy rzeźbiarskie. Miejscem prezentacji performance nie musi być galeria czy sala widowiskowa. To może być ulica, plac, hala dworca kolejowego czy prywatne mieszkanie. Działania performerów mają charakter otwarty, tzn. każde wykonanie może ulec zmianie, może być rozbudowane albo skrócone w zależności od sytuacji i charakteru kontaktu z widzami. Performance jest osobistym aktem twórczym.

Adresowany do licealistów projekt zakładał próbę skonstruowania i użycia języka wizualnego opartego o obecność i uczestnictwo. Założyliśmy, że rezultatem będzie publiczna prezentacja stanowiąca element konfrontacji z oczekiwaniami i wyobrażeniami widzów. Przygotowane przeze mnie zadania i stawiane pytania miały stanowić narzędzia wytyczenia granic przestrzeni, w której przyjdzie nam się poruszać i integracji grupy wokół określonej problematyki. Drugi etap zakładał podjęcie prób rozwiązania problemów zaproponowanych przez młodych uczestników warsztatu. Kluczowym pojęciem okazało się słowo „tożsamość” wzbogacone w dyskusji o kontekst takich określeń jak „płynna tożsamość” (za Sławomirem Brzoską), „zagubiona tożsamość”, „poszukiwana” czy „odnaleziona”. Dyskusja wytyczyła granice merytorycznych obszarów, wskazując na podstawowy problem konstruowania języka wizualnego i znaku jako jego podstawowego elementu. Wiąże się z tym efektywność komunikacji wizualnej i charakter języka zintegrowanego z konkretnym przekazem, a często bezużytecznego w innych obszarach znakowania. Uczestnicy warsztatów – uczniowie liceum plastycznego – mają za sobą cały zakres doświadczeń związanych z konstruowaniem znaków języka wizualnego zarówno w rzeźbie, jak i malarstwie, rysunku czy fotografii. Nowa sytuacja polegała na włączeniu w proces komunikacji własnego ciała, związanej z nim obecności i odmiennej od potocznej funkcji znakowej własnego wizerunku. Staraliśmy się odczytać informacje zakodowane w sposobie poruszania, ubrania, gestykulacji czy znacze-

nia przyporządkowanego nam przedmiotu. Chciałbym rozpocząć refleksje dotyczące warsztatów w szwajcarskim liceum od dojrzałej i ciekawej realizacji uczennicy Ewy Burdy „Obiekt złożony”.

Obiekt do składania nawiązujący do przeskalowanych puzzli, wymusza czasochłonną czynność polegającą na wyborze kolejności i właściwym ułożeniu przylegających do siebie elementów. Jednak praca Burdy nie prowadzi do satysfakcjonującego rozstrzygnięcia, czego powodem jest brak kluczowego elementu zawierającego charakterystyczne cechy twarzy portretowanej osoby, a ta pozbawiona indywidualnych cech identyfikujących człowieka staje się nieobecna. W tym przypadku brak wiążemy z elementem zamykającym cały proces, możemy więc mówić o deficycie elementu ostatniego. Podobny mechanizm odnajdujemy w spektakularnym braku ostatniej strony, ostatniej sekwencji czy ostatniego słowa. Wiążemy to z rangą elementu zamknięcia, którego usytuowanie może mieć zasadniczy wpływ na odbiór komunikatu. W tej pracy istotny był również czas generujący zniecierpliwienie widzów i dbałość autorki o zachowanie przyjętego standardu działania odpornego na ich presję. Pojawia się pytanie, czy mamy do czynienia z procesem niedokończonym, rezultatem zawieszonym czy wręcz przeciwnie – obiektem skończonym jako skutkiem niedokończonego procesu. Właściwa jest druga odpowiedź, podnosząca rangę elementu brakującego. Zbliżamy się do problematyki związanej z podjęciem decyzji o celebrowaniu znaczenia miejsca pustego. Narzuca się analogia ze znaczeniem twarzy i w drugiej kolejności dłoni osoby portretowanej, osoby poszukiwanej czy adorowanej. Funkcja semantyczna twarzy i dłoni ma kluczowe znaczenie w identyfikacji tożsamości człowieka. Zwróćmy uwagę na tradycyjne metalowe „koszulki” wizerunków madonn zakrywające całą powierzchnię namalowanego obrazu poza dwoma znakami, twarzą i dłońmi. Puzzle Burdy przez użycie namalowanego przez nią portretu, jego dekonstrukcję i pozorny powrót, nawiązują do bardzo bogatej tradycji znaczeń zakodowanych w szczegółach portretowanej osoby. Portret niekompletny i w dalszej kolejności portret nieobecnej czy portret zagubionej to możliwe interpretacje jej pracy, choć dla nas, świadków zdarzenia, istotna była dramaturgia procesu i zaskakujące zawieszenie – być może nieodwołalne – oczekiwanego przez obserwatorów rezultatu.

Realizacja Aleksandry Eidorowicz i Julii Mosary „Od/do siebie”, stanowi rezultat rozmów na temat problematyki związanej z obszarem „pomiędzy” i dystansem łączącym albo dzielącym dwoje ludzi. Polega na zaanektowaniu i uaktywnieniu przestrzeni pomiędzy dwoma osobami. Punktem wyjścia jest popularny gest powitania poprzez podanie sobie ręki. Wielokrotne powtórzenia rytalizują go, odbierając mu kulturową funkcję, jednocześnie eksponując formalne walory działania abstrakcyjnego. W drugiej fazie warsztatu jego uczestniczki konstruują instrument powitania – czy szerzej: instrument kontaktu – zawieszając na otaczających

dłonie pętlach z cienkiego kabla od słuchawek trzymetrowy, lekki pręt aluminiowy. Stanowi on prowadnicę, która w momencie zbliżania się do siebie, bezbłędnie kieruje ku sobie wyciągnięte dłonie. W warunkach opresji, związanych np. z ciemnością, następuje zmiana funkcji poznawczych człowieka, o skuteczności kontaktu decyduje dotyk i kierująca gestem linia, prowadnica programująca bezbłędnie kierunek jego ruchu.

Strategia całego pokazu polegała na stworzeniu kręgu otaczającego zgromadzoną w centrum przestrzeni publiczność. Sposób prezentowania prac, ulokowanych na peryferiach w porządku następujących po sobie sekwencji, stanowił autorski projekt dwóch uczestniczek warsztatów Natalii Modrzewskiej i Zuzanny Wojakowskiej. Wzięcie na siebie odpowiedzialności za komunikacyjną skuteczność prezentacji wszystkich uważam za istotny gest zarówno wobec społeczności, jak i własnego ego. Rola tych osób była z jednej strony służebna wobec prac kolegów, z drugiej strony stanowiła kreację całościową, rodzaj instalacji, której materię stanowiły prace innych. Może dyskusja na temat roli kuratora, granic jego wpływu na odbiór dzieła i charakter przestrzeni wspólnej jest zbyt wczesna w przypadku tak młodych ludzi, jednak podejmuję ją na poziomie rozróżnienia obszaru własnego i obszaru wspólnego jako pola społecznej aktywności, negocjacji i kompromisu wypracowującego satysfakcjonujący wszystkich efekt. Elementy przestrzeni wspólnej stanowiły istotny kontekst dla zamkniętych prezentacji indywidualnych, otwierając je na wpływ modyfikującego znaczenia kontekstu. Odpowiedzialność za jakość tej przestrzeni, a jednocześnie potrzeba skutecznej demonstracji własnej obecności, kreowała niesłychanie ważną przestrzeń negocjacji i presję na osiągnięcie rezultatu.



foto. Beata  
Marchlik-  
-Hulbój



3

## Uncommon presence. The Theater of everyday life.

Workshop at the Liceum Plastyczne im. Constantina Brancusi art high school,  
Szczecin, 2017

Participants: Marta Jędrzejewska, Wiktor Krajcer, Szymon Tkaczuk, Aleksandra  
Eidorowicz, Maja Turkowska, Julia Mosara, Paweł Janicki, Zuza Wojakowska,  
Emilia Mołodecka, Monika Kowalska, Ewa Burda, Aleksandra Brejwo, Natalia  
Modrzewska, Patrycja Redlarska\*

When designing a workshop for the teenage students of an art high school in Szczecin, with performance art as its point of departure, I proposed the text, *Performance: A Few Elementary Remarks*. I deliberately used "elementary" despite the would-be participants' young (but not so young) age. The idea was to refer playfully to the elementary book, or primer, as well as to early experiences and elementary, basic concepts. Performance art is a discipline that we classify as belonging to the category of action arts, in reference to the concept of live art. It consists in performing a specific activity or series of activities in the presence of an audience. Any kind of subject matter can be tackled, but very often artists refer to their personal experiences as well as to various aspects of everyday life. A performance artist may use the means of dance, music, or theater, as well as those of the classic disciplines of the visual arts (painting, drawing, sculpture). Performance doesn't have to be presented in a gallery or auditorium; any kind of site can be used: street, public square, train station, even a private home. Performance is open-ended: every piece can be modified, extended or abbreviated depending on the situation and audience reaction. Performance is a personal creative act.

Addressed at high school students, the project's aim was to construct and use a visual language based on presence and participation. We assumed that the result would be a public presentation, as an element of confrontation with the viewers' notions and expectations. The tasks prepared and questions asked were to serve as means of delimiting the boundaries of the space within which we would operate, and focusing the group around certain themes. At the second stage, we would try to solve problems suggested by the participants. The key term turned out to be "identity," in the course of further discussion contextualized as "liquid" (after Sławomir Brzoska), "lost," "sought," or "found." The discussion defined the essential areas, pointing to the basic problem of building a visual language and to the sign as its key element. This involves the effectiveness of visual communication and the character of a language integrated with a particular message and often useless in other areas of signification. The workshop participants – art high school students – have all had a range of experiences related to the construction of visual-language signs in sculpture, painting, drawing, or photography. The new situation was that now the communication process would involve their own body, the presence related to it, and their own image in an uncommon semantic function. We sought to interpret the information encoded in the manner of behavior, dress, gesticulation, or the meanings of the object assigned to us. I would like to start my reflections on the Szczecin workshop with student Ewa Burda's mature and interesting work, *Complex Object*.

A self-assembly object, a kind of overscale puzzle, forces us to perform the time-consuming

work of assembling the elements in the right sequence and position. The work however doesn't offer a satisfying outcome because the key piece containing the characteristic facial features of the portrayed person is missing; lacking individual identifying characteristics, the latter becomes absent. In this case lack is associated with the element that concludes the process, so we can speak of final-element deficit. A similar mechanism is encountered in the spectacular lack of the last page, last sequence, or last word. This is related to the importance of the closing element, whose situation may determine the reception of the message. What was also important in Burda's work was time; as its protraction caused the viewers to grow impatient, the author did her best to stick to her adopted procedure and resist their pressure. The question arises whether we are dealing here with an unfinished process, a suspended result, or quite the contrary, a finite object as a result of an unfinished process. The second answer hits the mark, elevating the rank of the missing element. We approach the question of the decision to celebrate the significance of the empty place. An analogy with the face and hands of a portrayed, sought-after, or adored person suggests itself. The semantic function of the face and hands plays a crucial role in personal identification; compare the traditional icon rizas, or revetments, which cover the entire representation except two signs: the face and the hands. Through the use of a painted portrait, its deconstruction, and apparent return, Burda's puzzle references a very rich tradition of meanings encoded in the various details of the portrayed person. The work can be considered as an incomplete portrait or a portrait of an absent or lost person, though what mattered for us, the witnesses of the event, was the dramaturgy of the process and the surprising – and perhaps irrevocable – suspension of its expected result.

Another work by Aleksandra Eidorowicz and Julia Mosara, *Towards/Away*, is a result of discussions about the specificity of the "in-between" area and the distance connecting or separating two people. It consists in claiming and activating the the space between two persons. The point of departure is the popular gesture of greeting by handshake. Multiple repetitions rhythmize it, stripping it of its cultural function while emphasizing the formal values of an abstract activity. At the second stage of the workshop, its participants build an instrument of greeting – an instrument of contact – by hanging a three-meter lightweight aluminum rod on headphone-cable loops into which two persons insert their hands. As they move towards each other, the rod acts as a guide that faultlessly connects their outstretched hands. In oppressive conditions, e.g., darkness, when cognitive functions change, effective contact relies on touch and the guide rail's perfect programming of the direction of movement.

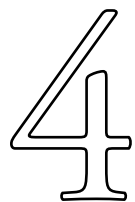
The strategy of the show was to create a circle surrounding the audience in the center.

The way the works were presented – in the peripheries, one sequence after another – was originally conceived by two of the participants Natalia Modrzewska and Zuzanna Wojakowska. To assume responsibility for the communication effectiveness of all the presentations was an important gesture on their part with respect to both the group and their own ego. While their role was auxiliary towards the others' works, it also constituted a creative endeavor, a kind of installation comprised of the works of the other participants. Perhaps a discussion of the curator's role, her influence on the reception of the work, and the character of the shared space would be premature in the case of such young people, but I still initiate it on the level of distinguishing between private space and common space as a field of social activity, negotiation, and compromise to work out an outcome that satisfies all. The elements of common space constituted an important context for the closed individual presentations, opening them up to the modifying influence of the context and its meaning. Responsibility for the quality of that space and the need to effectively demonstrate one's own presence in it gave rise to an incredibly important space of negotiation, fuelling a pressure to achieve.









## Obecność we Lwowie

Warsztat w ramach Szkoły Performance – Lwów, 2017 rok

Uczestnicy: Anna Anufrieva, Bogna Juchnowicz, Wiktor Lefarowicz, Zirka Sawka, Oksana Shpakovych, Igor Shpylovyi, Artur Soletskyi, Elena Subach

Strategia warsztatu, który zaproponowałem w sierpniu 2017 roku uczestnikom lwowskiej Szkoły Performance, opierała się na dyscyplinie ograniczeń związanej z jednością miejsca, i materii oraz ze stanowiącym punkt wyjścia, działaniem grupowym. Inicjatywa grupowa zakładająca negocjacje i kompromis, z definicji obce istocie performance, okazała się ważnym instrumentem selekcji środków kształtowania języka, którym mamy się porozumiewać. Grupa ustaliła swoje zadania, kompetencje i cele, nie mamy wątpliwości, że jest organizmem stanowiącym podmiot i przedmiot działania. Na jej specyfice związanej z liczebnością, indywidualną świadomością i fizyczną sprawnością budujemy mechanizmy działania. Mamy świadomość funkcjonowania w obszarze języka wizualnego. Narracja przekazu grupowego jest budowana na logice następujących po sobie obrazów, jej skuteczność jest warunkowana dyscypliną, aktywnością i odpowiedzialnością uczestników – użytkowników przestrzeni. W gruncie rzeczy świadome i kreatywne użytkowanie przestrzeni jest naszym podstawowym celem i wzajemnym zobowiązaniem. Obecność nie jest pustym słowem, ale istotną deklaracją uczestnictwa. Osiem osób uczestniczących w projekcie realizuje działania oparte na ekspozycji liczby osiem, wszak stanowi ona jedną z podstawowych cech grupy. Liczba osiem warunkuje charakter i potencjał operacji przestrzennych, wpływa na skuteczność i wizualną czytelność skupienia i rozproszenia. Oktagon wydaje się idealną figurą inicjacji całego złożonego procesu. Liczba osiem stanowi punkt wyjścia w procesie budowania porządków przestrzennych.

Taśma tapicerska rozpięta na planie trójkąta równobocznego znajduje oparcie na figurach precyzyjnie ustawionych uczestników warsztatu. Maksymalnie napięta, przenosi drgania i nawet mimowolne ruchy partnerów. Dwie trzyosobowe grupy dają szansę ustawienia figur w relacjach konfrontacji, dopełnienia czy zestawienia. Kulminację stanowi nałożenie na siebie dwóch identycznych trójkątów. Czytamy je jako formę pojedynczą, wyeliminowana została parzysta struktura, drugi element pozostaje niewidoczny, utajniony. Pokrywające się rysunki stanowią jedność, mamy przed sobą jeden trójkąt równoboczny. Potencjał tej formy polega na możliwości jej rozwarstwienia, dezintegracji czy rozpadu. Obrót jednego z trójkątów o 30 stopni przywołuje znak tarczy Dawida, ale tylko na moment, dynamiczny związek dwóch pozornie identycznych płaszczyzn uniemożliwia stabilną konstrukcję. Znak jest w ciągłym procesie konstytuowania swojej formy i jej natychmiastowego rozpadu.

Cykl działań indywidualnych uczestników warsztatu również został zdeterminowany normą uczestnictwa w procesie grupowym, jej wyznacznikiem była jednakowa dla wszystkich materia użyta w działaniu. Stanowił ją znormalizowany arkusz papieru pakowego o wymiarach około 120 x 90 cm. Miejsce działania było rezultatem osobistego wyboru jednego spośród dziewięciu arkuszy. Ułożono je w geometrycznym porządku prostopadłe przecina-

jących się prostych nasuwających skojarzenie kraty czy szachownicy. Użycie tej samej materii pozwalało na analizę różnic i podobieństw niezwykle istotnych w każdym elementarnym procesie dydaktycznym. Świadomość ograniczeń porównywalnych z innymi uczestnikami pozwalała na demonstrację własnej osobowości w surowym świecie minimalistycznych ekspresji i zredukowanych do niezbędnego minimum możliwości. Minimalne środki pozwalają dotrzeć do istoty przekazu uwolnionego od ornamentów i zazwyczaj zbędnej ekspresji.

„Pierwszą – zbiorową – część wykonaliśmy za pomocą dwóch długich taśm, z których tworzyliśmy symboliczne figury i formy wykorzystujące konkretną liczbę uczestników niezbędnych do skutecznego urzeczywistnienia zamierzonych idei. Kolejny etap stanowiło odtworzenie performance Switłany, która z określonych powodów nie mogła uczestniczyć w prezentacji publicznej<sup>1</sup>. Zatrzymując się przy ostatnim zdaniu, wskazuję na pojawienie się działania delegowanego, realizowanego w imieniu autoryzującego go autora. W kontekście głównego motywu warsztatu, jakim jest przeciwstawienie statusu obecności i nieobecności, wariant zrealizowany we Lwowie nakłada na siebie ich sensy, tworząc nową jakość w postaci hybrydowego bytu zapisanego jako „NIE-OBECNOŚĆ. PRAKTYKA”.

Oksana Shpakovych. Performance – rysunek. Działanie polega na rysunkowym zapisie ciała kobiety przesuwającego się wzdłuż prostokąta papieru. Na każdym etapie ruchu, w momencie zatrzymania, kontur ciała zostaje obrysowany czarną linią. W rezultacie powstaje seria nakładających się na siebie rysunków nawiązujących do efektu palimpsestu. Tworzą zapis ciała kobiety wychodzący poza obrazowanie dwuwymiarowe, mamy do czynienia z wielowymiarowym, niemal kubistycznym widzeniem figury. Musimy jednak pamiętać, że istotą tej prezentacji jest realizowany w obecności obserwatorów proces rysowania, powstały efekt ma znaczenie i status śladu albo resztki reprezentującej spójne z jego charakterem działanie.

„Przez swoje czynności usiłowałam uwidocznic kwestię obecności w niekorzystnych dla jej realizacji warunkach. Kierowałam się pragnieniem: znaleźć się, spełnić się, wcisnąć się, zanurzyć się, dołączyć się... Leżąc na dwukrotnie mniejszym ode mnie arkuszu papieru, przesuwając się ku górze, tak by w rezultacie znalazły się na nim moje stopy. W trakcie całego procesu obrysowywałam kontur swojego ciała: głowę, ramiona, ręce, szyję, talię, biodra, nogi, stopy. Kończąc, podniosłam się, pozostawiając po sobie ślad w rodzaju graficznego kubistycznego autoportretu<sup>2</sup>. Nasuwa się skojarzenie z pracą Andrzeja Dłużniewskiego z lat siedemdziesiątych zatytułowaną „Rysunek aktu”, w którym naga modelka czarną, tłustą kredką w obecności obserwatorów wykreśla linie wzdłuż części swojego ciała.

Jesteśmy świadkami zdarzenia, w którym akt rysuje sam siebie, a powierzchnię rysunku stanowi ciało modelki rysownika.

Bogna Juchnowicz. Performance – dotyk. Arkusz szarego papieru zostaje włączony przez performerkę w izolującą ją od otoczenia powłoki ubrania, sukienki i bielizny. Proces „wślizgnięcia się” nowej powłoki, ingerującej w zastany porządek polega na przeciągnięciu płaszczyzny szarego papieru najbliższej powierzchni ciała, a więc pod powłoką czarnej sukienki z dołu ku górze figury. Fizycznym efektem rozciągniętego w czasie gestu staje się odkształcona płaszczyzna papieru z zapisem śladu kształtu ciała. Papier staje się substancją obdarzoną pamięcią kształtu aktywnego w przeprowadzonej przed chwilą akcji.

Igor Shpylovyi. Performance – przejście. Arkusz szarego papieru stanowi powierzchnię płaszczyzny poziomego podziału przestrzeni. Stojący na niej mężczyzna znajduje się w strefie „ponad”, by po chwili przejść przez wyrwany dłońmi otwór, do strefy „pod”. Mechanizm działania polega na uważnym „przeskanowaniu” własnego ciała płaszczyzną podziału, wolno przenoszona z ziemi ponad głowę uczestnika warsztatu. Ciało przez cały czas trwania akcji znajduje się w szczelinie wędrującej ku górze przez całą wysokość figury.

Istotną różnicą w stosunku do wcześniejszych działań podsumowujących edukacyjny cykl Szkoły Performance we Lwowie była zintegrowana, publiczna prezentacja stanowiąca pokaz jednego, złożonego organizmu opartego o świadome, indywidualne decyzje.

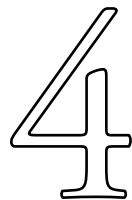
1. Oksana Shpakovych, Notatki, rękopis, Lwów 2017.

2. Ibidem.



fot. Kostyantyn Smolyaninov





## Presence in Lviv

Workshop, School of Performance, Lviv, 2017

Participants: Anna Anufrieva, Bogna Juchnowicz, Wiktor Lefarowicz,  
Zirka Sawka, Oksana Shpakovych, Igor Shpylovyi, Artur Soletskyi,  
Elena Subach

The strategy of the workshop I proposed in August 2017 to the participants of the School of Performance in Lviv, part of the Days of Performance Art festival, was based on a discipline of limitations ensuing from the unity of site and material and the principle of group work. Group initiative, entailing negotiation and compromise – supposedly incompatible with the essence of performance art – proved an important instrument of selecting the means of shaping the language we are to communicate in. The group defined its tasks, competences, and goals, and we have no doubt that it is an organism that constitutes both a subject and an object of action. It is on this specificity of number, individual consciousness, and physical skill that we build the mechanisms of action. We are aware of functioning within the domain of visual language. The narrative of group communication is based on the logic of successive images, its effectiveness determined by the discipline, activity, and responsibility of the participants – users of the space. In fact, using the space consciously and creatively is our main goal and mutual obligation. Presence is not an empty word here, but an essential declaration of participation. The eight persons participating in the project perform actions based on the exposition of the number eight; it is, after all, one of the group's key characteristics. The number eight determines the character and potential of spatial operations, the effectiveness and visual legibility of concentration and dispersion. The octagon seems a perfect figure to initiate the whole complex process. The number eight provides a point of departure in the process of building spatial orders.

Upholstery tape stretched on the plan of an equilateral triangle finds support in the figures of the precisely positioned participants. Maximally taut, it transmits the partners' twitches and involuntary movements. Two three-person teams make it possible to arrange the figures in the relations of confrontation, complementarity, or juxtaposition. This culminates in the superimposition of two identical triangles. We read them as a singular form, the paired structure eliminated, the other element invisible, concealed. The superimposed drawings constitute a unity: we are facing a single equilateral triangle. The potential of this form consists in the possibility of disjuncture, disintegration, or break-up. When either triangle turns by 30 degrees, the Star of David sign is evoked, but only for a moment, the dynamic tie-up of the two seemingly identical surfaces precluding stable construction. The sign is in the perpetual process of the constitution and immediate decomposition of its own form.

The series of the participants' solo performances was also determined by the norm of participating in the group process, where everyone would use the same article: a normalized 120 x 90 centimeter sheet of packaging paper. The site of the performance would depend on the choice of one of the nine sheets. They were arranged in a geometric order of perpendicular lines, reminiscent of a grate or chessboard. Being identical, their use made it possi-

ble to analyze the differences and similarities, so important in any elementary didactic process. Facing the same restrictions as the others, the participants demonstrated their own personality in an austere world of tiny expressions and narrowest possibilities. Minimal means lead straight to the essence of the message, freed from ornamentation and usually redundant expression.

"We performed the first – collective – part by means of two long stretches of tape with which we arranged symbolic figures and forms using the number of participants required to realize the intended designs. The next stage was to re-enact Svitlana's performance, who for certain reasons couldn't participate in the public presentation."<sup>1</sup> This, let me stress, was a delegated performance, staged on behalf of and authorized by its author. In the context of the workshop's main theme – the status of presence/absence – the Lviv version superimposes their meanings, generating new value in the shape of a hybrid entity notated as "NON-PRESENCE. PRACTICE."

Oksana Shpakovych. Performance – drawing. In the performance, drawing means are used to record the shape of a woman's body as she moves across a rectangular sheet of paper. At every stage, when she has stopped, her body's contour is surrounded by a black outline. The result is a series of overlaid drawings, a kind of visual palimpsest. They depict the woman's body in a manner that goes beyond two-dimensional representation, verging into the territory of multidimensional, almost cubist vision. We need to remember, however, that the essence of this presentation lies in the public process of drawing; the resulting image has the meaning and status of a trace or remnant, representing an action consistent with its character.

"My performance was meant to visualize the issue of presence in unfavorable conditions. I was led by desire: to find myself, to fulfill myself, to squeeze in, to immerse myself, to join . . . Lying on a sheet paper half my size, I was moving slowly up so that my feet would find themselves on it. During the process, I outlined my body – head, shoulders, hands, neck, waist, hips, legs, feet – with a black marker. Finally, I got up, leaving a trace in the shape of a graphic, cubist self-portrait."<sup>2</sup> One is reminded here of Andrzej Dłużniewski's work from the 1970s, *Nude Drawing*, where a nude model, in the presence of observers, outlines different parts of her body using a black lipstick. We witness an event where the nude draws itself, and the body of the draughtsman's model constitutes the surface of the drawing.

Bogna Juchnowicz. Performance – touch. A sheet of gray paper is included by the performer in the layers of clothing, dress, and underwear isolating her from the environment. The process whereby the new shell "slips in," interfering with the extant order, consists in pulling the sheet through as close as possible to the surface of the body, meaning underneath the

black dress, upwards. The crumpled paper, bearing a record of the body's forms, becomes a physical effect of the time-stretched gesture, a substance endowed with a memory of a shape that was active only moments ago.

Igor Shpylovyi. Performance – passage. The sheet of gray paper divides the space horizontally. The man standing on it is in the "over" zone; he then tears out a hole in the paper and begins transiting to the "under" zone. The performer carefully "scans" his body with the dividing surface, which is moved slowly from the ground above his head by one of the participants. Throughout the piece, the body finds itself in an aperture that slides upwards along its entire length.

An integrated public presentation, the showing of a single complex organism based on conscious, individual decisions, was an important difference with respect to the earlier performances summing up the Lviv School of Performance project.

1. Oksana Shpakovych, Notes, manuscript, Lviv 2017.

2. Ibid.







## Obecność rozszerzona

Cień, fotografia, ślad

Janusz Bałdyga  
„Portret  
wielokrotny.  
Rytm życia.”  
Janowiec 2007  
fot. Wojciech  
Pacewicz

Ciało traktowane jako źródło projekcji odnajdujemy w relacji z jego cieniem nie zawsze oczywistej, a często włączanej w określone strategie polityczne czy kulturowe. Cień traktowany jako reprezentant z jednej strony tego, który odszedł, a z drugiej – jako przedstawiciel gorszej „strefy cienia” może być postrzegany jako ważne narzędzie w obszarze działań efemerycznych związanych z tradycją rzeźby, rysunku, a przede wszystkim sztuki performance. Cień traktowany jako wizerunek towarzyszący człowiekowi otwiera obszar jego ikonosfery nasycony wizerunkiem w bardzo różnych wymiarach, a tym samym poszerzającym pole jego obecności. Wizerunek fotograficzny – tradycyjnie wiernego ikonicznie reprezentanta człowieka i sprawozdawcę jego szczególnych cech, określonego stanu i mimiki – traktuję jako istotne narzędzie performera. Chciałbym przywołać jedną z moich ważnych prac opartych o zapis fotograficzny, „Użycie siły” z 1983 roku. Wykonywany w ramach prezentacji „Zapisy” w lubelskiej galerii „BWA Labirynt” dotyczy przestrzeni pomiędzy aktem użycia siły i przeciwstawionym mu nadużyciem siły. Głównym elementem ikonicznym performance był tryptyk moich portretów fotograficznych wykonanych w konwencji zdjęć do dokumentów osobistych, których funkcja została skutecznie podważona zasłonięciem dłonią dużej części twarzy. Powstała sugestia elementarnej pielęgnacji części ciała związanej z bólem i pragnieniem znieczulenia.

Trzy portrety umocowane w przestrzeni galerii na rzeczywistej wysokości mojej twarzy pozwoliły na użycie ich w charakterze swoistej maski jako ekwiwalentu fragmentu mojego ciała. Moja realna twarz została w trakcie działania niejako zastąpiona jej wizerunkiem w prosty, pozbawiony iluzji sposób. Kluczowym gestem było uderzenie wymierzone przez współpracującego wówczas ze mną Zygmunta Piotrowskiego w moją osobę reprezentowaną opisany wcześniej wizerunkiem. W tego typu performance mamy do czynienia ze swoistym rozwarstwieniem osoby. Fotografia czy fotografie w nim użyte stają się instrumentami rozproszenia wizerunku, a co za tym idzie, nasycenia przestrzeni pojęciem konkretnej osoby. Portret multiplikowany czy portret wielokrotny znany nam z doświadczeń europejskich i polskich artystów buduje nowy porządek przestrzenny, oparty o rozszerzoną obecność lokującą bohatera w przestrzeni nieograniczonej rygo-rem miejsca.

Obecność rozszerzona spełniająca postulat dyskursu historycznego realizuje się w deklaratywnym procesie twórczym Andrzeja Dudka jako siódmego wcielenia Albrechta Dürera, mamy więc do czynienia z płynną tożsamością komunikowaną nam w rozległej przestrzeni pomiędzy wizerunkami Dudka i Dürera. Odległe w czasie i skali technologicznego zasięgu spotykają się, niekiedy nałożone na siebie jako jeden organizm, podobnie jak nazwisko Andrzej Dudek-Dürer. W potocznym kontakcie i opisie artyści

Andrzeja Dudka używamy nazwiska Dürera, świadczymy o spotkaniu Dürera, a nie Dudka, zgodnie z wyjściową deklaracją artysty. Tożsamość wielokrotnie przywoływana w tym tekście zmieniała kontury i granice obecności. Zostały zakwestionowane granice czasu i niepowtarzalności osoby, powodując sceptycyzm i niedowierzenie publiczności, a te niewątpliwie wpływają na pozostające bez odpowiedzi pytania budujące mityczną materię dzieła sztuki. Mit jako dzieło sztuki i automitologia jako jej przejaw stają się elementami praktyki artystycznej. Andrzej Dudek-Dürer to potwierdzona wieloletnią praktyką artystyczną ikona obecności multiplikowanej, wielokrotnej ułożonej ponad sensami pragmatycznego poznania. Podkreślam monumentalizm wizerunku, który wślizguje się w świadomość odbiorcy w nieograniczonym obszarze percepcji, skojarzeń i korygowanych mitologią hierarchii wartości.

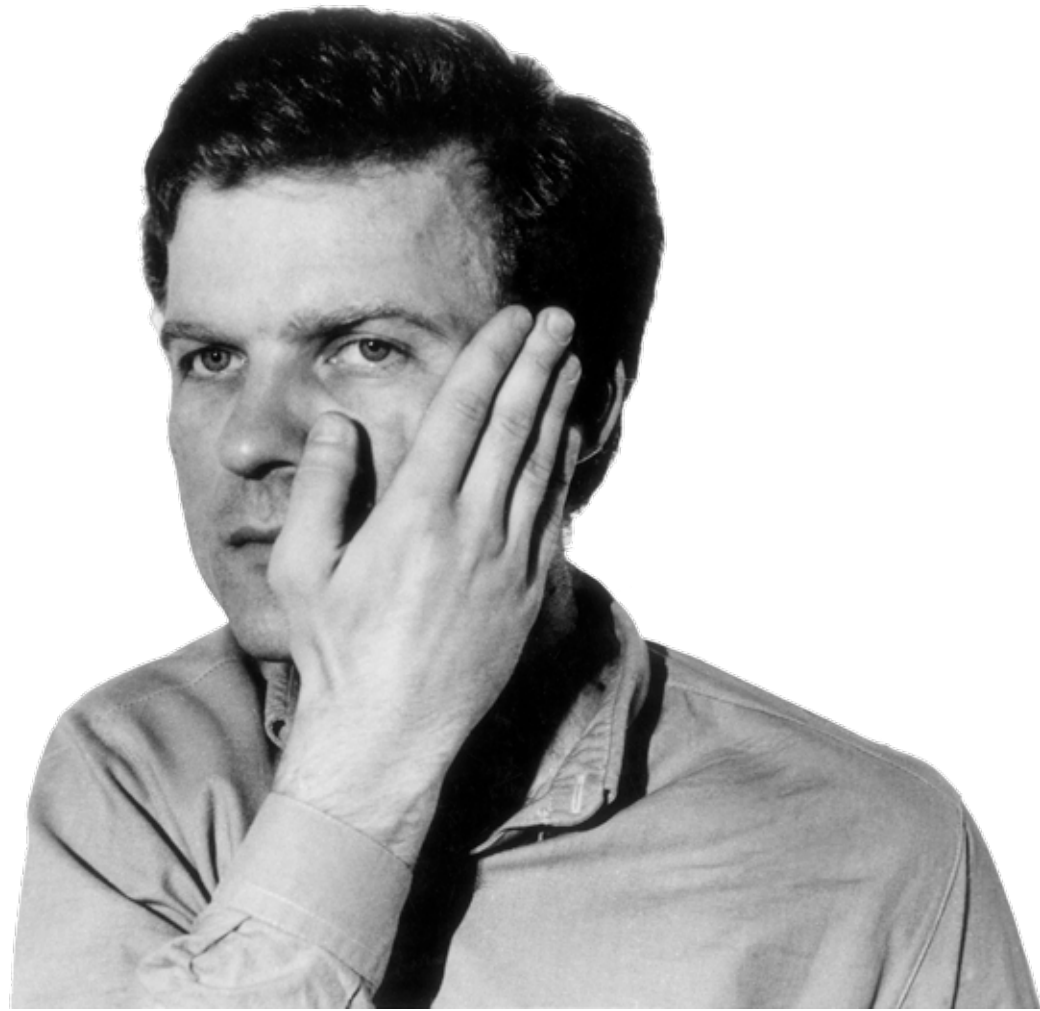
W przypadku mojej praktyki użycie przetworzonego portretu stało się ważnym, ale incydentalnym gestem, w przypadku twórczości Dudka-Dürera jego wizerunek stał się elementem języka, którym jest nasyciona poszerzająca się przestrzeń przynależna osobie artysty opisującego fenomen swojej obecności jako permanentna, żywa rzeźba.

W „Marsz performance” jednym z dwóch głównych motywów jest zmieniający swoje funkcje charakterystyczny biały obiekt. Stanowi go plik czterystu białych arkuszy papieru maszynowego w formacie A4. W punkcie wyjścia tworzą one jednolity, zintegrowany, geometryczny obiekt. Jego modułowy charakter znany z codziennej obsługi drukarki potwierdza możliwości rozłożenia, rozproszenia czy chaotycznego rozrzucającego jego identycznych elementów. Mam świadomość, że gwałtowny ruch jak rzut czy potknięcie zburzy regularny porządek, a nawet może doprowadzić do zawłaszczającego przestrzeń rozproszenia białych, nie różniących się niczym kartek papieru. Performance rozgrywa się na planie triady: postument – figura – maska. Kontekst polityczny daje szczególne znaczenie niespójnemu układowi postument – figura. Zostaje przywołany mechanizm pomnikowych zmian figur albo pozostawienia pustych cokołów, na których nie stoi już nikt. Postument, cokół czy baza w przypadku kolumny stanowią stabilną podstawę świadczącą o statusie figury i jej politycznym czy kulturowym znaczeniu. Regularna bryła (postument) składająca się z pliku białych kartek papieru A4 może pomieścić tylko jedną stopę figury performerera. Można stwierdzić, że zbyt mała powierzchnia cokołu odbiera figurze stabilność, ustawiona na jednej stopie, asymetryczna i chwiejna tworzy monument kruchy, zachwiany i w efekcie słaby. W drugiej fazie zdarzenia głównym obiektem staje się maska wielokrotna, wielowarstwowa, budowana powtarzającym się gestem nabicia białej kartki papieru na umieszczony w ustach długi, budowlany gwóźdź. Trzymana w wyciągniętych do przodu, wyprostowanych rękach, kartka zostaje jednym gwałtownym

ruchem przyciągnięta do twarzy. Efektem jest nabicie „przestrzelonej” kartki na poziome ostrza gwoźdźcia. Czynność jest powtarzana kilkadziesiąt razy w rytmie powtarzającego się dźwięku przebijanego, napiętego papieru. Efektem jest biała, charakterystyczna maska ukrywająca prawdziwe oblicze i zamierzenia ukrytego za nią człowieka – performerera.

Drugim ważnym i silnym znakiem jest biała, nieoznaczona flaga umocowana na dwumetrowym drzewcu. Zostaje zespolona z ciałem performerera, tworząc spójny, nieco groteskowy związek. Otóż stojąc na ułożonej na podłodze fladze w pobliżu jej dolnej krawędzi, zdejmuję lewy but i przesuwam go stopą pod płótno. Kolejnym gestem jest włożenie stopy z powrotem do buta razem z przykrywającą go tkaniną. Flaga zostaje umocowana na mojej stopie w ten sposób, że unosząc do góry flagę, niejako automatycznie podrywam do góry lewą nogę. Opuszczenie i gwałtowne poderwanie flagi (a z nią stopy) do góry stwarza symulację kroku marszowego. Mechanizm działania opiera się na opanowaniu ruchu prawej nogi i traktowaniu jej jako podstawy znajdującej się w ruchu figury. Upraszczając, podskakuję na prawej nodze, a lewą nogą i podnoszoną rytmicznie flagą symuluję groteskowy i niezdarny w kategoriach musztry krok marszowy. Nawiązanie do obcego mi rytuału militarnego i skazanego na śmieszność marszu nabiera znaczenia wobec nowych kontekstów aktualnej praktyki politycznej. Kończąc, opierając o ścianę drzewce odwróconej flagi, tak by jej koniec, przyciskając do ściany, utrzymywał wysoko, ponad moją głowę, symulujący flagę jej oddarty, wyjęty z buta fragment. Materia okaleczonej flagi leży na ziemi, zdegradowana, pozbawiona znaczenia i potencjalnego patosu.





# 5

## Extended presence

Shadow, photography, trace

Użycie siły 1981  
fot. Archiwum  
JB

The body as a source of projection is found in a relationship with the shadow, a relation that is not always obvious, yet often claimed for various political or cultural strategies. The shadow, considered firstly as a representative of the departed one and secondly as something belonging to an inferior “shadow zone,” can be perceived as an important tool in ephemeral practices informed by the traditions of sculpture, drawing, and, above all, performance art. Treated as an image that accompanies us, shadow contributes to the human iconosphere, which is imbued with the image in many different ways, expanding its field of presence. The photographic image – a traditionally faithful representative of people and their distinct features, their particular state and facial play – should be recognized as a vital medium for a performance artist. Here I would like to mention one of my important photography-based pieces, Use of Force (1983). Presented as part of the Zapisy [Recordings] program at the BWA Labirynt in Lublin, it concerned the space between a use of force and a countering abuse of force. The performance’s main iconic element was a triptych of my photographic portraits, taken in a “personal ID” style, albeit showing me covering a large part of my face with my hand. The resulting suggestion was of elementary care in response to pain and the desire of consolation.

The three portraits, mounted in the gallery at the actual face level, were used as masks, as an equivalent of a fragment of my body. During the performance, my real face was replaced, as it were, by its image, in a simple, non-illusory manner. The key gesture came when Zygmunt Piotrowski, whom I worked with at the time, symbolically dealt me a blow by hitting at the representation. A splitting movement occurs in this kind of performance: the photographs disperse a person’s image, imbuing the space with a sense of their presence. The multiple portrait, a familiar trope of Polish and European art, builds a new spatial order, based on an extended presence locating the protagonist in a space unbound by the rigor of the place.

An extended presence that meets the criteria of a historical discourse realizes itself in the creative process of Andrzej Dudek as the seventh incarnation of Albrecht Dürer, so we are dealing here with a liquid identity communicated to us in the vast space between the images of Dudek and Dürer. Distant in time and the scale of technological reach, they meet, sometimes superimposed on each other as a single organism, like the name “Andrzej Dudek – Dürer.” We commonly call Dudek “Dürer,” relate meeting “Dürer” rather than Dudek and so on, as declared and preferred by the artist himself. Identity, cited time and again throughout this book, has changed the contours and boundaries of presence. The boundaries of time and individuality have been called into question, causing skepticism and incredulity among the audience, and those clearly affect the unanswer-

able questions comprising the mythical substance of the work of art. Myth as an artwork and self-mythology as its manifestation become the elements of artistic practice. Andrzej Dudek-Dürer is an icon, confirmed by years of practice, of a multiple, non-singular identity, located beyond the meanings of pragmatic knowledge. Let me stress the monumentalism of the image, which slips into the recipient's mind in the unbound area of perception, connotations, and mythology-corrected hierarchies of value.

In my practice, the use of a prepared portrait was an important but incidental gesture; for Dudek-Dürer, image has become an element of a language that fills the ever-expanding space appurtenant to the person of an artist who describes the phenomenon of his presence in terms of a permanent living sculpture.

One of the two key motifs in Performance March is a characteristic white object of variable function – a ream of 400 sheets of A4-format white copier paper. At the beginning, it is a uniform, integrated, geometric object. Its modular character, familiar to anyone who uses a printer on a daily basis, confirms the possibilities of laying it out, dispersing, or chaotically scattering its identical elements. I am aware that a violent gesture – a throw or stumble – will ruin the regular order, and may even result in a space-appropriating dispersal of the identical white sheets. The performance is played out on a triangular plan: pedestal – figure – mask. The political context lends special significance to the incoherent pair of pedestal and figure; the mechanism comes to mind whereby the figure on the pedestal may be removed and replaced by another, or by none at all, leaving the plinth empty, bearing no one. The pedestal, plinth, or base (of a column) constitute a stable support attesting to the figure's status and their political or cultural significance. A regular solid (pedestal), consisting of a ream of white copier paper, can contain no more than the performer's single foot. Being too small, such a pedestal makes the figure unstable: standing on one leg, asymmetric and wobbly, it comprises a monument that is fragile, unsettled, and therefore weak.

The main object of the second stage of the performance is a multiple, multilayered mask, constructed with the repeated gesture of impaling a single sheet of paper on a long carpentry nail held in the mouth. Held in outstretched hands, the sheet is brought rapidly towards the face, which skewers it with a puncture on the metal spike. This is repeated several dozen times to the rhythm of the sound of stretched paper being "shot through," resulting in a characteristic white mask concealing the real face and intentions of the person behind it – the performer.

The second important and potent sign here is a white anonymous flag mounted on a two-meter shaft. It will be joined with the performer's body so that the two comprise

a coherent if slightly grotesque tie-up. Standing on the flag, which has been spread on the floor, towards its lower edge, I take off my left shoe and shove it with my foot under the canvas. Another gesture is to put the foot into the shoe again together with the fabric covering it. The flag is now mounted on my foot in such a way that when I lift the flag, my left leg automatically jerks up. Rapidly moving the flag (and the leg) up and down creates a simulation of marching movement. The *modus operandi* is to keep the right leg stable and consider it as the basis of the moving figure. Simplifying, I hop on my right leg while using the left one and the rhythmically raised flag to simulate a grotesque and what in drill terms would be clumsy marching step. The allusion to military ritual, which I am unfamiliar with, and the inevitably ridiculous march acquires significance in the new contexts of present-day political practice. I finish by propping the shaft of the reversed flag against the wall so tightly that its end holds high above my head, simulating the flag, its fragment torn off from the shoe. The mutilated flag, in its materiality, lies on the floor, degraded, deprived of meaning and potential pathos.



## Ciało kruche - ciało materialne

Venice International Performance Art Week  
Fragile Body - Material Body. 2017 rok

Ciało definiowane figurą to mocna konstrukcja oparta na stabilnych stopach, które jak postument czy baza w przypadku kolumny tworzą materialną podstawę działania. Mówimy o ciele materialnym, wokół którego budowany jest znak jako element języka komunikacji.

CIAŁO STABILNE.

Przestrzenny porządek figury oparty na względnej symetrii i stabilność gwarantowana realnym związkiem z prawami grawitacji tworzą materialną gwarancję bytu ciała stabilnego. Wytrącenie ze stanu równowagi, sygnalizowane wcześniejszym wychyleniem, to zapowiedź utraty miejsca i zagrożenie stabilnego bytu figury.

CIAŁO W MIEJSCU / CIAŁO UMIEJSCOWIONE.

Ciało w konkretnym miejscu otoczonym przestrzenią to w istocie ciało w centrum traktowanym jako środek określonego terytorium, ale też ciało w centrum uwagi, w centrum widzenia etc. Ciało pozbawione miejsca, wytrącone z określonego porządku przestrzennego staje się ciałem zagubionym, poddanym procesowi błędzenia, a więc bezcelowego przemieszczania. Można stwierdzić, że zachowania generuje wówczas intuicja i behavior. Ciało umiejscowione to ciało zorientowane na wartościujące jego pozycję dane jak przód i tył, prawa i lewa strona, góra i dół. Ciało pozbawione miejsca, niestabilne, z nieprzewidywalnym skutkiem działania to ciało kruche.

CIAŁO KRUCHE

Ciało w stanie zagrożenia jest zazwyczaj konfrontowane z całym systemem haseł: „uwaga”, „ostrożnie”, „stop”, „zakaz” etc. Ciało w jawnym procesie, który nie jest asekurowany żadnym systemem bezpieczeństwa, to ciało bezbronne, narażone na destrukcję, poddawane bezwzględnej osądowi opinii publicznej – to ciało performera.

Proponuję przyjęcie pojęcia sylwety jako linii granic terytorium aktywności w myśl hasła „moje ciało to pole mojego działania”. Myślę też o ciele jako o wszystkim, czym ono nie jest, a znajduje się w sąsiedztwie jego bezpośrednich granic. Myślę o zapachu, wydzielinach, mimowolnych, pozbawionych intencji odgłosach czy widzialnej przez nielicznych aurze. Jeśli tymi danymi chcielibyśmy opisać ciało, z całą pewnością mamy do czynienia z jego kruchą, niezidentyfikowaną materią spoza stabilnej struktury figury i ciała materialnego. O kruchości ciała jako pojęcia świadczy coraz większa trudność jego jednoznacznego zdefiniowania.

CIAŁO KRUCHE / CIAŁO NIEISTNIEJĄCE

Czy bytem kruchym jest ciało nieistniejące definiowane jedynie na poziomie idei, pozbawione jakichkolwiek materialnych rozszczeń? Trudno przyjąć przymiotnik „kruchy” dla ciała nieistniejącego, będącego jednocześnie ideałem cnót rycerskich jak w powieści

Italo Calvino „Rycerz nieistniejący”. Można jednak założyć, że każde ciało nieistniejące, realizowane w wymiarze pozamaterialnej doskonałej idei, to w istocie ciało kruche. Ciało zagrożone, ciało w opresji czy w procesie rozpadu jest bytem katastroficznym, a od tego stanu może je uwolnić nieistnienie. Wobec tego postulat nieobecności jako szczególnej cechy performance, kwestionujący materialność ciała, wydaje się w pełni uzasadniony. „Moje ciało to moja forteca” jest stwierdzeniem łatwym do obalenia wobec bezdyskusyjnych skutków procesów zużycia i destrukcji, którym ciało podlega.

Przyjmując pojęcie „ciało kruche” jako pozytywne i wartościowe, przeciwstawiam je ciału materialnemu jako monolitowi pozbawionemu potencjału ryzykownych zmian na poziomie idei. Ciało kruche to ciało żywe, dynamiczne, znajdujące się w ciągłym procesie, zazwyczaj poza potoczną identyfikacją i społeczną aprobatą.

Ciało kruche w jego idealnym wymiarze reprezentuje zapach i przysłowiowy ślad stopy odcisnięty w piasku nadmorskiej plaży, ulotny, efemeryczny, nietrwały. Przytaczając powyższe przykłady, mówię o ciele kruchym w wymiarze recepcji ulotnej i niejednoznacznej, na granicy pamięci i zapomnienia.

Ciało kruche to ciało w niepamięci, ciało poza materią, ciało nieistniejące, ciało wymarzone.

Mam świadomość, że w niedoskonałości swojego działania balansuję na granicy ciała kruchego i ciała materialnego.



## Fragile body / Material body

Venice International Performance Art Week, 2017

Defined by the figure, the body is a strong construction supported by stable feet, which – like the base or pedestal of a column – form the basis of action. We are talking about the material body, around which the sign is constructed as an element of the language of communication.

#### STABLE BODY

Based on relative symmetry, the spatial order of the figure and a stability guaranteed by a real connection with the laws of gravity constitute the material guarantee of the stable body's existence. An unbalancing, signaled by an earlier inclination, is a foretoken of the loss of place and a threat to the figure's stable existence.

#### BODY IN PLACE / LOCALIZED BODY

A body localized in a specific place surrounded by space is in fact a body in the center construed as the middle of a certain territory, but also a body in the center of attention, in the center of vision etc. A body deprived of a place, knocked out of a specific spatial order, becomes a lost body, subject to the process of wandering, i.e., aimless roaming. One's conduct is then dictated by intuition and behavior. A localized body is one oriented at data that define its position, e.g., front, back, left, right, up, down. A displaced body, unstable and unpredictable, is a fragile body.

#### FRAGILE BODY.

A body in danger is usually confronted with a range of prescriptions: "attention," "be careful," "stop," "no entry" etc. A body in an open-ended process that isn't supported by a security system is a defenseless body, vulnerable to ultimate injury, subject to the public's ruthless scrutiny – it is the performer's body.

I think the concept of the silhouette should be adopted as the boundary of the territory of activity: my body is my field of action. I also think of the body as of everything that it isn't, but which is close to its immediate boundaries. I think of smell, secretions, unintended and unintentional sounds, or the aura, visible to few. If we wanted to use such markers to describe the body, then we are certainly dealing with its fragile, unidentified substance from beyond the stable structure of the figure and the material body. Attesting to the fragility of the body as a concept is the fact that it has been increasingly difficult to provide its unambiguous definition.

#### FRAGILE BODY/ NONEXISTENT BODY

Is a nonexistent body, defined solely as an idea, devoid of any material claims, a fragile body? It would be difficult to describe a nonexistent body, a paragon of knightly virtues in Italo Calvino's *The Nonexistent Knight*, as fragile. We can assume, however, that every nonexistent body, realized on the level of an immaterial perfect idea, is in fact fragile.

An endangered, oppressed, or disintegrating body is a catastrophic entity; it can be liberated from this condition by nonexistence. Consequently, the postulate – questioning the materiality of the body – of absence as a special characteristic of performance seems fully legitimate. "My body is my fortress" is a statement easily refuted by the undisputed effects of the tear-and-wear processes that the body is subject to.

Adopting the concept of the fragile body as a positive and valent one, I contrast it with the material body as a monolith devoid of a potential of risky changes on the ideological level. A fragile body is alive, dynamic, in a constant process usually beyond common identification and social approval.

In its ideal dimension, the fragile body represents the smell and proverbial print of a foot in the sand at beach – fleeting, ephemeral, impermanent. Citing the above examples, I am referring to the fragile body in the dimension of volatile and ambiguous reception, at the boundary of memory and oblivion.

The fragile body is a body in non-memory, a body beyond the material, a nonexistent body, a dreamt-about body.

I am aware that in the imperfection of my practice I balance on the verge of the fragile body and the material body.







# 7

## Obecność. Potrzeby społecznej akceptacji

Cykl działań warsztatowych w przestrzeni publicznej

Warsztaty JB.  
Bramat,  
Goleniów 2005  
fot. Janusz  
Bałdyga

Obecni w przestrzeni miejskiej, wpływamy na proces budowania świadomości miejsca, warunkując go koniecznością analizy miasta od wewnątrz, a nie na podstawie oglądu zewnętrznego. Uświadamiamy sobie wówczas naszą rolę w praktykowaniu i użytkowaniu przestrzeni miejskich nieustannie podnoszonych do rangi miejsc. Mamy pełną świadomość, że współczesne miasto jest organizmem kinetycznym znajdującym się w ruchu, którego intensywność generują kształtujące codzienność procesy społeczne. Warto odwołać się do teorii przepływów sformułowanej przez Manuela Castellsa, w której mówi o skupieniu społeczeństwa „wokół przepływów kapitału, informacji, technologii, przepływów organizujących interakcje, przepływów obrazów, dźwięków i symboli”<sup>1</sup>. Mówimy o potrzebie tworzenia miejsc, które potencjalnie mogą koncentrować nowe procesy społeczne, poczynając od elementarnych jak spotkanie czy wymiana informacji. Miejsca, z którymi identyfikacja społeczna może być manifestowana w długim, często permanentnym procesie, kształtują poczucie bezpieczeństwa, minimalizując zagrożenia. Obecność traktowana jako byt jawny i osobny została w postulatach młodych uczestników warsztatów miejskich przeciwstawiona anonimowej, nieoznakowanej egzystencji. Osobna, wyrazista obecność na tle zunifikowanej społeczności staje się kategorią wartościującą. W sytuacji kryzysu powodowanego negatywnym odbiorem społecznym rodzi się potrzeba własnej ekspozycji i wartościowej obecności, która nawet niezrozumiana, zostanie zauważona i zapisana w świadomości mieszkańców miasta. Czy możemy mówić o obecności kategorycznej, spolaryzowanej przypisanym jej znakiem, hasłem, a może przynależnością do określonego zjawiska kulturowego? Pierwsze wyjście na ulicę i związany z nim brak jakiegokolwiek reakcji świadczącej o choćby minimalnym zainteresowaniu potwierdza sens powyższego pytania. Możemy więc mówić o społecznych konsekwencjach autorskiego, twórczego gestu w przestrzeni publicznej. Przekształcenie hierarchii wartości, zmiana jej wizualnych symptomów i teoretyczna refleksja to dla uczestników projektu wystarczające potwierdzenie obecności w ważnym procesie. Z powyższą refleksją wiąże się walka o tożsamość miejsca wykreowanego serią działań eksponujących odmiennosc. To tożsamość oparta na tożsamych lub zbliżonych dla większości aktorów systemach wartości i norm. To szczególnie istotne, trudne i wymagające wielkiej uwagi dla człowieka z zewnątrz poszukującego tożsamości miejsca, w uproszczony sposób opierającego się na wspólnocie terytorium, historii i oczywiście języka. Takie uproszczenie jest zdecydowanie odrzucane przez młodych, poszukujących przede wszystkim tożsamości indywidualnej. Kluczowym jest w tym przypadku rozróżnienie tożsamości miasta i tożsamości miejsca. Pierwsze pojęcie traktowałbym w kategoriach wartości zewnętrznych, drugie – wewnętrznych, istotnych dla naszych

1. Krzysztof Kwiatkowski, *Przestrzenie ogniskujące przestrzeń społeczeństwa obywatelskiego*, „Czasopismo Techniczne”, 2008, z. 3, s. 3.

rozważań i dalszej pracy w małych, kształtujących się nieformalnych społecznościach. Chcemy być obecni i widzialni jako reprezentanci określonych wartości. Uczestnictwo w otwartych działaniach w przestrzeni publicznej stawia nas przed olbrzymią szansą zmiany.

Działania warsztatowe w przestrzeni miejskiej poza naturalnym, edukacyjnym charakterem stanowią element ingerencji w zastaną, ukształtowaną tkankę społeczną. Świadomość obecności neutralnego obserwatora podnosi rangę i odpowiedzialność uczestnika warsztatów, który staje się kreatorem i użytkownikiem przestrzeni społecznej. Działania warsztatowe, które chciałbym przywołać, nie mają charakteru działań socjologicznych ani ambicji komentowania rzeczywistości społecznej i politycznej, stanowią raczej jej istotny, znaczący epizod.

Nie jest naszym celem stworzenie komentarza czy krytycznej analizy społecznych konfiguracji i współzależności ograniczających skuteczność naszych działań. Wyposażeni w pozytywne intencje chcemy powiększyć obszar doświadczeń przestrzeni, w której żyjemy, o nowe fakty, które z całą pewnością, usytuowane w konkretnym czasie i miejscu, nie będą wolne od odniesień społecznych i politycznych. Chcąc wykreować inny, nieznaną status swojej obecności, abstrahujemy od codzienności, oddalamy się od potoczności, nie ukazując jej aspektów ani transformacji. Zachowując dystans, chcemy stworzyć fakt powiększający rzeczywistość o nieznaną, odmienną wartość. Przypominam intrygujący, nikogo niepozostawiający obojętnym, czarny, tajemniczy kamień w „Odysei kosmicznej” Stanleya Kubricka.

Chcąc przybliżyć kontekst moich doświadczeń warsztatowych w przestrzeni miejskiej, powracam do działań ulicznych grupy teatralnej Akademia Ruchu z początku lat siedemdziesiątych. Działania Akademii Ruchu z tego czasu miały wybitnie społeczny charakter. Zespół kierowany przez Wojciecha Krukowskiego odwoływał się do idei postrzegania życia społecznego jako dramatu, a jego realizacje mieściły się w nurcie sztuki socjologicznej. „Docierały one bezpośrednio do żyjących tam ludzi, stając się tym samym niecodzienną częścią ich codzienności [...] – pisze Ryszard Kluszczyński – były to więc działania docierające do ludzi w miejscu ich egzystencji, podejmujące problemy, które definiowały zarówno sferę ich prywatności, jak i możliwości ich społecznego funkcjonowania. Zarazem jednak, ponieważ były to jednocześnie działania podejmowane również z perspektywy członków zespołu Akademii Ruchu, wyrastające z ich światopoglądu i koncepcji działania, mogły one wprowadzić do społecznego środowiska, do którego wkraczały, nowe wątki, odmienne od tam odnajdywanych, wchodzące we wspomagający dialog bądź w konfliktową konfrontację z zastanym układem, burzące lub przynaj-

mniej problematyzujące istniejący tam status quo<sup>2</sup>. Z wielu działań charakterystycznych dla Akademii Ruchu wybieram oleśnicki „Dom” z 1978 roku, działanie nieznané mi z autopsji, dlatego posłużę się informacjami uzyskanymi od jego uczestników i bezpośrednich obserwatorów.

Akcja „Dom” polegała na przeprowadzeniu tygodniowych działań zakończonych spektaklem w nieznanym dotąd sposób eksponującym codzienność i niecodzienność mieszkańców typowej oleśnickiej kamienicy. „Aktorzy weszli wprost do codziennego życia budynku, wykorzystując »naturalne« otoczenie miasta w celu ukazania codziennych interakcji, rytuałów, ceremonii i typowych zachowań mieszkańców domu zamieszkanego przez normalne rodziny. Finałowy dzień przynosi zmianę funkcji. Członkowie Akademii Ruchu zrezygnowali ze swych ról aktorskich i stali się obserwatorami, podczas gdy mieszkańcy kamienicy przejęli role aktorów, w dalszym ciągu wypełniając swe powszednie, zwyczajowe funkcje. Przedstawienie miało miejsce siódmego dnia akcji. Samo zjawisko składało się z codziennych zajęć odgrywanych przez ich prawdziwych aktorów – wykonawców, a więc przez osoby dokonujące ich w zwykłym, nieartystycznym życiu. Mieszkańcy ubrani w swe najlepsze ubrania pokazywali takie czynności jak ostrzenie noża, wieczorne granie na akordeonie, wygląkanie przez okno na podwórze, wychodzenie na spacer z dzieckiem czy też wyrzucanie śmieci. Każde z zachowań zaprezentowanych w przedstawieniu wykonane było powoli i w najwyższym skupieniu, tak aby pokazać je poprzez perspektywę rytuału odnajdywanego w celebrowaniu nawet najbardziej zwykłych czynności i podkreślenia ważności tej sfery życia, której zazwyczaj nie poświęca się szczególnej uwagi, a która z całą pewnością nie jest postrzegana jako działania artystyczne<sup>3</sup>.

Dom został wybrany jako model w minimalnej skali przenoszący stosunki, zależności i związku mieszkańców peryferyjnej dzielnicy niewielkiego, polskiego miasta.

Działania „teatru miasta” w małym włoskim Verucchio dowodzą wielkiej różnicy kulturowej i społecznej skutkującej inną jakością, temperaturą pracy i kontaktu z ludźmi, zarówno mieszkańcami deklarującymi współdziałanie, jak i pozornie tylko pasywnymi obserwatorami. W jednej z akcji Akademia Ruchu użyła znaku silnie integrującego potencjalnych uczestników akcji, a w rzeczywistości wszystkich mieszkańców Verucchio. To mierzący kilkudziesiąt metrów, biegnący przez całą długość rynku, przykryty białym obrusem stół. Miejski stół nawiązujący do miejskiej wieczerzy, skupiający setki mieszkańców, stwarza nowy obraz miasta zintegrowanego przy wspólnej kolacji jakby we wnętrzu totalnie otwartego domu. Akcja przy stole stanowiła wprowadzenie do kilkudniowego teatru miasta obejmującego całe stare Verucchio. Jego bohaterami i aktorami

2. Ryszard Kluszczyński, *Od spektaklu do sztuki wspólnotowej. Działania Akademii Ruchu w przestrzeni publicznej*, w: *Akademia Ruchu. Miasto. Pole Akcji*, red. Anna Hegman, Kacha Szaniawska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2012, s. 27.

3. Krzysztof Dużyński, *Akademia Ruchu 1972 - 1987*, LDK - TKT, Łódź 1993 r.

byli mieszkańcy podejmujący szczególnie eksponowane zachowania codzienne. Interesujące było to, że pokazywali zarówno swoim sąsiadom, jak i obcym własną, tylko pozornie nieatrakcyjną codzienność traktowaną jako niezwykły dar. Wydaje się, że ten teatr wzajemnych działań i inspiracji jest możliwy tylko w społeczności otwartej, pewnej swej siły i wartości. Z drugiej strony żywy, wieczorny plac, kreatywne zachowania starców przed barem czy młodzieńców okupujących rynek na dziesiątkach skuterów Vespa, stają się silnym impulsem dla nas, inicjatorów teatru miasta w małej, poznawanej przez nas społeczności.

Miastem, w którym przeprowadziłem szereg autorskich działań warsztatowych, są Bartoszyce. Ulokowane na północy Warmii w pobliżu granicy obwodu Kaliningradzkiego stanowią miejsce egzystencji niepewnych swego losu ludzi. Wobec panującego bezrobocia granica stwarza podstawową szansę zarobku i staje się stymulatorem aktywności. W mieście wyczuwa się obojętność i dystans do drugiego człowieka.

Wyjście na ulicę poprzedziła praca, którą nazwałbym laboratoryjną. Nie chodziło w niej o doskonalenie i usprawnianie działań i zachowań w przestrzeni społecznej, a raczej o świadomość podstawowych uwarunkowań i ograniczeń użytkownika przestrzeni publicznej. Mieliśmy do czynienia z przestrzenią nieznaną i potencjalnym miejscem, którego znaczenia nie byliśmy w stanie pojąć. Dopiero świadomy wybór warunkowany procesem rozpoznawania przestrzeni pozwolił na odkrywanie i kreowanie nowych miejsc. Następnym, ważnym dla naszych działań pojęciem była obecność i status naszej obecności jako konsekwencja wyboru miejsca. Kolejna wartość to dystans, rzutujący na charakter stosunków społecznych, relacje przestrzenne i jakość języka komunikacji wizualnej.

Funkcjonowanie miejsca w świadomości innych wiąże się z jego oznaczeniem. Posługujemy się znakiem czy systemem znaków wpływającym na język oraz jego komunikacyjny i poznawczy potencjał. Działania laboratoryjne, stricte warsztatowe stwarzają kapitalną szansę zwrócenia uwagi na wartość procesu, a jednocześnie jakość rezultatu indywidualnego. Naszym zamierzeniem była duża realizacja grupowa, a więc wychodząc od doświadczeń indywidualnych, niejako na ich bazie tworzyliśmy warunki dla powstania grupy. Duża realizacja grupowa włączona w proces edukacyjny ma głęboki sens właśnie jako doświadczenie społeczne dające szansę rozpoznania przestrzeni wspólnej, jej potencjału, ale też zagrożeń związanych z uwolnieniem się od zobowiązania aktywności w przestrzeni osobistej. „Pozytywne nieprzystosowanie” jest terminem często przywoływanym i akceptowanym w środowisku, w którym przyszło mi pracować. Szukamy modelu aktywnej obecności w małym, przygranicznym mieście poza istniejącymi stereotypami. Chodzi tutaj o wykreowanie czytelnego znaku ukazującego nowy status

obecności młodych mieszkańców miasta. Zmiana statusu podnosząca rangę ich obecności nawet na ten jeden kilkudziesięciominutowy moment jest sprawą pierwszorzędą. Funkcjonowanie uczestników warsztatu w rozpoznawanym przez siebie mieście wiąże się z brakiem akceptacji dla ustalonego, zakonserwowanego wokół porządku trybu życia. Przekształcenie tego porządku, ustalenie nowych norm współżycia wydaje się pozornie niemożliwe do momentu uświadomienia sobie własnej siły związanej choćby z liczebnością i organizacyjną sprawnością postrzeganą w wymiarze globalnym. Pozwoliło to na wprowadzenie jednego z uczestników projektu do rady miejskiej. Nastąpiły próby wejścia w struktury istniejącego domu kultury, rozgłośni radiowej, kina etc. Niezbędne było skonstruowanie pozytywnego znaku własnej obecności i własnej odmienności.

W pierwszej fazie założyliśmy, że nie musimy być zaakceptowani, ale na pewno zauważeni jako konkretne, rozpoznawalne osoby w innej, nowej roli powiększającej dotychczasowy katalog zachowań mieszkańców Bartoszyca. Warsztat skupił się na grupie, stworzył możliwość rozpoznania jej potencjału i ustalenia statusu. Stworzyliśmy mechanizm ukonstytuowania się nieformalnej grupy określającej jej cel i strategię działania. Spróbaliśmy ulokować aktywność tej grupy w kontekście wprowadzenia w elementarne zagadnienia sztuki współczesnej. Obserwacja i uczestnictwo w zjawiskach kultury i sztuki miało do tej pory postać koncertu zespołu rockowego. Koncerty Lady Pank i Myslovitz związane np. ze świętem miasta stanowiły silną i bardzo energetyczną emisję z zewnątrz, w zasadzie wyczerpującą problem dostępu do kultury i sztuki. Brak wątpliwości, związanych z nimi ważnych pytań i panująca stagnacja każą szukać innej przestrzeni – wybór pada na teatr. Młodzi mieszkańcy zaczynają tęsknić do powierzchownie poznawanego mitu Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego i jego wielkich aktorów. Gromadzenie się wokół mitu daje szansę stworzenia mechanizmu integracji najwyższej jakości. To wokół mitu może się skupić grupa poszukująca zadań i pomocy w konstruowaniu nowego języka. Ucieleśnieniem legendy teatru ulicznego, wędrującego stała się dla tych ludzi w połowie lat dziewięćdziesiątych warszawska Akademia Ruchu. Kluczowym słowem w przygotowaniach do działania było nawiązujące do jej doświadczeń słowo „wydarzenie”. „Elementy wydarzenia, jak i ono samo jako całość, pozostają w silnie kontrastowej relacji z otoczeniem, w którym się pojawiają, zarazem jednak odnoszą się wyraźnie do jego określonych aspektów, budując w ten sposób płaszczyznę odległego porównania, swoiste poetyckie tertium comparationis. Relacja ta przybiera w rezultacie postać metafory, poprzez którą opatrywana jest komentarzem, ta właściwość, aspekt bądź część rzeczywistości, która jest bezpośrednim odniesieniem interwencji, albo wręcz cała rzeczywistość oznakowana wywołanymi atrybutami”<sup>4</sup>.

4. Ibidem.

Poszukiwanie wspólnoty stanowi jedną z podstawowych tęsknot i aspiracji człowieka. Demonstracja własnej wartości i często odmienności na tle grupy była wielką ambicją i potrzebą współpracujących ze mną młodych ludzi: Słonia, Stereo, Ogona, Młodej i innych. Chcieliśmy wejść w przestrzeń miasta, odnaleźć i wykreować miejsca ważne, niezauważane, dotąd realnie nieistniejące. Pierwsze to plac za murami starego miasta, wybetonowana, olbrzymia, szara i w zasadzie pozbawiona funkcji powierzchnia. Drugie to wyjście z ciasnej przestrzeni bartoszyckiego deptaka na otwartą płaszczyznę nieregularnego niby handlowego placu. Wchodzimy więc w otwarte przestrzenie miasta.

Przeźrenie pierwsza. W centrum pustego, zatopionego w marcowej aurze placu, pojawia się samotna postać perkusisty. Wobec przeskalowanych rozmiarów zawsze za dużego placu stanowi ledwie punkt, miniaturową figurkę. Rangę jego obecności podnosi dźwięk. Po chwili pojawiają się kolejni uczestnicy warsztatów, zgodnie z dyktowanym przez perkusistę rytmem zajmują miejsca wokół wyznaczonego przez niego punktu. Jest ich dwóch, trzech, potem pięciu. Rozciągnięta pomiędzy nimi bawełniana linka tworzy figury, które możemy obserwować z długiej perspektywy zacierającej ogląd sylwety człowieka. Dwa równoległe, później zmieniające kąt odcinki, dwa zetknięte wierzchołkami trójkąty, dynamiczny ruch przeciąganej linki, powstaje przestrzenny wielki rysunek pentagramu. Stanowi on bogatą, regularną figurę w formie zamkniętej pętli opartej na pięciu punktach wyznaczonych przez pięć osób, zawieszoną równoległe nad powierzchnią ziemi. Pentagram jest tutaj figurą dynamiczną, opartą na ciągłym płynącym ruchu transmitowanego na jego formę ludzkiego gestu. Jedna z osób przeciąga pętlę przez nasączoną czerwoną farbą rękawicę. W rezultacie od tej osoby, z tego punktu zaczyna się proces rysowania czerwonej figury w przestrzeni pomiędzy ludźmi. Zostaje otwarty prosty, ale niezwykle skuteczny mechanizm komunikacji, oparty na konkretnym, silnie znaczącym znaku, od którego może abstrahować lub przeciwnie, wzmacniać jego siłę. Kształtujemy język, którym wcześniej się nie komunikowaliśmy, nie przewidywaliśmy takiej jego postaci.

Cały czas jesteśmy w punkcie wyjścia, działanie jest powodem satysfakcji, a nawet dumy, ale wracają trudne pytania o własną tożsamość, o poczucie własnej wartości i wytyczenie perspektywy, w której mieści się matura, potem studia, może wyjazd z Polski, ale już po maturze. Stereo, obok Słonia najbardziej aktywny uczestnik i organizator warsztatów, zdecydował o porzuceniu pracy pomocnika piekarza i podjęciu ukoronowanej matury nauki w liceum. Słoń zrobił maturę, zakochał się. Odnoszę wrażenie, że oto pejzaż Bartoszyca został powiększony o zjawisko, którego uczestnicy nie mieli się w zastanych strukturach i zaczęli tworzyć nowe dla siebie. Znowu możemy mówić o pozytywnym nieprzystosowaniu.

Gdzie jest centrum? Czy krawędź rozpoznawanej przestrzeni to miejsce szczególnego potencjału? Zbudowaliśmy taki porządek, w którym funkcjonowanie na krawędzi daje szansę powodzenia. Musimy być na zewnątrz budowanej przez nas figury. Nasza stabilność, siła i dynamizm wyrzucone na zewnątrz dają szansę napięcia i wyrazistości naszych działań. Centrum pozostaje puste i niedostępne, krok zrobiony do przodu destrukcyjnie opierający się na mnie fragment figury, negatywnie wpływając na rezultat pracy innych. Ta swoista kooperacja uczy lojalności i współodpowiedzialności. Powstała grupa, której zadaniem jest czuwanie nad wyrazistością i napięciem tworzonej formy, a idąc dalej: nad jakością procesu komunikacji.

Przeźrenie druga. Secret performance. Co jest za tą ścianą?

Uczestnicząc w procesie komunikacji, emitując słowa i znaki, mamy świadomość fragmentarycznego, nie w pełni skutecznego rezultatu. Istnieje intrygująca, zazwyczaj niewielka sfera tajemnicy, nawet wówczas, gdy intencją był jawny przekaz. Ujawnienie fragmentu, odkrywanie tendencyjne czy warunkowe, tworzenie sfery tajemnicy może być intencją nadawcy. Staramy się zbudować i rozpoznać potencjał mechanizmu ujawniania i ujawniania.

Miejscem jest wąska uliczka otwarta na plac typowych dla przygranicznego miasteczka zachowań związanych z handlem przewożonych przez granicę produktów. Tutaj odbywa się specyficzna gra według prostych i skutecznych z punktu widzenia jej uczestnika reguł. Niby ukryci sprzedający, niby ukryci kupujący, niby kontrolujący policjanci. Wobec rozpoznania (pewnie bardzo powierzchownego) tych stereotypów, zostaje podjęta próba dołączenia elementu obcego, innego, intrygującego tajemnicą. Chcemy sprowokować pierwotne, proste pytania. Co to jest? Kto to postawił? Co ukrywa wewnątrz? W bocznej uliczce zostaje ustawiony czarny sześcian o wymiarach 2 x 2 x 2 m. Pozbawiony dna, mobilny dzięki czterem miniaturowym kółkom unoszącym dolną krawędź na wysokość 8-10 cm nad poziom powierzchni bruku. Długi czas ekspozycji pozwala na przyzwyczajenie się przechodniów do pejzażu z czarnym sześcianem. Zmiana miejsca, przesunięcie go o 20 czy 50 metrów niewiele zmienia, ale potwierdza zdolność przemieszczania. Jak w koniu trojańskim, wewnątrz znajduje się trzyosobowy zespół uczestników warsztatu przygotowujących trzy wcześniej sformułowane komunikaty. Metodą ich ujawnienia będzie ruch sześcianu. Pierwsze przesunięcie odkrywa fragment pejzażu starych Bartoszyca, przed chwilą precyzyjnie, w komunikatywnej, czytelnej konwencji namalowanego na bruku ukrytym pod osłoną czarnego sześcianu. Zgromadzeni wokół przechodnie rozumieją i akceptują naszą obecność, rozpoznawalny, realistyczny, barwny pejzaż jest argumentem na naszą korzyść. Sześcian znowu zastyga w bezruchu, by po kilkunastu minutach

rozpocząć długi, kilkudziesięciometrowy bieg odślaniający napis z białych, kartonowych, czytelnych z daleka liter mocowanych do bruku przez ukrytych w nim ludzi: „CZŁOWIEKU, CZY WIESZ, ŻE BEZ C JESTEŚ JAK ZŁO WIEKU”. To absurdalne, ale nie pozbawione formalnej logiki zdanie przyszło z zewnątrz, sformułowane przez miejscową poetkę. Zostało zaakceptowane w zasadzie bez dyskusji jako ważny, zewnętrzny komunikat, w który nie mamy prawa ingerować. Powolny, niemal niedostrzegalny ruch sześcianu pozwala śledzić kolejne, wysuwające się spod niego litery. Specyficznie „drukowanemu” zdaniu towarzyszy grupa przechodniów, obserwatorów oczekujących satysfakcjonującego zakończenia. Następną sekwencją to kolejno ujawniane cztery kwadratowe obrusy, na których ustawiono zastawę w postaci talerzy i sztućców, przy innej krawędzi prezentując jakby rozwarstwiony obraz kompletnie zastawionego dla czterech osób stołu. Każdy z talerzy mieści absurdalną zawartość: monety, fotografię, słowo czy głęboką czerń. W pewnej chwili sześcian nieruchomieje, by po kilkudziesięciu minutach bezruchu, odprowadzany przez wiernych obserwatorów odjechać boczną uliczką na pozbawiony obecności ludzi plac budowy. Koniec.

#### Miejsce i jego potencjał (Dębno)

Pokryty deskami most, łączy zbliżających się do siebie ludzi, to z naszego punktu widzenia najciekawsze, obdarzone największym potencjałem miejsce w miasteczku. Ten niewielki, przeznaczony dla pieszych i rowerzystów most jest w gruncie rzeczy obiektem marginalnym i mało ważnym. Jego obłożona deskami powierzchnia dyktuje warunki naszego działania. Deska staje się więc najbardziej spójnym materiałem i instrumentem naszej pracy. Układamy deski na moście pod kątem 90 stopni w stosunku do zastanych, stanowiących powierzchnię mostu. Tworzymy coś w rodzaju prostopadłej warstwy utrudniającej przejście. Uczestnicy warsztatu porządkują kierunki swojego przemieszczania, zatrzymując się w jednej linii, prostopadle do kierunku ruchu. Zapora, którą tworzą, pozwala precyzyjnie się na drugi brzeg, ale tylko do momentu podniesienia leżących na ziemi desek do pionu. Most został przedzielony żywą ścianą, która po chwili bezruchu, swoistej demonstracji staje się podstawowym elementem akcji. Kilkunastominutowe działanie zostało zbudowane z kilku powtarzających się sekwencji: postawienie desek, rzucenie ich na ziemię, ponowne postawienie, naniesienie znaków na drewnianą ścianę, rzucenie desek na ziemię, postawienie, rzucenie. Akcja ma charakter jakby toczenia drewnianego płotu. Podnoszona i rzuca ściana wypycha obserwatorów poza płaszczyznę mostu, akcja przenosi się poza jego powierzchnię i zanika wśród drzew pobliskiego parku, życie i właściwa funkcja mostu powraca do normy. Rola młodych uczestników warsztatu opierała się na zrozumieniu funkcji i znaczenia obecności wewnątrz akcji,

można stwierdzić, że poznawaliśmy przestrzeń i jej uwarunkowania, uczestnicząc w wewnętrznym procesie jej kształtowania.

Porządek równoległe ułożonych desek przenosimy do innej części miasta (Goleniów): to plac w pobliżu większego skupiska sklepów, miejsce relatywnie intensywnego ruchu. Ułożone równoległe deski połączono taśmą tapicerską, tworząc przeskalowaną drabinę sznurową. Każdy z elementów drabiny opisano słowami: „CIAŁO”, „DUSZA”, „MASZYNA” zgodnie z wcześniej wynegocjowanym przez uczestników hasłem. Poruszanie się w mechaniczny sposób na obu krańcach rozłożonej na bruku drabiny zwraca uwagę przechodniów, obserwujących następną sekwencję, jaką jest rytmiczne przechodzenie, mijanie się eksponujące moment spotkania idących z naprzeciwka ludzi. Mamy przed sobą obraz ludzi na horyzontalnej, przeskalowanej drabinie. Znajdujący się na jej krańcu unoszą pierwszy szczebel, cofają się, przenosząc za siebie ponad głowami kolejne elementy drabiny. Uczestnicy projektu niejako zawijają się w sznurową drabinę, tocząc się jak wypełniona ludźmi gigantyczna gąsienica. Człowiek funkcjonuje wtłoczony w zaprogramowany przez siebie mechanizm. Tę sekwencję zatytułowaliśmy „Przewroty”, podkreślając jej skojarzenie z figurą gimnastyczną i dwuznacznością przywołanego słowa. Przewrócenie obiektu o 90 stopni poprzez podniesienie do pionu poziomych desek powoduje zamknięcie ludzi za ustawionym na planie okręgu płotem. Ustawieni na krawędzi, a więc na peryferiach akcji, współtworzymy statyczną figurę, czujemy nad jej stabilnością i czytelnością. To ażurowy walec, mieszczący wewnątrz ludzi, to azyl, więzienie, dom. Nie możemy zbliżyć się do jego centrum, krok do przodu zagraża stabilności, grożąc demontażem figury. Przeniesienie akcji do centrum składa jej elementy jak przysłowio- wy domek z kart. Stojąc we wnętrzu, dostrzegamy jedynie regularny, drewniany krąg w miejscu, gdzie jeszcze przed chwilą znajdował się łączący wszystkich drewniany, ażurowy donżon. Uczestnicy warsztatu wybierają z porzuconego kręgu elementy opatrzone napisem „DUSZA”. Rozchodzą się we wszystkich kierunkach, umieszczając w wybranych miejscach multiplikowany napis.

Spowodowana brakiem inwestycji i społecznych inicjatyw stagnacja miasta utrudnia tworzenie nowego, aktualnego wizerunku. Miasto z trudem poddaje się zmianom, których potrzeba zaczyna się zapisywać w świadomości części mieszkańców. Pojawia się jednak nowy obyczaj kreowania miejsc, często na społecznych i terytorialnych peryferiach miasta. Obojętne przestrzenie kreowane szczególną obecnością, stłoczeniem czy częstotliwością spotkań zyskują rangę miejsc. Utożsamianie się z nimi to krok ku akceptacji choćby jakiegoś wybranego aspektu pozornie niczyjego miasta. Miejsca kreacji wychodzącej poza praktyczny stereotyp, zapisują się w świadomości mieszkańców,

odbieranych jako grupa jeszcze niezidentyfikowana, jako ich miejsca. Są oni bacznie obserwowani, ich działania, im bardziej nieprzystające do dającego się rozpoznać stereotypu, tym bardziej intrygują i zmuszają być może nielicznych do stawiania nowych pytań. Powstaje mapa miejsc opisanych przywołanymi wcześniej działaniami, ich hasła przenoszone są na miejsca, pamięć o nich tworzy słownik, do którego zawsze możemy się odwołać. Na poprzednie nakładają się kolejne fakty, miejsca z pozoru marginalne zaczyna otaczać mit nowej rzeczywistości związanej z odkrywaniem nie wszystkim znanej tradycji. Stara tradycja jest związana z historią opływającego w dostatek niemieckiego miasteczka, po którym nie pozostał nawet ślad. Nie ma już świadków, a tylko rozproszona legenda, na którą nakłada się późniejsza historia Łemków przesiedlonych w ramach akcji „Wisła”. Nową rzeczywistość Bartoszyńców jeszcze trudno wiązać z nową rzeczywistością zamożnej Wielkopolski czy Polski centralnej. „Nowe”, znaczy tutaj coś zupełnie innego, odnajduję je w nowych obyczajach kreowanych i pielęgnowanych przez Słonia, Stereo, Groszka czy Młodą. Budowanie znaków własnej odmienności tworzy pozytywny klimat do podnoszenia rangi wspólnoty demokratycznej i skuteczności działań grupowych, eksponujących wartość własną, wobec której toczy się zasadniczy spór. Aktywna i twórcza grupa w naturalny sposób powołana do realizacji działań miejskich nie eliminuje niestety takich zjawisk, jak antagonizm czy destrukcja. Ich skomplikowaną złożoność można zrozumieć, będąc wewnątrz przestrzeni wyznaczonej konturem tej konkretnej grupy.

Realizacje w Bartoszyńcach w latach 1999-2002 mieściły się w programie działań Stowarzyszenia Tratwa w Olsztynie. Ich inicjatorem był Ryszard Michalski, którego rola, pasja i niezwykła umiejętność współdziałania z młodymi, pozytywnie nieprzystosowanymi osobowościami zasługuje na odrębne opracowanie. Jego plan, niosąc skuteczną pomoc w budowaniu tożsamości młodych ludzi, tworzył mocne podstawy do budowy tożsamości miasta opartej o specyfikę miejsc w pełni identyfikowanych z ich ideami, marzeniami i planami. Poczucie siły i identyfikacji z własnym miejscem miało uchronić ich przed emigracją, która w tamtych realiach stanowiła kuszącą alternatywę. W mojej opinii ucieczka z Bartoszyńców świadczyła o niepowodzeniu próby bycia u siebie z możliwością kształtowania własnego miejsca. Niestety, ci, na których liczyłem najbardziej, wyjechali, ale ta opowieść nie ma kategorycznie złego zakończenia. Wszak poczucie własnej siły i indywidualnej tożsamości skutecznie kształtuje mechanizmy obronne, niezbędne w nieznanym, dopiero rozpoznawanym świecie. Pierwszy etap mojej współpracy z młodzieżą z Bartoszyńców stanowił udział w warsztatach w przestrzeni publicznej realizowanych przez warszawską Akademię Ruchu w latach 1996-1998. Warsztat został zrealizowany podczas festiwalu Triada Teatralna w Dębnie w 2005 roku, a następnie w Goleniowie jako warsztat towarzyszący festiwalowi Bramat 2005.





Warsztaty JB. Triada Teatralna. Dębno. 2005  
poniżej: warsztaty JB. Bramat, Goleniów 2005  
fot. Janusz Baldyga





# 7

## Presence: the needs of social acceptance

Street workshop series

Being present in urban space, we contribute to the development of the consciousness of a place, qualifying it on the need to analyze the city from inside rather than through extrospection. We then become aware of our role in the practice and use of urban spaces constantly elevated to the rank of places. We fully realize that the contemporary city is a kinetic organism in movement, its intensity generated by social processes that shape the daily reality. It is worth mentioning at this point Manuel Castells' theory of the network society, a society concentrated "around the flows of capital, information, technologies, interaction-organizing flows, flows of images, sounds, and symbols."<sup>1</sup> We are talking about the need to create places that can potentially become the focal points of new social processes, starting with elementary ones such as meeting or exchange of information. Places that people identify with in the long term help shape a sense of security and minimize hazards.

Presence, considered as open and distinct being, was opposed by the young participants of a series of public-space urban workshops to anonymous, nondescript existence. Against the background of a unified society, a distinct, discrete presence becomes a value category. In the situation of a crisis caused by negative social reception, a need is born for self-exposure and a valuable presence, which, even if misunderstood, will be noticed and remembered by members of the urban community. Can we speak of a categorical presence, polarized by a sign, slogan, or affiliation with a particular cultural phenomenon? Going out for the first time and attracting no interest whatsoever validates the question. We can speak, therefore, of an original, creative gesture in public space and its social consequences. The transformation of a value hierarchy, modification of its visual symptoms, and theoretical reflection are a sufficient confirmation for the workshop participants of being present in an important process.

Bound up with the above reflection is a struggle for an identity of the place called into being by a series of alterity-highlighting actions. It is an identity based on identical, or similar for most actors, systems of values and norms. This is particularly important, difficult, and requiring utmost attention for an outsider searching for an identity of the place, relying in a simplified way on a community of territory, history, and of course language. Such a simplification is firmly rejected by young people, who seek in the first place an individual identity. The key point here is to distinguish between the identity of the city and the identity of the place. The former should be considered in terms of external values, the latter in terms of internal ones, significant for our reflections and further work in small, emerging informal communities. We want to be present and visible as representatives of particular values. Participation in open activities in public space presents us with a great

1. Krzysztof Kwiatkowski, *Przestrzenie ogniskujące przestrzeń społeczeństwa obywatelskiego*, Czasopismo Techniczne, 2008, no. 3, p. 3.

opportunity for change.

Besides their natural, educational aspect, workshop activities in urban space constitute an intervention in the extant, developed social tissue. Awareness of the presence of a neutral observer adds to the sense of import and responsibility felt by the workshop participant, who becomes a co-creator and co-user of social space. The workshop activities that I would like to discuss here have neither the nature of a sociological project nor the ambition to comment on the socio-political reality; rather, they are its meaningful episode.

It is not our purpose to comment on or critically analyze the social configurations and correlations that limit the effectiveness of what we are doing. Meaning well, we want to broaden the experiential area of the space we live in by contributing new facts that will certainly, being situated in a particular time and place, have their social and political connotations. In an effort to bring forth a new, unknown status of our presence, we prescind from the everyday, detach from the ordinary, showing neither its aspects nor transformations. Maintaining a distance, we want to produce facts that will expand reality by contributing unknown, different values. Remember the intriguing black monolith in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey?

In an attempt to zoom in on my workshop experiences in urban space, let me return to the street performances of Akademia Ruchu theater from the early 1970s. Akademia Ruchu's practices at the time had a strong community aspect. Led by Wojciech Krukowski, the group was informed by the idea of perceiving social life as a drama, and its work resonated with the sociological art movement. As Ryszard Kluszczyński wrote,

Their performances reached out directly to the people living there, thus becoming an uncommon part of their everyday life. Those were practices that reached people in the place where they lived, taking up issues that defined both their private sphere and the possibilities of their social functioning. At the same time, since those practices were carried out from the perspective of the Akademia Ruchu members and informed by their philosophy and artistic strategy, they contributed new themes to the community, different from the ones already present there, dialoguing with or contesting the way things were, challenging or at least problematizing the status quo.<sup>2</sup>

Of Akademia Ruchu's characteristic performances, let me pick up *The House* (Oleśnica, 1978), a piece I didn't see personally so I will rely on information gathered from its participants and eyewitnesses.

*The House* consisted of week-long performing activities culminating in a spectacle that in a new way highlighted the ordinary and extraordinary aspects of the life of the inhabi-

tants of an average tenement house in the town of Oleśnica in south-west Poland.

The actors entered straight into the building's everyday life, using the 'natural' urban environment to show the daily interactions, rituals, ceremonies, and typical forms of behavior of a house inhabited by normal, ordinary families. The final day brought a reversal of function: the Akademia Ruchu members gave up their roles as actors and turned into observers, while the residents assumed the actors' roles, continuing to perform their usual daily chores. A show took place on the seventh day. The phenomenon itself consisted in the enactment of everyday tasks by their actual actors/performers – the persons carrying them out in their common, non-artistic life. Dressed in their best clothes, the residents presented functions such as knife sharpening, accordion playing, looking out of the window, strolling with a baby, or disposing of garbage. Each of the activities presented in the show was performed slowly and with utmost concentration so as to show them through the perspective of a ritual found in the celebration of even the most ordinary acts and emphasize the importance of this sphere of life, which is usually ignored and certainly not considered as artistic activity.<sup>3</sup>

The house was chosen as a minimal-scale model reflecting the relationships, associations, and liaisons of the inhabitants of a peripheral neighborhood in a small Polish town. Against this background, Akademia's "civic theater" practices in the small Italian town of Verucchio demonstrated a great cultural and social difference, resulting in a different quality and temperature of work with people, both those proactively engaged and the seemingly passive observers. In one of the performances, Akademia Ruchu used a sign that would powerfully integrate the potential participants, and in fact all the residents of Verucchio: a white cloth-covered table, several dozen meters long, running across the whole length of the main piazza. An urban table, alluding to an urban supper, becoming a focus for hundreds of people, produced a new image of the town, integrated by a shared meal as if inside a totally open house. The table piece was a prelude to several days of civic-theater practices all around Verucchio. Their protagonists and actors were the residents who performed the daily activities with particular emphasis. What was interesting was that they were presenting to their neighbors as well as to strangers their own, only seemingly unattractive, daily life as a unique gift. Such theater of interactions and inspirations seems possible only in an open community, confident of its strength and values. On the other hand, the evening life in the piazza, the creative behavior of the seniors in front of the bar or the youngsters occupying the square on dozens of Vespa scooters, became a strong impulse for us, the initiators of civic theater in this small community which we were only getting to know.

2. Ryszard Kluszczyński, *Od spektaklu do sztuki wspólnotowej. Działania Akademii Ruchu w przestrzeni publicznej*, in Anna Hegman, Kacha Szaniawska, eds., *Akademia Ruchu. Miasto. Pole Akcji*, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2012, p. 27.

3. Krzysztof Dużyński, *Akademia Ruchu 1972 - 1987*, LDK - TKT, Łódź 1993.

A Polish town where I carried out a series of workshops is Bartoszyce. Located in the northern part of the Warmia region, close to the border with the Kaliningrad Oblast of Russia, it suffers from a sense of lack of prospects and general insecurity. With unemployment rampant, the border offers a basic chance of income and becomes a stimulator of activity. The locals nurture a feeling of indifference and emotional distance towards the fellow man.

Actual street work was preceded by a "laboratory" stage. It wasn't about perfecting and streamlining public-space actions and behaviors, but rather about being aware of the key conditions and limits faced by every user of public space. We were dealing with an unknown space and a potential place, whose meaning we were unable to fathom. It was only conscious choice, determined by the process of recognizing the space, that made it possible to discover and create new places. Another important concept was that of presence and the status of our presence as a consequence of choosing a place. Yet another value was distance, impacting on the character of social interactions and spatial relations, and the quality of the language of visual communication.

The functioning of a place in the consciousness of others entails its signification. We use a sign or system of signs that influence language and its communicative and cognitive potential. Lab work, workshop style, creates a unique opportunity to bring attention to the value of the process and at the same time the quality of the individual result. The idea was for a large group project, so starting with individual experiences, basing on them, we were creating conditions for a group to arise.

A large group project, enmeshed in an educational process, makes sense precisely as a social experience that offers a chance to recognize the potential of public space, but also the risks involved in releasing oneself from the obligation of activity in personal space. "Positive maladjustment" is a term often used and embraced in the community that I work in. We are searching for a model of active presence in a small peripheral town, beyond existing stereotypes. The idea is to create a visible sign to demonstrate a new status of the presence of the town's young inhabitants. A change of status, elevating the rank of their presence if only for an hour or so, is a matter of first-rate importance. The functioning of the workshop's inhabitants in a town whose potential they are recognizing is a result of their lack of acceptance for the established, order-obsessed lifestyle. Transforming this order, introducing new norms of social interaction, seems impossible until they become aware of their own power, stemming, for example, from numerical force and organizational efficiency perceived in a global dimension. This made it possible to co-opt

one of the participants to the local council. There were attempts to enter the structures of the town's culture club, radio station, cinema etc. It was necessary to construct a positive sign of one's own presence and one's own difference.

During the first phase, we assumed that we don't need to be accepted, but certainly noticed as specific, recognizable persons in a new, different role that expanded the previous behavioral repertoire of the people of Bartoszyce. The workshop focused on the group, creating the possibility to recognize its potential and define its status. We created a mechanism for the constitution of an informal group, defining its purpose and strategy of action. We sought to locate the group's activity in the context of an introduction to the basic issues of contemporary art. Until now, rock concerts were the only form of cultural participation. The live shows by Lady Pank and Myslovitz, part of the annual town festival, represented a powerful and highly energetic emission from the outside, which basically exhausted the problem of access to culture and art. A dominant attitude of not doubting and not questioning, a feeling of stagnation, result in a desire for a new space – and the choice is theater. The young people begin to long for the superficially familiar myth of Jerzy Grotowski's Laboratorium and its greats, the actors. Their gathering around myth offers a chance to create a highest-quality mechanism of integration. It is myth that a group seeking tasks and help in constructing a new language can focus around. For those people, in the mid-1990s, the legend of the street theater, the wandering theater, was embodied by Warsaw-based Akademia Ruchu. The word "event," informed by its experiences, played a key role in our preparations.

The elements of the event, like the event itself, remain in a highly contrasting relationship with the environment in which they appear, while at the same time referring clearly to its specific aspects, thus constituting a plane of distant comparison, a poetic tertium comparationis. As a result, the relationship assumes the shape of a metaphor through which comment is made on the feature, aspect, or part of reality that the intervention directly references, or actually the whole reality signified by the attributes evoked.<sup>4</sup>

The quest for community is one of the basic human yearnings and aspirations. For the young people I worked with – Słoń, Stereo, Ogon, Młoda, and others – to demonstrate their own worth and often alterity was a great ambition and need. We wanted to go out into town, to find and highlight important places that had until now gone unnoticed, been ignored into nonexistence. The first of those was a public square, a sprawling, grey, concrete, virtually purposeless surface. Another one was an exit from the narrow space of Bartoszyce's promenade out into the open surface of an irregular quasi-market square. We thus enter the open spaces of the town.

4. Ibid.

Space number one. In the middle of an empty square, in such weather as March brings, appears the lone figure of a drummer. Compared with the overscale, always too large square, he is but a point, a miniature figurine, but the sound elevates the status of his presence. Soon the other participants join successively, taking their places around the drummer according to the rhythm he dictates. There are two of them, then three, then five. A cotton line stretched between them forms figures that we can observe from a long perspective that blurs the view of the human silhouette. Two at first parallel sections, two triangles adjacent by vertex, the dynamic movement of the line being pulled through, and a large pentagram is formed. It is a rich, regular figure in the form of a closed loop based on five points defined by the five persons, suspended horizontally above the ground. The pentagram is a dynamic figure here, based on the constant fluid movement of the human gesture that is being transmitted onto its form. One of the participants pulls the loop through a glove soaked in red paint. As a result, from that person, from that point, there begins the process of drawing a red figure in the space between the people. A simple but highly effective mechanism of communication is triggered off, based on a specific, highly significant sign that it can amplify or abstract. We are shaping a language that we have never used, never even imagined possible.

We are still at the starting point, the performance filling the participants with a sense of satisfaction, even pride, but there return the difficult questions of one's identity, self-worth, and a future perspective that includes the matriculation exam, then studies, and perhaps emigration, but not before obtaining the matura. Stereo, the workshop's most active participant and organizer besides Słoń, ditched his job as a baker's assistant and entered high school, eventually passing his final exams. Słoń earned his matriculation certificate too and then fell in love. My impression is that the landscape of Bartoszyce had been enriched with a phenomenon whose participants didn't fit in existing structures and started constructing new ones. Again we can speak of positive maladjustment. Where is the center? Does the edge of a space being recognized hold special potential? We've built an order where being on the edge offers a chance of success. We need to be outside the figure we are building. Our stability, strength, and dynamism, projected outside, produce taut and expressive action. The center remains empty and inaccessible; a step forward, destroying the fragment of the figure that I support, negatively affects the work of others. This kind of cooperation teaches loyalty and co-responsibility. A group emerged, its task to safeguard the expressiveness and tautness of the form being constructed, and consequently also the quality of the process of communication.

Space number two. Secret performance. What is behind the wall?

Participating in the process of communication, emitting words and signs, we are aware that the result is fragmentary, not 100% effective. There exists an intriguing, usually small, sphere of mystery, even when a non-secretive message was intended. To classify a fragment, to uncover tentatively or conditionally, to generate a sphere of mystery, may be the sender's intention. We seek to construct and recognize the potential of the mechanism of classification and declassification, of concealing and revealing.

The place is a narrow street that opens out to a market square where goods smuggled from the other side of the border are traded in a manner typical for a small border town. A game is played here according to rules that are simple and effective from the viewpoint of its participants. Seemingly covert vendors, seemingly covert buyers, seemingly vigilant policemen. Our (probably highly limited) understanding of these stereotypes leads to an attempt to add a strange element – different, intriguing, mysterious. We want to provoke simple, elementary questions. What is this? Who has put it here? What does it conceal? A black 2x2x2 meter cube is installed in the side street. Lacking a bottom, it is mobile thanks to four miniature wheels that raise the lower edge 8-10 centimeters above the ground. Its long exposition means that the pedestrians eventually get used to the unfamiliar sight. Relocating the cube, moving it twenty or fifty paces in this or that direction, changes little but confirms the possibility of movement. Hiding inside the box, like the Greeks inside the Trojan horse, are three of the workshop participants who prepare three previously formulated communications. Those are revealed by the movements of the cube. The first movement reveals an historical cityscape of Bartoszyce that has been painted in a realistic manner on the pavement. The pedestrians gathered around it understand and accept our presence, with the recognizable, communicative, colorful image providing an argument in our favor. The cube stands motionless for a while only to then start moving again, tracing a long course, with the hidden personnel affixing large white letters to the ground at every step of the way until a message is formed: "EARTH WITHOUT ART IS JUST EH." The sentence, seemingly absurd though not devoid of formal logic, came from outside, suggested by a local poet. It was accepted practically by acclamation as an important external message that we shouldn't interfere with. The cube's slow, barely perceptible movement makes it possible to follow the successively revealed letters. Accompanying the sentence so "printed" is a group of pedestrians, onlookers expecting a satisfactory ending. The next sequence reveals four square tablecloths, each set with plates and cutlery along one side, together presenting a "spaced-out" image of a table fully set for four persons. Each of the plates holds absurd contents: a handful of

coins, a photograph, a word, or a deep blackness. At some point, the cube stops moving and after an hour or so, seen off by loyal observers, rides away down another side street to an empty building site. The end.

The place and its potential (Dębno)

A bridge made of wooden planks, connecting people as they approach, is from our point of view the most interesting place in town, holding the greatest potential. Small, meant for pedestrians and cyclists only, it is actually a marginal and unimportant object. Its surface of wooden planks dictates the terms of our performance. The plank becomes the most cohesive material and instrument of our work. We lay planks on the bridge at a 90-degree angle to the existing ones, creating a perpendicular layer that hinders passage. The participants structure the directions of their movement, lining up across the bridge. The barrier that they form is crossable but only until the planks have been raised upright. The bridge is thus divided by a living wall that after a moment's immobility, a kind of demonstration, becomes a basic element of the piece. The performance, perhaps fifteen minutes long, consisted of several recurrent sequences: raising the planks, throwing them on the ground, raising them again, making marks on the wooden wall, throwing the planks on the ground, raising, throwing. It is as if a wooden fence were being rolled. Raised and thrown down, the wall pushes the onlookers off the bridge, with the action moving beyond it and fading away amid the trees of a nearby park and the bridge returning to its usual operation. The role of the workshop participants was based on understanding the function and significance of presence within the performance; we were exploring a particular space and its conditions by participating in an inner process of shaping it.

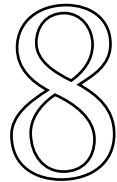
We move the order of lined-up planks to another part of town (Goleniów), to a small square close to a local shopping area, a place of relatively intense pedestrian traffic. Laid in parallel, the planks are connected with upholstery tape, creating an overscaled rope ladder. Each of its elements is designated with a previously negotiated word: "BODY," "SOUL," "MACHINE." The participants' mechanical movement at the opposite ends of the ladder draws the attention of the pedestrians, who then watch the next sequence as the participants walk rhythmically, passing by each other, highlighting the moment of meeting the people coming up from the opposite direction. We are facing an image of people on a horizontal, overscale ladder. Those at its end lift the first "rung" and walk backwards, carrying the successive elements of the ladder above their heads. They wrap themselves in the ladder, rolling like a huge caterpillar filled with people, crammed into a mechanism they themselves have designed. We titled this sequence "Somersaults,"

through its connotation with the acrobatic stunt and to highlight the word's ambiguous meaning. Shifting the object 90 degrees by putting upright the horizontal planks causes people to be locked up inside a round fence. Located at the edge and therefore at the peripheries of the performance, we co-create the static figure, safeguarding its stability and legibility. It is an openwork cylinder with people inside – a shelter, prison, home. We must not approach its center, though, for a step forward would unsettle the figure, threatening to topple it over. When action is moved to the center, its elements fold like the proverbial house of cards. Standing inside, we see a regular wooden circle where only a moment ago an openwork wooden donjon stood, connecting everyone. From it, the workshop participants pick up the planks marked "SOUL." Then they walk away in different directions, leaving the multiplied sign at select spots.

Lack of outside investment and social initiative makes it difficult for the town to develop a new, timely image. Change is needed, more and more people think, but comes slowly. A new custom emerges: to create places, often on the town's social and territorial peripheries. Indifferent spaces, transformed by a particular presence, congestion, or frequent meetings, achieve the status of places. To identify with them is to make a step towards accepting at least some aspect of what is seemingly no one's town. The sites of non-stereotypical creativity are seen by local residents, at this point perceived as an unidentified group, are their places. Those involved are closely watched, and their actions, inconsistent with recognizable stereotypes, intrigue people and prompt them to ask new questions. A map of places designated by those actions and their mottos is drawn up, their memory comprising a glossary we can always refer to. New facts superimpose themselves on the previous ones, and seemingly marginal places begin to be surrounded by a myth of a new reality that dawns as a not necessarily familiar tradition is (re)discovered. It is the old tradition of an affluent German town, of which not even a trace remains. There are no witnesses anymore, but only a fragmented legend, superimposed on which is the later history of the Ruthenian Lemko people forcibly resettled here as part of Operation Vistula in 1947. The new reality of Bartoszyce can hardly be linked to the new reality of the affluent Wielkopolska province or of central Poland. "New" means something else here, something that can be found in the new customs developed and cultivated by Słoń, Stereo, Groszek, or Młoda. The work of building the signs of one's own otherness creates a positive climate for the status of the democratic community and the effectiveness of group work, which emphasizes self-worth, a category at the very heart of the matter. Unfortunately, an active and creative group, naturally predestined for public-space work, cannot eliminate such phenomena as antagonism or

destruction. Their complexity can be understood from within the space demarcated by the contour of the particular group.

The projects in Bartoszyce in 1999-2002 were carried out under the aegis of the Olsztyn-based Stowarzyszenie Tratwa non-governmental organization. They were initiated by Ryszard Michalski, whose role, passion, and great talent for working with young, positively maladjusted personalities merits a study of its own. His plan, effectively helping young people to develop their own identity, laid strong foundations for the development of an urban identity based on the specificity of the places they identified with their ideas, dreams, and plans. A sense of agency and identification with one's place was meant to discourage them from emigrating, an attractive option in those realities. In my view, the decision to leave Bartoszyce reflected a failed attempt to shape one's own place, to be at home creatively. But although those I counted on the most left, this isn't an unhappy-ending story. After all, a sense of one's own agency and individual identity shapes effective defense mechanisms that are indispensable when venturing out into the world. My first time working with young people in Bartoszyce was as part of a public-space workshop realized by Warsaw's Akademia Ruchu in 1996-1998. My own workshop was held at the Triada Teatralna festival in Dębno in 2005, and then as an accompanying event of the Bramat festival in Goleniów also in 2005.



Wejda / Nie wejda,

Wpuszcza / Nie wpuszcza

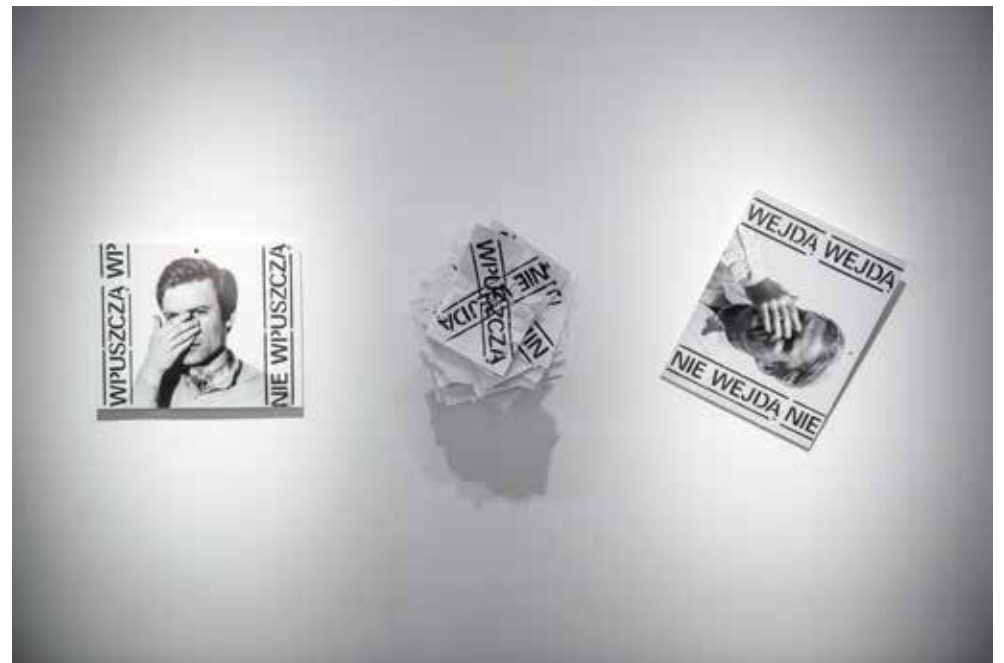
„Uwaga! Granica” – Galeria Labirynt w Lublinie,  
Galeria Arsenał w Białymstoku, 2017 rok

„Granice to miejsca, w których zaczynają się wojny”<sup>1</sup>, pisał Hastings Donnan. Możemy je traktować jako miejsca początku i końca, miejsca inicjacji i wyczerpania. Charakter granicy rzutuje na dynamikę procesu jej przekraczania, tworząc swoisty rytuał graniczny. Performance – obiekt „Wejda / nie wejda” oparty jest na doświadczeniu moich działań „Użycie siły” z 1983 i „Uwaga! Granica” z 1989 roku. Nawiązuje do rytuału kontroli tożsamości przekraczającego linię graniczną. Próba balansowania na granicy wiąże się z poszukiwaniem własnej przestrzeni granicznej. Myślę o pograniczach jako przestrzeniach rytuału związanego nie tylko z celebrowaniem przekroczenia granicy, ale też manifestacji własnej odrębności.

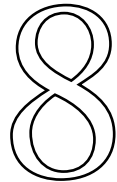
Mechanizm kontroli tożsamości polega na porównaniu. Stwierdzenie różnic może uniemożliwić spełnienie rytuału granicznego, a w rezultacie przekroczenie granicy. Nałożenie warstwy ikonicznej wizerunku na „obecnego” i stwierdzenie bezkolizyjnego pokrycia danych powoduje korzystny werdykt potwierdzenia tożsamości. Wówczas padnie twierdząca odpowiedź na pytanie: „Czy to na pewno on?”. Dane służące porównaniu pochodzą z twarzy i dłoni „obecnego” uczestnika zdarzenia. Zgodność danych potwierdza autentyczność dokumentu i jego skuteczność w procesie przekroczenia formalnej granicy państw, instytucji etc. Zastanawia siła kodu tożsamości właśnie w obrazie twarzy i dłoni. Mówimy o uwarunkowaniach wizualnych, mając świadomość, że istnieją takie obszary identyfikacji, w których decydującą rolę odgrywają dane pozyskane ze śliny, potu czy struktury włosów. Powodzenie przekroczenia granicy opiera się na akcie potwierdzenia tożsamości „obecnego”. Obecność musi być potwierdzona w obszarze ścisłych reguł identyfikacji. Odpowiedź na pytanie: „Czy wpuszcza?” warunkuje rezultat tego procesu. W rozważania związane z problematyką projektu „Uwaga! Granica” włączam dwa istotne moim zdaniem pojęcia: to „oczekiwanie” i „obawa”. Wrogie przekroczenie granicy związane z pominięciem czy wręcz pogwałceniem reguł rytuału granicznego to wojna. Bezwzględne przekroczenie każe odbierać obcego jako wroga. Taki stan skutkuje zawieszeniem wcześniej obowiązujących norm. Pojawiają się nieprzydatne wcześniej do opisu sytuacji pojęcia jak „wojna”, „okupacja” czy „agresja”. Pytanie „Czy wejda?” jest otoczone aurą lęku i obawy.

1. Hastings Donnan, Thomas Wilson, *Granice tożsamości, narodu, państwa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 95





Janusz Bałdyga.  
Wejda / Nie wejda.  
Galeria Labirynt.  
Lublin 2017  
fot. Wojciech Pacewicz



## Entry / No Entry / Forced Entry

Attention! Border, Galeria Labirynt (Lublin),  
Galeria Arsenał (Białystok), 2017

"Borders are places where wars start,"<sup>1</sup> as Hastings Donnan wrote, citing Primo Levi. We can consider them as places of beginning and end, of initiation and exhaustion. A border's character impacts on the process of crossing it and its dynamics, giving rise to a certain border ritual. The performance/object *Entry / No Entry*, based on the experience of my previous actions: *Use of Force* (1983) and *Attention! Border* (1989), alludes to the ritual of having your identity checked when crossing a border. An attempt to balance on the border line relates to a quest for one's own liminal space. I think of frontiers as of ritual spaces where not only the act of crossing a border is celebrated but also one's own distinctness is manifested.

The mechanism of the identity check relies on comparison. If differences are detected, the fulfillment of the border ritual and consequently the crossing of the border may prove impossible. When there is no disparity between a person's ID data and their physical appearance, their identity is confirmed, allowing an affirmative answer to the question: "Is it really them?" The comparison data come from the person's face and hands. Their congruity confirms the authenticity of the travel document and its effectiveness in the process of crossing the border of a state, institution etc. What is intriguing is the power of the identity code embedded precisely in the image of the face and hands. Though we speak of visual factors, we are aware that there exist such areas of identification where a decisive role is played by data obtained from a person's saliva, sweat, or hair. For the border-crossing act to be successful, the identity of the "present one" has to be confirmed. Presence has to be verified according to strict rules of identification. The answer to the question: "Will they let me through?" is determined by the result of this process.

My reflection on the issues related to *Attention! Border* includes two important concepts: "anticipation" and "anxiety." A hostile intrusion, ignoring or violating the tenets of the border ritual, means war. A ruthless trespass causes us to consider a stranger as an enemy. This results in the suspension of previous norms. Previously inadequate terms, such as "war," "occupation," or "aggression," come into play. The question: "Will they enter?" is surrounded by an aura of fear and anxiety.

1. Hastings Donnan and Thomas M. Wilson, *Borders: Frontiers of Identity, Nation and State*, New York: Berg, 1999, back cover.





## *36,6/360 czy trzydzieści sześć i sześć łamane przez trzysta sześćdziesiąt*

Dorota Miroń.  
Ze sztuką wobec  
sztuki.  
Centrum Rzeźby  
Polskiej  
Orońsko 1998  
fot. Janusz  
Bałdyga

Temat spotkań studentów Wydziału Rzeźby i Działań Przestrzennych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu i studentów Wydziału Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku zaproponowany przez środowisko poznańskie został zapisany w formie kodu 36,6/360. Pozbawiony kontekstu miejsca, jednoznacznie kieruje ku idei przestrzeni i obecności człowieka. Relacje miejsca i przestrzeni porządkuje próba zapisu traktowana jako instrument poznawczy. Poszukiwanie języka zapisu odnoszącego się do fenomenu obecności człowieka jako faktu rozpoznania przestrzeni i zaanektowania miejsca staje się ważnym zadaniem dla nas wszystkich. Definiując temat, posłużyłem się trzema cyframi składającymi się na liczbę bezwzględnie charakteryzującą pewną normę człowieka. Z zapisem tym możemy oczywiście dyskutować i podważać jego aprioryczny charakter. Odejście od normatywnej liczby i zastąpienie jej wartością np. 37,1 definiuje stan pewnego kryzysu, zakłócenia normalności, ale w żadnym wypadku nie wyklucza odniesienia do obecności człowieka, jednak skuteczność odczytania znaku nie jest już bezdyskusyjna, nasz odczyt możemy poprzedzić słowem „prawdopodobnie” lub zakładając prawidłowość odczytu, uzupełniamy je przymiotnikiem, np. „chory” czy „gorączkujący”. Bohater zdarzenia, centralna postać, inicjator jest usytuowany w centrum przestrzeni czy na jej krawędziach, jest w stanie bezruchu czy ciągłego przemieszczania? Odpowiedzi na te pytania starają się określić status człowieka w przestrzeni poza społecznym czy politycznym kontekstem. Znak, którym jest reprezentowany człowiek jako użytkownik przestrzeni, jest sprawą otwartą jak ślad, sygnatura na planie graficznym, zapis fotograficzny czy instrument użyty w działaniu, a w zasadzie beżyteczny wobec procesu rozpoznawania związków przestrzeni i miejsca.

Człowiek oznaczony zapisem jednej z jego podstawowych cech, jaką jest norma termiczna ciała, sytuuje się w centrum. Pojęcie „wokół” odnosi się do coraz częściej kwestionowanego kulturowego antropocentryzmu. Proponowany przez nas zapis można by uzupełnić elementarnymi pytaniami: „Kto to jest?” i „Gdzie on jest?”. Odpowiedź „nie wiem” jest obarczona hipotezą błędzenia jako alternatywą dla skuteczności użycia mapy traktowanej jako zapis przestrzeni. W tej sytuacji uzasadnione wydaje się złożenie dwóch pozornie antagonistycznych pojęć mapy i błędzenia. Ten pozornie absurdalny twór uwalnia działanie od rygoru celu i w zasadzie skupia uwagę na obecności zaszyfrowanej w cielesności reprezentowanej symbolem 36,6. Przypomnijmy skuteczność urządzeń używanych przez służby graniczne w celu wykrycia obecności człowieka właśnie ze względu na różniącą go od otoczenia szczególną cechę termiczną. Mapa staje się w tej sytuacji polem partytury, a nawet choreograficznym zapisem przyszłego działania. Mapa jako utwór dwuwymiarowy z naniesioną warstwą ikonograficzną mieści strategię

nieznanego zdarzenia, wyznaczając choćby jego współrzędne. Warto zwrócić uwagę na obiekty trójwymiarowe i ich potencjał choreograficzny wyznaczający dane potencjalnych zachowań i porządków naszego ciała. Myślę o takich obiektach jak schody czy drabina. Oba są obarczone silnym kontekstem symbolicznym. Uwolnienie od niego jest trudne, ale skupienie się na mechanice ruchu, dystansach wyznaczonych przez odległości między szczeblami, długości drabiny, na jej wertykalnym lub horyzontalnym położeniu, pozwala na wejście w przestrzeń abstrakcji. Właśnie abstrakcja i tradycja konstruktywistycznej dyscypliny pozwalają odnaleźć narzędzia skutecznych wyborów miejsca, dystansu i położenia własnego ciała.

W działaniu warsztatowym Doroty Miroń, wówczas studentki zielonogórskiego Instytutu Sztuki, mamy do czynienia ze świetnie wyeksponowaną dramaturgią drogi podzielonej na dwie części skutecznie oznaczonym punktem krytycznym. Narzędziem, którym posłużyła się performerka, był ślad – czy precyzyjniej: ślady – odbytej drogi. W umówionym czasie i miejscu obserwatorzy działania odnaleźli ślady butów prowadzące na środek zaśnieżonego pola. W odległym od jego krawędzi centralnym punkcie osiągnęli metę, koniec pierwszego etapu oznaczony pozostawionymi w śniegu butami. Porzucone buty świadczą o drastycznej zmianie warunków drugiej części zdarzenia. Pojawia się nowa skala trudności, bosa stopy na śniegu to znak dramatycznego pokonywania trudnej drogi. Obserwujący nie mieli kontaktu z performerką, akcja została opisana jej śladem. Tylko i aż tyle otrzymali świadkowie zimowego performance Doroty Miroń. Odbyło się ono w grudniu 1999 roku w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w ramach projektu warsztatowego „Ze sztuką – wobec sztuki”.

Problemem wobec zdarzenia przeszłego staje się status relacji, śladu, pozostałości: czym są, jaka jest ich rola i funkcja. Z całą pewnością stają się istotnym elementem opowieści przestrzennej, ponieważ aktualna przestrzeń, a nie minione zdarzenia, stanowi ich kontekst. Ślad uwolniony od kontekstu zdarzenia szuka nowych przestrzennych uwarunkowań i nowych znaczeń. W jednym z najważniejszych nowożytnych mitów, „Przypadkach Robinsona Crusoe” Daniela Defoe, napotkany na plaży ślad stopy nie służył rekonstrukcji zdarzenia, a raczej projekcji w przyszłość kwestionującej takie pojęcia jak samotność, bezpieczeństwo, suwerenność. Poczucie zaakceptowanej samotności zostało zastąpione tajemnicą nieznanego bytu odnalezionego w zrujnowanej odkryciem przestrzeni własnej. Nieznany człowiek został wywołany za pomocą znaku efemerydy. Podatny na zatarcie ślad odcisniętej w nadmorskim piasku stopy staje się ikonicznym elementem języka wizualnego. Powołanie się na symbole 36,6 pisane cyframi lub „trzydzieści sześć i sześć” w zapisie słownym stawia nas przed wyborem języka, a bardziej przed mechanizmem

i strategią translacji. Ten symbol jest wartością wymiarną, a więc nośnikiem konkretnych danych naszej obecności pozwalających oszacować wartości przestrzenne otaczającej nas rzeczywistości. Ciało może się stać nośnikiem danych obiektywizujących przestrzeń. Dziesięć łokci albo sto kroków oznaczało w niedalekiej przeszłości dokonanie pomiaru przestrzeni własnym ciałem, objęcie jej, zaanektowanie, oswojenie. Aby zmierzyć odległość, trzeba było wprawić ciało w ruch. Ciało jako miara zawłaszczało przestrzeń, podporządkowywało własnym regułom i porządkom, czyniło posłuszną.

36,6/360 odnosi się do działań podmiotowych, w których każda czynność jest determinowana skalą, proporcjami i wielkością figury. Używając świadomie pojęcia figury, a nie ciała, zwracam uwagę na konstrukcję, mechanikę i dynamiczny potencjał człowieka. Dla dobra skutecznej definicji problemu przeciwstawiam je zmysłowej estetyce i biologicznej funkcji ciała. Interesuje mnie pojęcie figury jako rezultat procesu obrazowania i kreowania przestrzeni trójwymiarowej, ale też – a może przede wszystkim – jako przyczyna szeroko pojętego zdarzenia. Przywołane wcześniej odbicie stopy na piasku stanowi sekwencję figury związanej z pamięcią po zdarzeniu z niedalekiej przeszłości. Zwracam uwagę na zdarzenia i procesy, w których pojęcie figury wymyka się stereotypowi figuracji. Rzeźby wirtualne czy obiekty pamięci wzbogacają tę problematykę przez absolutne zakwestionowanie roli artysty przyjętej w tej dyscyplinie sztuki. Budujemy nowe porządki poprzez stawianie tez konfrontowanych z ich przeciwieństwem. Problem wiąże się też z pojęciem i wartościami wymiarów własnego ciała i skali, w której narzędzie przedłuża zasięg jego działania, eliminując naturalny charakter ograniczeń. Wówczas w jednym zbiorze możemy odnaleźć takie obiekty jak ołówek, drabina czy komputer. Narzędzia zsynchronizowane z figurą budują skalę przekazu, kreują wymiar, którego geneza i sensy pozostają ukryte do momentu konfrontacji z obserwatorem. Krzesło, a raczej jego wygnięcione siedzisko świadczy o wielokrotnej, systematycznej obecności figury. Puste krzesło przywołuje figurę, potwierdzając fakt jej nieobecności. Można by definiować problematykę, o której piszę, roboczym tytułem „Ukryte wymiary przestrzeni”, wówczas rzeźba figuratywna może zwrócić uwagę na nieoczywistość jej identyfikacji, jak w przypadku „figur nieistniejących”, „figur niemożliwych” zapisanych jedynie w wyobraźni albo pamięci stymulowanej siłą tradycji.

Posłużę się przykładem realizowanego od lat performance Seijiego Shimody „Stół”. Podstawowym narzędziem użytym przez artystę jest jego nagie ciało uwikłane w kreatywny, dynamiczny związek z obiektem zastanym, jakim jest stół. Staje się on podstawą, sceną i cokołem, jego istotną cechą wykorzystaną przez Shimodę jest podział przestrzeni na zamkniętą pod stołem i rozpościerającą się nad jego blatem. Performance polega na

przeniesieniu skomplikowanej, figuratywnej akcji performerera z pozycji na białce do przestrzeni pod nim, tak by żadna część ciała nie miała fizycznego kontaktu z podłogą. W rezultacie dochodzi do obrotu, zakreślenia pełnego kręgu przez ciało artysty powracające do usytuowanego na powierzchni blatu punktu wyjścia. Stół staje się obiektem generującym normy działania i skalę trudności. Prosty komunikat płynący z podziału przestrzeni na tę górną, oświetloną i jasną, oraz usytuowaną pod nią przestrzeń cienia, zagrożoną katastrofą i degradacją, daje możliwości otwartej, szerokiej interpretacji. Z całą pewnością może tu zaistnieć odczytanie osadzone w dualistycznej tradycji przeciwieństw: dobro – zło, niebo – piekło. Pamiętajmy jednak, że pochodzący z japońskiego Nagano Shimoda jest artystą bezwzględnie umocowanym w tradycji kultury wschodniej. Stół w jego działaniu jest przede wszystkim instrumentem wyznaczającym zasady zdyscyplinowanego działania. Stanowi odbicie świata stawiającego każdemu z nas określone, indywidualne zadania. Performance „Stół” jest działaniem realizowanym przez Shimodę od ponad dwudziestu lat, należy zwrócić uwagę na wielkie wymagania dotyczące zarówno siły, jak i sprawności fizycznej, zmniejszającej się z upływem lat. Kolejne wykonania pokazują rosnącą skalę trudności, możemy więc zadać sobie pytanie o kres tego działania. Osadzone w tradycji gestów rytualnych, nie traci swej aktualności i sensu repetycji. Wydaje się, że to nie decyzja artysty, a opór ciała może decydować o zawieszeniu, a w efekcie zamknięciu procesu. Rozciągnięcie w czasie i wyrazista, zamknięta na narracyjną ewolucję akcja, stanowi element wieloletniego procesu, w którym zmiany definiuje kondycja ludzkiego ciała.

Wymiar ciała stanowi jedynie punkt wyjścia, stawiamy sobie zadanie oznaczenia go zgodnie z potrzebą i naszą kompetencją, np. cechami jego seksualności, ułomnością, historią czy miejscem w hierarchii społecznej. Drugi element 360 lub trzysta sześćdziesiąt należy do opisu przestrzeni nieograniczonej, powiedzielibyśmy: „przestrzeni wokół”, ale natychmiast pojawia się pytanie: „Wokół czego?”. I tak nasze ciało, a bardziej jego obecność i przestrzeń prowadzą do nałożenia na siebie dwóch planów, dwóch warstw jednej mapy. Proponując tę problematykę, chciałbym uwolnić ją od rygorów precyzyjnego wymiaru na korzyść błądzenia jako aktu nieograniczonej wolności.

Ten opis, pomijając figurę z jej wertykalną dominacją i symetrycznym porządkiem czynności, pozostawia otwarte pole dla poznania zmysłowego skupionego na cielesnej konstytucji człowieka. W regułach języka hebrajskiego rzeczownik „słońce” występuje w dwóch rodzajach – męskim, gdy mówimy o źródle światła, i żeńskim, gdy stanowi źródło temperatury, a więc ciepła. Powołuję się tutaj na pracę Andrzeja Dłużniewskiego „Słońce hebrajskie” w kolekcji warszawskiej Zachęty. „Obraz »Słońce hebrajskie« wpisuje się

w pewien cykl obok »Księżyców hebrajskich« i prac zatytułowanych »Słońce«, to kolejne z dzieł stawiających pytanie, dlaczego w różnych językach pojęcia i słowa mają różny rodzaj gramatyczny i czy ten fakt wpływa na ich pojmowanie przez człowieka<sup>1</sup>. Jeśli przyjmujemy, że pojęcie 36,6 zdominowane jest funkcją żeńską, a 360 stanowi przestrzeń poszukiwania skutecznej nawigacji odkrywającej sens błądzenia, stajemy wobec swistej konfrontacji harmonii i chaosu, a więc dwóch uzupełniających się wartości.

Człowiek w przestrzeni nieustannie poszukuje miejsca, korzystając z drogi jako wehikułu jego nomadycznych aspiracji. Jeśli mamy prawo mówić o ucieleśnieniu rzeźby jako problemie, to chciałbym dać sobie prawo do zadania pytań o cielesność drogi i status błądzenia jako cielesności nieustannie poszukującej celu. Dynamika drogi wymusza repetycje czynności związanych z pokonywaniem dystansu. Obrót, rzut, przesunięcie kojarzą z wehikułem, który umożliwia zmianę pozycji i związane z nią zawłaszczanie przestrzeni. Skutkiem przemieszczania się jest podział przestrzeni na dwie zasadnicze części, tę pokonaną, odbytą, która pozostaje poza nami, poza polem widzenia, i tę widoczną, przed nami wyznaczającą perspektywę naszego przemieszczania. Wielokrotność gestu, np. tysiąc obrotów czy trzysta kroków, powtarzalność gestów codziennych rytmuje nasze życie, porządkując sensory rozwijających się w czasie przekształceń. Pisząc o przemieszczaniu się, relokacji, zwracam uwagę na wehikuł tej podróży. Może nim być rzeźba wprowadzona w stan niepokoju, nieustającej wibracji, wychylenia czy choćby drgnięcia. Mówię o obiekcie, wobec którego bardzo trudno zająć jasne, asekurowane znaną konwencją, stanowisko. Materia, technika, technologia działania staje się kwestią wyboru realizowanego w nieograniczonej i nieoznaczonej przestrzeni. Świadczy to o wymaganiach stawianych obserwatorowi zdarzenia i konieczności uczestnictwa aktywnego lub choćby aktywnej obserwacji.

Warto w tych rozważaniach zwrócić uwagę na problem grupy jako bezpośredniego kontekstu działań. Jej funkcjonowanie poza obszarem negocjacji i kompromisu ogranicza się w zasadzie do roli jej członków jako bezpośrednich, pierwszych odbiorców komunikatu w procesie, a więc nie w pełni gotowego. W takiej sytuacji obserwator, stając wobec jawnego procesu konstruowania komunikatu, staje się niejako elementem mającym wpływ na relacje przestrzenne typu blisko – daleko, nisko – wysoko, tworzy więc kontekst przestrzenny, często oparty na czytelnym zestawieniu przeciwieństw, również na opozycji artysta – krytyczny obserwator. Geometria przestrzeni w momencie rozpoczęcia procesu komunikowania buduje relacje z obserwatorami. Wobec stojącego w centrum performerera czy obiektu, wykreślają oni krąg, działa logika i pewien automatyzm społecznej organizacji przestrzeni związany z pojęciem agory, areny etc. Proble-

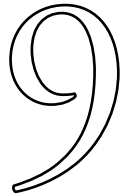
1. <https://zacheta.art.pl/kolekcja/katalog/dluzniewski>, dostęp: 20. 04. 2018

mem ważnym wobec silnego postulat u obecności staje się nieobecność jako wartość, wokół której może być budowany sens przekazu artystycznego. Performance, który skupia się na ekspozycji spektakularnej nieobecności performer a, wywołuje poczucie braku, tym bardziej skupiając uwagę na nieobecnym. W gruncie rzeczy obecność performer a realizowana jedynie w wymiarze mentalnym wywołuje nasilone oczekiwanie i pragnienie spełnienia obecności. Warunkiem realizowania tak precyzowanej strategii zdarzenia, bo z całą pewnością nie chodzi tu tylko o performance, jest silny sygnał nieobecności realizowany na wielu poziomach percepcji. Nieobecność dotkliwa wywołuje stan przeciwny, otwiera pole obecności niejednoznacznej, nie do końca zdefiniowanej, często ukrytej. Po raz kolejny mamy więc do czynienia z funkcjonalną konstrukcją przeciwieństw. Przyjmując taką strategię budowania utworu, możemy założyć, że jego ekstremalne punkty graniczne stanowią wartości 36,6 i 360. Określenie ich wzajemnych relacji jako antagonistyczne, dopełniające czy obojętne staje się naszym zadaniem umożliwiającym odpowiedzialne i sensowne działanie.



Seji Shimoda. Stół.  
El Arte es Accion.  
Madryt 2008





36,6/360 or thirty six piont six slash  
three hundred and sixty

36.6/360 was the name of a series of meetings between the students of the Faculty of Sculpture and Spatial Practices of the Arts University in Poznań and the students of the Faculty of Sculpture and Intermedia of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, proposed by the former. Lacking a locational context, the series' name refers unambiguously to the idea of spatiality and human presence. The relationships between place and space are organized by an attempt of notation, construed as a cognitive instrument. The quest for a system of notation relating to the phenomenon of human presence as a fact of recognizing space and annexing a place becomes an important task for us all. Defining the subject, I used three digits comprising a number that absolutely characterizes a certain human norm. This formula is of course debatable, its apriorical character can be challenged. Moving away from the normative number and replacing it with a value of, for example, 37.1 defines a state of crisis, irregularity, but by no means precludes a reference to human presence, yet the effectiveness of the sign's interpretation is no longer indisputable, the formula can be preceded by "probably," or, assuming that it is correct, we accompany it by an adjective, e.g., "sick" or "feverish." Is the protagonist of the event, the central figure, the initiator, situated in the center of the space or at its edges, is he still or in motion? Answers to these questions seek to define the spatial status of the human being beyond the social or political context. The sign that represents man as a user of space is open like a trace, a handwritten signature, a photograph or an instrument used in a performance and basically useless in relation to the process of recognizing the links between space and place.

A person defined by one of the basic human characteristics – normal body temperature – is situated in the center. The term "around" relates to cultural anthropocentrism, which has increasingly been subject to criticism. The proposed formula could be accompanied by elementary questions: "Who are they?" and "Where are they?" The answer "I don't know" is burdened with a hypothesis of wandering as an alternative to the effectiveness of using a map considered as a representation of space. In this situation, it seems legitimate to put together two apparently antagonistic notions: that of the map and that of wandering. This seemingly absurd compound frees action from the rigor of purpose and essentially focuses attention on presence encoded in corporeality represented by the "36.6" formula. Let us mention the effectiveness of devices used by border-control agencies to detect the presence of humans through thermal measurement. Here, the map becomes the field of a score, and even a choreographic record of future action. As a two-dimensional iconographic creation, the map contains the strategy of an unknown event, defining its coordinates if not anything else. It is worth taking note

of three-dimensional objects and their choreographic potential, which defines the terms of the potential movements and orders of our body. I am thinking here of such objects as the staircase or ladder, both overlaid with a heavy symbolic aspect. It is difficult to leave behind, but focusing on the mechanics of movement, the distances determined by the spacing of the rungs, the ladder's length and its vertical or horizontal situation, makes it possible to enter a space of abstraction. It is precisely abstraction and the tradition of constructivist discipline that allow one to discover the means of choosing the right place, distance, and body position.

The workshop performance of Dorota Miroń, then a student of the Art Institute of Zielona Góra, perfectly highlighted the dramaturgy of an itinerary divided into two parts by an effectively marked critical point. The chosen authorial tool were tracks in snow. At a specified time and place, the observers found shoe marks leading into a snow-covered field. There, at its central point, they reached the finish line of the first stage of the itinerary, marked by a pair of shoes left in snow. Those attested to a drastic change in the conditions of the performance. A new scale of difficulty emerged, with bare footprints in snow implying a difficult, possibly dangerous passage. The observers of Dorota Miroń's winter performance never actually saw the performer, but only her traces – so much and so little. The piece was presented in December 1999 at the Polish Sculpture Center in Orońsko as part of a workshop project titled "With Art and Towards Art."

The problem with a past event is the status of the account, trace, remnant: their nature, role, and function. They certainly become an important element of the spatial narrative because it is extant space rather than past events that form their context. Freed from context, the trace seeks new spatial conditions and new meanings. In one of the most influential modern myths, Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*, a footprint discovered in the sand didn't serve the reconstruction of a past occurrence but rather a future projection that called into question the protagonist's notions of solitude, security, or sovereignty. A sense of accepted loneliness was replaced by the mystery of an unknown agent, discovered, devastatingly, in what seemed his own space. A stranger is evoked by an ephemeral sign. The easily erasable footprint in the beach sand becomes an iconic element of visual language. Citing the "36.6" (or "thirty six point six") formula we come face to face with the issue of the choice of language, and even more with the mechanism and strategy of translation. The symbol is a measurable value, and thus a medium of a particular characteristic of our presence that makes it possible to estimate the spatial values of the environment. The body may serve as a medium of data that objectivize space. In a not so distant past, ten ells or a hundred paces meant measuring space with your own body,

taking it in, annexing, making one's own. In order to measure distance, one needed to set one's body in movement. The body-as-a-measure appropriated space, subordinating it to its own rules and orders, taming it.

36.6/360 relates to subjective practices where every action is determined by the figure's scale, proportions, and size. Deliberately using the term "figure" rather than "body," I draw attention to human construction, mechanics, and dynamic potential. For the sake of effective definition, I contrast them with the sensual esthetics and biological function of the body. I am interested in the concept of the figure as a result of the process of imagining and creating a three-dimensional space, but also, or perhaps most of all, as a cause of the event (in the broad sense of the word). A footprint in the sand is a sequence of a figure bound up with the memory of a recent event. I take note of events and processes where the notion of the figure eludes the stereotype of figuration. Virtual sculptures or memory objects enrich the problematique by absolutely questioning the artist's usual role. We build new orders by positing arguments confronted with their opposites. The issue involves also the notion and values of the dimensions of one's body and of scale, where a tool extends its reach, eliminating the natural character of limitations. Then we can find objects such as a pencil, a ladder, and a computer in one and the same set. The tools synchronized with the figure build the scale of the message, creating a dimension whose origin and meanings remain hidden until an observer has been confronted. The chair, or rather its worn seat, is a testimony of a repeated, systematic presence of a figure. An empty chair evokes the figure, confirming the fact of its absence. If the concept is meant as referring to what could be dubbed the "hidden dimensions of space," then a figurative sculpture can bring forward the ambiguity of its identification, as in the case of "nonexistent figures" or "impossible figures," recorded in imagination only or in memory supported by the force of tradition.

Let me use the example of Seiji Shimoda's seminal performance, *On the Table*. The primary medium used by the artist here is his nearly naked body, entangled in a creative, dynamic relationship with an extant object, a table. The latter becomes the basis, stage, and pedestal, with Shimoda making use of the way it divides space into that which is confined under its top and that spreading above it. The performance consists in transferring the performer's complex, figurative action from the tabletop to the space below it in such a way that no part of his body touches the floor. As a result, the artist's body makes a full circle, returning eventually to its starting point on the tabletop. The table becomes an object that defines the norms of action and the scale of difficulty. A simple message ensuing from the division of space into the one above, illuminated and bright,

and the "shadow space" below, threatened with catastrophe and degradation, invites an open, broad interpretation. While we may see the piece as rooted in the dualistic tradition of opposites (good – bad, heaven – hell), we should remember that Shimoda, born in the Japanese city of Nagano, has been informed first and foremost by his native culture. In his performance, the table is primarily an instrument that defines the principles of disciplined action, a reflection of the way the world presents us with particular, individual tasks. Shimoda has been performing *On the Table* for over twenty years now, and we should note the great effort this requires in terms of physical strength and fitness, which inevitably wanes with time. The successive performances of the piece show that the scale of difficulty is growing, so we could ask where this is ultimately leading. Anchored in the tradition of ritual gestures, the performance has lost none of its currency and purpose of repetition, and if its author eventually stops performing it, it will likely be due to physical constraints, the resistance of the body, rather than his voluntary decision. Stretched over time, its distinct narrative impervious to evolution, the piece is an element of a long-term process in which changes are defined by the condition of the human body. The dimension of the body is only a starting point, and we set ourselves the task of marking it according to the need and our competence, e.g., the features of its sexuality, disability, history, or place in the social hierarchy. The second element, "360" or "three hundred and sixty," belongs to the description of an infinite space, a "space around," we could say, but this gives rise to the question "around what?" And so our body, or rather its presence and space, result in the superimposition of two planes, two layers of a single map. Suggesting this concept, I would like to free it from the rigors of precise dimension on behalf of wandering as an act of unlimited freedom.

This description, barring the figure with its vertical domination and symmetrical order of activities, leaves an open field for sensory cognition based on man's physical constitution. In the Hebrew language, the noun "sun" has two genders: masculine when denoting the source of light, and feminine when the source of temperature, or heat, is meant. I am referring here to Andrzej Dłużniewski's painting *Hebrew Sun*, in the collection of the Zachęta Gallery in Warsaw. "Hebrew Sun, which forms a kind of series with *Hebrew Moons* and other *Suns*, is yet another of Dłużniewski's works that raise the question of why words that mean the same may have different grammatical genders in different languages, and whether this affects how they are understood."<sup>1</sup> If we assume that "36.6" is dominated by a feminine function and "360" constitutes a space of searching for effective navigation to discover the meaning of wandering, then we come face to face with a confrontation of harmony and chaos, two complementary values.

1. <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/dluzniewski-andrzej-slonce-hebrajskie-2> (retrieved on 17 May 2018).

One constantly seeks a place for themselves in the surrounding space, using the way as a vehicle of their nomadic aspirations. If we have the right to speak of the embodiment of sculpture as an issue, then I would like to give myself the right to ask questions about the corporeality of the way and the status of wandering as a corporeality constantly seeking a destination. The dynamics of the way forces one to repeat movements involved in covering a distance. Revolution, projection, shift, can be associated with a vehicle that facilitates the change of position and consequently the appropriation of space. Relocation divides space into two fundamental parts: the one already covered, left behind, out of sight, and the visible one before us, defining the perspective of our migration. The multiplicity of a motion, e.g., a thousand revolutions or three hundred steps, the repeatability of everyday gestures, rhythmizes our life, organizing the meanings of various transformations as they unfold in time. Speaking of relocation, of moving from one place to another, I take note of the vehicle of this journey. It may be a sculpture that has been forced into a state of disquietude, constant vibration, tilt, or even minute movement. I am speaking of an object that hardly lend itself to clear-cut, conventional judgments. The material, technique, and technology of action become a matter of a choice made in an infinite and indeterminate space. This attests to the requirements applied to the observer of the event and to the necessity of active participation or at least active observation.

It is worth noting here the question of the group as the direct context of performance. The group's functioning beyond the area of negotiation and compromise is essentially limited to its members' role as the first, immediate recipients of a message in process, a message in the making. In such a situation, the observer, witnessing the open process of the construction of a message, becomes an element that has an influence on spatial relations like near – far, high – low, which means that it creates a spatial context, often based on the juxtaposition of opposites, including the opposition artist – critical observer. From the moment when the communication process begins, the geometry of space builds relationships with observers. The latter form a circle around the performer or object, as dictated by logic and a certain automatism of the social organization of space, evident in the concepts of the agora, arena and so on. Absence, as a value around which the meaning of an artistic message can be constructed, becomes an important issue in the context of the strong postulate of presence. A performance focused on the exposition of the performer's spectacular absence causes a sense of lack, which draws further attention to them. In fact, a presence realized on the mental level only boosts expectations and stimulates a desire of physical presence. A strong signal

of absence has to be generated on multiple levels of perception for such a strategy of the performance, or rather event, to succeed. An acute absence produces an opposite condition, opening up a field of presence –ambiguous, vague, often obscure. Again we encounter a functional construction of opposites. Adopting such a strategy for the piece, we can assume that the values 36.6 and 360 constitute the latter's extreme liminal points. To be able to proceed responsibly and meaningfully, we need to define their relationships as antagonistic, complementary, or neutral.



# 10

## Rekonfiguracja jako element strategii kuratorskiej wobec artysty nieobecnego

Wystawa Barbary Kozłowskiej „ŚWIATŁO – MROK”  
w warszawskiej Galerii Działań, 2017

Zastanówmy się, czym jest pojęcie rekonfiguracji, czyli zastosowania nowego porządku przestrzennego wobec pracy artysty nieobecnego. Mówimy o artyście delegującym do realizacji tego zadania inną osobę, co czyni akt rekonfiguracji skutkiem własnej decyzji, albo też o artyście nieżyjącym, którego pracę odnajdujemy jako organizm otwarty. Struktura pracy niejako upoważnia do realizowania nowych konfiguracji albo też autor sam wyposażył pracę w upoważnienie czy twórczy testament zapewniający jej dalsze życie, rozwój i ewolucję już poza decyzjami twórcy nieobecnego.

Praca zmarłej w 2008 roku Barbary Kozłowskiej stanowi świetny przykład dzieła otwartego, które w momencie kolejnych prezentacji podlega procesowi integrowania z przestrzenią zastaną, jej ograniczeniami, charakterem, a nawet funkcją. Modułowy obiekt pozostawiony przez artystkę w formie układu wyjściowego stanowią dwa obszerne segregatory mieszczące 365 elementów. Pozostają więc w formie książki będącej pierwszą strukturą pozwalającą na kontakt z pracą Barbary Kozłowskiej. To jest stan zerowy, jednocześnie organizm potencjalny podatny na rozwarstwienie, rozproszenie pozwalające na zaproponowanie nowej konfiguracji przez odbiorcę – kuratora. Grzegorz Borkowski, kurator i de facto twórca ostatniej rekonfiguracji jej pracy, pisze: „Wystawa jest nową prezentacją pracy, która od momentu zrealizowania w 1976 roku pokazywana była – zgodnie z intencją artystki – w kilku różnych układach i nawet pod różnymi tytułami. Składa się z 365 arkuszy formatu A4, każdy odpowiada jednej konkretnej dobie roku i jest podzielony na część białą i czarną proporcjonalnie do długości dnia i nocy. Zestawione razem tworzą abstrakcyjny obraz stopniowych przemian ilości mroku i światła w ciągu rocznego cyklu. Obraz jest przestrzennie zaaranżowany w ten sposób, by pokazać ciągłość dni i nocy, a jednocześnie by z pewnej perspektywy łatwo dało się dostrzec – na co dzień niezauważalne – zmiany ich długości. Oglądając wystawę, możemy odczuć rytm przemian stanowiący istotny element kosmicznego porządku, któremu stale podlegamy jako istoty żyjące na Ziemi. Tytuł wystawy [...] przywołuje ogólną metaforę cyklicznych zmian, które tworzą warunki, w jakich żyjemy: zmieniających się w czasie proporcji między tym co jasne i ciemne, oświecone i mroczne, a nawet konfrontacji sił światła i ciemności”<sup>1</sup>.

Praca Kozłowskiej wchodzi w aktywną relację z wnętrzem, stając się narzędziem jego interpretacji. Jej modułowy charakter pozwala budować nowe porządki w oparciu o informacje zakodowane w każdym z 365 elementów pracy. Forma modułów jest szalenie oszczędna, tworzy ją papierowy prostokąt podzielony na dwie części równo wykreśloną linią, białą odnoszącą się do światła i czarną oznaczającą sferę mroku. Możemy traktować tę pracę jako przykład sztuki abstrakcyjnej, posługującej się językiem geometrii, kojarzonej z op-artem, a jednocześnie poprzez otwartą formę odwołującą się do sztuki

1. Grzegorz Borkowski, *Światło i mrok*, ulotka towarzysząca wystawie Barbary Kozłowskiej w Galerii Działań w Warszawie, 15.12.2017 – 30.01.2018.

pojęciowej i konceptualnej. Zwracam uwagę na jedność czasową z dokonaniem konceptualistów w Europie i Stanach Zjednoczonych. Praca Kozłowskiej może inspirować widza do odbierania jej w wielu sferach współczesnej sztuki.

Artystka nieobecna poprzez zaproponowaną przez siebie formułę sztuki uobecnia swoją aktywność. Jej sztuka staje się inspiracją dla tworzenia nowych rozwiązań, które uwspółcześniają pracę sygnowaną datą 1976, czyniąc ją aktywną i podatną na przekształcenia po upływie czterdziestu lat. Mamy więc do czynienia z dziełem, które zawiera aktywny proces ciągłej rewitalizacji związany z towarzyszącą każdemu pokazowi rekonfiguracją. „Światło i mrok” Barbary Kozłowskiej otwiera możliwość budowania oryginalnej przestrzeni konfrontowania komunikatu trójwymiarowego z liniowym zapisem rozwijającego się w czasie procesu. Czas i jego upływ stanowią kluczowy aspekt procesu translacji i kompresowania danych wizualnych. Czas i jego wizualny ekwiwalent traktowany jako istota pracy artystycznej był już podejmowany przez artystów często w sposób kategoryczny oddanych tej problematyce. Praca Kozłowskiej stanowi jednak zjawisko oryginalne i osobne, próbuję je opisać takimi pojęciami jak archiwum, kompresja czy czwarty wymiar. Osobnym zagadnieniem jest translacja pewnego aspektu rzeczywistości w inny wymiar, odnajduję tu pewne cechy romantycznej utopii i marzeń wykraczających poza przewidywalną rzeczywistość.

Należy również wskazać na proces znacznie bardziej osobisty, związany z trudną do usystematyzowania strategią zmian tytułu. Powstała w 1976 roku praca, o której mówimy, była prezentowana po raz pierwszy w Galerii BWA Awangarda we Wrocławiu pod tytułem „Negatywy fikcji”, następnie w 1985 roku w Ośrodku Działań Plastycznych we Wrocławiu jako „Światło i mrok”. Kolejna prezentacja w Galerii Starej BWA w Lublinie w 1991 roku została zatytułowana „Dusza księżniczki”, a ostatni pokaz „Wszystko to możesz zobaczyć gdziekolwiek” w warszawskiej Fundacji Arton został zrealizowany w 2016 roku, osiem lat po śmierci artystki. Ewolucja tytułu zestawiona z powyżej prezentowanymi refleksjami dotyczącymi formy jej prac stanowi kolejny element mechanizmu ich rekonfiguracji, tym razem w sferze pojęciowej. Wystawa Barbary Kozłowskiej w warszawskiej Galerii Działań jest opatrzona trzema umieszczonymi na ścianach hasłami: „Wszystko to może być gdziekolwiek, wszystko to można zobaczyć gdziekolwiek”, „Sztuka jest wewnątrz nas samych, bardziej niż my sami jesteśmy wewnątrz nas samych” i „Cała sztuka jest centrum albo centrum jest wszędzie, obwód zaś nigdzie”.

Hasła stanowiące autorski komentarz do wystawianych prac wytyczają szerokie spektrum interpretacyjne. Chciałbym jednak zwrócić uwagę na wskazanie sztuki jako procesu wewnętrznego, paradoksalnie pozbawionego granic, czyli materializującego go obwodu.

Paradoks zestawienia pozornie przeciwstawnych pojęć „gdziekolwiek” i „centrum” potwierdza z jednej strony egalitaryzm sztuki, z drugiej wskazuje na miejsce kreującego centrum inicjatora procesu – artystę. Problem polega na tym, że centrum jest również w procesie dynamicznych przemieszczeń i tak naprawdę jest gdziekolwiek.





foto. Paweł Gutowski

# 10

## Reconfiguration as a curatorial strategy with an absent artist

Barbara Kozłowska, *Light / Darkness*, Galeria Działań, Warsaw 2017

Let us reflect on the concept of reconfiguration, that is the application of a new spatial order to the work of an absent artist. This may be an artist who delegates someone else to perform the task, which makes the act of reconfiguration the result of his own decision, or a deceased artist, whose work we approach as an open organism. The structure of the work itself may invite reconfigurations, or the author may accompany the work with an authorization or artistic testament to ensure its continued life, development, and evolution beyond his control.

The work of Barbara Kozłowska, who died in 2008, is an excellent example of an open work which in its successive presentations is subject to the process of integration with the existing space, its constraints, character, even function. The modular object left by the artist as the "output stage" consists of two large box files containing 365 elements. They remain in the form of a book, which is the structure that the work is initially mediated through. This is the zero stage and a potential organism that can be stratified, dispersed, reconfigured by the recipient/curator. Grzegorz Borkowski, curator and de facto author of the latest reconfiguration of Kozłowska's work, writes:

"The exhibition is a new presentation of a work that since its making in 1976 has been shown – as intended by the artist – in several different versions and even under different titles. It consists of 365 sheets of A4 format paper, each of which represents a particular day of the year and is divided into black and white sections proportionately to the length of day and night. Together they comprise an abstract image of the fluctuation of daylight and darkness during the annual cycle. This image is arranged so as to visualize the continuity of day and night and to make noticeable, when one looks from a certain perspective, the normally imperceptible changes of their length. Viewers can feel a rhythm of changes, a rhythm that comprises an important element of a cosmic order that we are fundamentally subject to as Earth-bound creatures. The exhibition's title . . . is a general metaphor of the cyclical transformations that determine the conditions of our living: the changing proportions between darkness and light, illumination and obscurity, and even the confrontations of the forces of light and darkness"<sup>1</sup>.

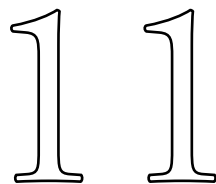
Kozłowska's work enters in an active relationship with the exhibition space, becoming a means of its interpretation. Its modular structure makes it possible to build new orders, based on the information encoded in each of the 365 sheets. The modules are extremely spare formally, each consisting of a letter-sized piece of paper divided by a straight line into two parts: white for light and black for darkness. The work can be considered as an example of abstract, geometric art, informed by op art's legacy, but also, through its open form, alluding to the practices of conceptual art, with which it was concurrent.

1. Grzegorz Borkowski, *Światło i mrok*, leaflet for Barbara Kozłowska's exhibition, Galeria Działań, Warsaw, 15 December 2017 – 30 January 2018.

Kozłowska's piece can be viewed as spanning different disciplines of contemporary art. Even though the artist herself is absent, the open-ended formula lends a presence to her activity. Her art becomes an inspiration for new solutions that contemporize the 1976 piece, activating it and subjecting to transformations over 40 years later. We are dealing here with a work that sustains an active process of constant revitalization, a work that is reconfigured every time it is exhibited. Barbara Kozłowska's *Light / Darkness* opens up the possibility of constructing an original space for the confrontation of a three-dimensional message with a linear notation of a process unfolding in time. Time and its passage constitute the key aspect of the process of visual data translation and compression. The theme of time and its visual equivalent as an essence of artistic practice has been taken up by many artists, often approaching it with categorical dedication. Kozłowska's work however constitutes an unique and distinct phenomenon, one that may be described using terms such as archive, compression, or fourth dimension. Its translation of a certain aspect of reality into a different dimension is another issue to consider, one that has the markings of romantic utopia, of dreams and fantasies going beyond the predictable reality.

One should also take note of a far more personal process, connected with the hard-to-systemize strategy of title changes. Made in 1976, the work was first presented at the Galeria BWA Awangarda in Wrocław as *Negatives of Fiction*, then in 1985 at the Ośrodek Działań Plastycznych there as *Light and Darkness*, in 1991 at the Galeria Stara BWA in Lublin as *Princess's Soul*, and finally in 2016, eight years after the artist's death, at the Arton Foundation in Warsaw as *You Can See All of This Anywhere*. Juxtaposed with the above reflections on the form of her works, the title's evolution comprises yet another mechanism of their reconfiguration, this time on the conceptual level. Kozłowska's exhibition at Warsaw's Galeria Działań is accompanied by three slogans displayed on the gallery walls: "All of this can be anywhere, all of this can be seen anywhere"; "Art is more within ourselves than we are within ourselves"; and "All art is in the center or the center is everywhere and the perimeter nowhere."

The slogans, the author's own commentary on the works on display, open up a broad spectrum of interpretation. What I would like to note is the emphasis on art as an inner process, one, paradoxically, devoid of limits, that is of a materializing perimeter. The paradox of juxtaposing the seemingly opposite concepts of "anywhere" and "center" confirms the egalitarianism of art while indicating the position of the center-creating initiator of the process, the artist. The problem is that the center is also involved in a process of dynamic relocations and can in fact be anywhere.



## Performance delegowany – – nieobecność strategiczna

Performance Joanny Pietrowicz w Pracowni Sztuki Performance 2018

Problem obecności możemy wiązać z decyzją oddelegowania potencjalnych obserwatorów do realizacji działania z jednoczesną abdykacją performerą inicjującą akcję. Staje się on wówczas autorem strategii zwalnającej go z fizycznej obecności w działaniu. Problem ten pojawił się jako wiodące zagadnienie w koncepcjach artystycznych Dariusza Fodczuka, uczestnika studiów doktoranckich na Wydziale Rzeźby i Działań Przestrzennych UAP. Symptomatyczne jest to, że ostatnio ten typ działania miał miejsce również w Pracowni Sztuki Performance w realizacji Joanny Pietrowicz. Podstawowym narzędziem performerą w tej sytuacji stała się instrukcja uzasadniająca udział artysty poprzez strategiczną nieobecność. Zestawiając ze sobą dwa pojęcia, instrukcję i choreografię wytyczamy kluczową dla tych rozważań przestrzeń pomiędzy nimi. Choreografia buduje porządek figury i przestrzeni, tworząc na ich bazie pożądane sensy. Autor choreografii, podobnie jak autor instrukcji, jest aktywny przed publiczną demonstracją, jego czas jest czasem peryferyjnym w stosunku do perspektywy realizacji. Zbieżność celu autora instrukcji i jego użytkownika zakłada rezultat, do którego jesteśmy prowadzeni przez kolejne stopnie wtajemniczenia. Kwestionowanie instrukcji jest bezcelowe, słuszne jedynie wtedy, gdy kwestionujemy cel. Możemy wówczas mówić o działaniu na szkodę, swoistej dywersji. Choreografia wymaga dyscypliny ciała jako narzędzia i dyscypliny przestrzeni jako kontekstu. W pracy Joanny Pietrowicz instruktaż jest procesem jawnym, publicznym, w założeniu mającym walor faktu spektakularnego.

Wchodzący do pustej sali widzowie zastają zmultiplikowany zestaw obiektów – elementów instrukcji działania. Składa się on z osobliwego tryptyku: zwróconego w stronę ściany obrysu stóp sytuujących potencjalnego użytkownika tuż przed nią, czarnego niewypełnionego powietrzem balonika i średniej wielkości czarnego flamastra. Kontekst stanowią rozstawione po prawej i lewej stronie identyczne stanowiska i silnie eksponowana, oświetlona biała ściana tuż przed oczami potencjalnego uczestnika akcji. Obecność performerą realizuje się pośrednio w działaniach uczestników opartych o jego w gruncie rzeczy precyzyjną instrukcję. Precyzja instrukcji jest elementem gry, przedmioty, które ją kreują, dzieli niezagospodarowana przestrzeń gestu, akcji, wyboru kolejności etc. Jednak balon pozostaje czarny, flamaster kreśli linię określonej szerokości, a obrys stóp jest kombinacją białej kreski. Komunikatywność i czytelność tych znaków jest ewidentna, kontekst już nie. A więc niejednoznaczność stanowi istotę nie do końca identyfikowanej instrukcji pozostawiającej przestrzeń kreacji uczestnikom zdarzenia. Przywołuję jedno z hipotetycznych rozwiązań niewyartykułowanej, a więc nieistniejącej instrukcji:

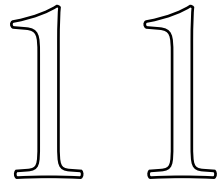
1. Zdejmij skuwkę zabezpieczającą flamaster.
2. Wypełnij balon powietrzem dwóch pełnych wydechów z płuc.

3. Włóż piszącą końcówkę flamastra w otwór czarnego balona.

4. Tak zabezpieczonym flamastrem napisz na białej ścianie istotną sekwencję, odpowiedź na zadane sobie pytanie etc.

Oczywiście taka instrukcja w formie zwerbalizowanego komunikatu nigdy nie padła. Stawiam ją jako hipotezę z założeniem, że mogło zostać sformułowanych kilkanaście różnych meta-instrukcji niekoniecznie artykułowanych, ale istniejących chociażby jako intuicje. Wracając do mojej hipotezy, stwierdzam, że realizacja działania według przytoczonej instrukcji skutkuje zapisaniem istotnego tekstu czarnym flamastrem wewnątrz czarnego balona. Wypełnienie go powietrzem po zakończeniu pisania tekstu czyni go gotowym do unicestwienia będącego skutkiem gwałtownego nadmiaru wydychanego powietrza. Świadomość uczestnictwa kilkunastu partnerów w zainicjowanym przez artystkę procesie prowokuje do postawienia elementarnych pytań: „Co robią inni?, Czy podjęli działanie?” Dostaliśmy szansę wykreowania nowych rzeczywistości ograniczonych tymi samymi punktami, a więc podatnych na porównania i definiowanie różnic, a to bardzo istotne narzędzie poznania. Dołączam fotografię, która stanowi spójny z założeniami pracy dokument. Kamera ustawiona i włączona przez Joannę Pietrowicz pozostaje w czasie działań pozbawiona możliwości korekty kadru, ostrości etc. Właśnie kadr i ostrość stanowią założenie, które w przypadku ostrości obrazu wymagałoby interwencji, ale nie w tej konkretnej sytuacji, gdzie stereotypowy defekt obrazu buduje jeden z jego podstawowych sensów. Fotografia stanowiąca element archiwum jest obarczona skutkiem jednego z najważniejszych warunków akcji – nieobecności artysty. Można by stwierdzić, że podobnie jak cały performance, również funkcja kamery została oparta na mechanizmie oddelegowania, w tym przypadku do zrealizowania zapisu filmowego. Pozostaje pytanie o sens dołączenia nazwiska autora jako informacji uzupełniającej dane o fotografii. Wydaje się, że rzeczownik „autor” powinniśmy w tej sytuacji zastąpić pojęciem „inicjator”, czyli ten, który jedynie zainicjował jakiś proces. „Inicjatorka fotografii Joanna Pietrowicz” to brzmi lepiej, a poza tym przenosi sens towarzyszącej temu tekstowi fotografii.





## Delegated performance - - strategic absence

Performance by Joanna Pietrowicz in the Studio of Performance Art 2018

fol. Joanna  
Pietrowicz

The issue of presence can be linked to a decision to delegate the performance's execution to potential observers while the performer himself abdicates, becoming an author of a strategy that exempts him from the requirement of physical presence. This issue emerged as a leading theme in the artistic conceptions of Dariusz Fodczuk, PhD student at the Faculty of Sculpture and Spatial Practices of the University of the Arts in Poznań. It is symptomatic that the strategy was recently employed in a piece presented by Joanna Pietrowicz at the Performance Art Studio. The performer's basic tool here was a score, a set of instructions that accounted for the artist's participation through strategic absence. Putting together two concepts - instruction and choreography - we demarcate a space between them, which is crucial for these deliberations. Choreography organizes the order of the figure and of space, constructing the desired meanings on their basis. The author of the choreography, like the author of the score, is active prior to the public demonstration, their personal time being peripheral to the perspective of the work's execution. A shared purpose between the author of the score and its user/interpreter anticipates a result towards which we are led through the successive stages of initiation. Questioning the instructions makes no sense unless we wish to question the purpose itself, which amounts to detrimental action, a kind of sabotage. Choreography requires bodily discipline as a tool and spatial discipline as a context. In Joanna Pietrowicz's work, instruction is an open, public process, valorized as a spectacular fact.

Entering the otherwise empty exhibition space, viewers confront of a dozen or so "stations," each containing a set of three objects - elements of the score. The objects comprise a peculiar triptych: an outline of two feet, which invites the viewer to stand very close to the wall, facing it, a small black rubber balloon, and a mid-sized black marker pen. The context includes similar stations to the right and left, and a brightly lit white wall right in front of the potential participant. The performer's presence is realized indirectly, through the participants' actions as they follow her precise instructions. This precision is an element of the game, the objects bringing it forth being separated by the undeveloped space of gesture, action, choice of sequence and so on. Yet the balloon remains black, the marker draws a line of a specific width, and the foot contour is a combination of white lines. The communicativeness and legibility of these signs is evident, but the context is not. Ambiguity, therefore, is the essence of the score, which leaves a space for the participants' own ingenuity and creativity. Let me cite a hypothetical version of the unarticulated, and therefore nonexistent, score:

1. Remove the marker cap.
2. Fill the balloon with two full exhalations.
3. Insert the writing tip of the marker into the balloon hole.



4. Use the marker so sheathed to write an important sentence, an answer to a question etc., on the white wall.

Of course, such a set of instructions was never explicitly stated. It is posited as a hypothesis here, with the reservation that a dozen different meta-scores may have been formulated, or at least intuited. Returning to my hypothesis, I ascertain that following the above instructions results in writing an important text with a black marker inside a black balloon. Filling the balloon with air after the text has been written makes it ready for annihilation caused by a violent excess of exhaled air. The awareness that a dozen other people are involved in the artist-initiated process provokes basic questions: what are they doing? Have they done it? We were given a chance to beget new realities, bound by the same restrictions and therefore susceptible to comparative analysis, an important research tool. The documentary image is formally consistent with the work's underlying premise. Positioned and started by the artist, the camera records the performance but there is no possibility of adjusting framing, focus and so on. Normally these settings would require intervention but not in this particular situation where what is commonly considered a visual "defect" constitutes one of the fundamental meanings of the image. The photograph, an element of the archive, is encumbered with the result of one of the key stipulations of the piece – the absence of the artist. One could say that like the performance itself so the work of the camera is based on the mechanism of delegation, in this case to record footage. There remains the question of how Pietrowicz should be credited: as "author" or rather "initiator," someone who only initiates a certain process rather than actually carrying it out. "Initiator of the photograph: Joanna Pietrowicz" sounds good and accurately conveys the meaning of the image itself.

# 12

Wejścia / Wyjścia

Entrances / Exits

Curators Lab, 2018

Anna Adamowicz, Christian Elscholtz, Alison Farrelly, Franka Geiser, Grupa Zapora, Leann Herlihy, Zofia Kuligowska, Monika Kąkolewska, Natalia Lisova, Joanna Pietrowicz, Filip Pietrowicz, Patrycja Pi Pa Piwosz, Berenika Pyza, Anton Saienko, Vitalii Shupliak, Maria Sikora, Iwetta Tomaszewska, Olga Skliarska, Elayne Harrington



Monika  
Kąkolewska

fot. Jadwiga  
Subczyńska

„Wejścia / Wyjścia” to tytuł cyklicznej prezentacji działań realizowanych przez studentów i absolwentów Pracowni Sztuki Performance w galerii Curator's Lab.

Założeniem prezentacji jest pokazanie postaw artystycznych i kierunków poszukiwań, a nie stworzenie spójnej demonstracji kolejnych etapów kształcenia. Uznaliśmy, że aktywna obecność studentów w trzydniowych, intensywnych pokazach może dać odpowiedź na pytanie o charakter i rezultaty procesu edukacyjnego. Za tą koncepcją prezentacji przemawia fakt bardzo zróżnicowanych doświadczeń i odmiennych osobowości tworzących środowisko pracowni.

Zakładamy możliwość działań symultanicznych realizowanych różnymi mediami. Przyjmujemy postulat aktywnego uczestnictwa obserwatorów w kształtowaniu się nieprzewidywalnego do końca charakteru artystycznego przekazu. Kładziemy nacisk na osobny charakter indywidualnych prezentacji, zdając sobie sprawę z ich przynależności do jednego organizmu, jaki na tym etapie doświadczeń młodych artystów stanowi pracownia. Zakładamy, że ten typ konfrontacji będzie mechanizmem tworzenia kreatywnego środowiska Pracowni Sztuki Performance.

„Entrances / Exists” is the title of a cyclical presentation of performance action pieces carried out in the Curator's Lab gallery by both students and graduates of the Performance Art Studio.

The objective of the presentation is to showcase the different artistic attitudes and directions of exploration, and not to create a consistent demonstration of each stage of education. We decided that the students' presence during the three-day long intensive period of presentations would provide an answer to the question of the character and results of the educational process. This concept of presentation is supported by the diverse range of experiences and different personalities of the artists who create the Art Studio community.

We assume the possibility of actions done simultaneously using different types of media. We accept the postulate of the observers' active participation in how the unpredictable nature of the artistic expression is shaped. We emphasize the individual character of each presentation, while acknowledging that at this stage in the young artists' development, they are part of one organism, which is the Art Studio. We believe that this type of confrontation will become a mechanism that establishes the creative community of the Performance Art Studio.



Joanna  
Pietrowicz

## 7 dni milczenia

Joanna Pietrowicz:

"7 dni milczenia" to dwuetapowy performance. Pierwsza część ukryta, niedostrzegalna dla przypadkowych obserwatorów i publiczności w galerii. Polegała na tygodniowym braku komunikacji werbalnej między nami – zarówno w świecie fizycznym, jak i cyfrowym. Dzięki temu, że stanowiło to dla nas duże wyzwanie, czas ten był obfitujący we wnioski i przemyślenia. Przede wszystkim przez ten tydzień performance przeplatał się z życiem codziennym. Stanowił jednocześnie jego część jak i zaprzeczenie. Z dotychczasowego życia zrezygnowaliśmy na rzecz performance, a czasem, kierowani pośpiechem lub intensywnymi emocjami, zrezygnowaliśmy z performance na rzecz życia. Okazało się również, że istnieje sfera domysłów, zaufania i połączenia myśli, która przy codziennej, często dość schematycznej komunikacji bywa pomijana lub niedowartościowana. Sfera ta pozwala na niedopowiedzenia, które stają się wymowne. Przez ten tydzień stopniowo nasza relacja traciła na wartości – brakowało głównego narzędzia budowania wartościowego związku czyli języka.

Druga, „oficjalna” część to działanie w galerii – krótki performance podsumowujący tydzień milczenia w formie swoistego rytuału. Z białą wstążką przywiązaną do obrączek pisaliśmy w witrynie galerii tekst przysięgi małżeńskiej. Związanie powodowało wzajemny wpływ na proces pisania oraz na efekt końcowy. Po zakończeniu pisania wypluliśmy wodę z ust (którą nabraliśmy jeszcze za kulisami) do wazonu. Podaliśmy sobie nawzajem białe róże, których główki następnie zjedliśmy. Na koniec umieściliśmy je w wazonie do góry nogami. Poprzez wystąpienie w samej bieliźnie chcieliśmy „udostępnić” swoje ciała, zarówno sobie, jak i publiczności, aby podkreślić intymny wymiar relacji i obnażenie się, które konieczne jest do tworzenia wartościowego związku. Przysięga małżeńska to tekst stały, niezmienny, który niewzruszony przez cały czas przypomina o podjętym zobowiązaniu. W praktyce małżeństwo poddawane jest wielu próbom, napotyka niezliczoną ilość trudności. I na koniec róża: element wystroju podczas ślubu o funkcji dekoracyjnej oraz podkreślający wzniosłość atmosfery. Zjedzenie jej reprezentacyjnej części to odebranie jej tych funkcji, zagarnięcie ich dla siebie i przeniesienie elementu wyjątkowego do zupełnie innej przestrzeni – układu trawiennego.



Filip Pietrowicz:

Cisza wraz ze swoimi licznymi obliczami. Przez siedem dni trwania tego performance zdałem sobie sprawę z dwóch bardzo istotnych elementów komunikacji oraz ich wpływu na rozwój relacji. Pierwszą jest pewna forma minimalizmu w formowaniu komunikatu. Zaskakująco dużo jesteśmy w stanie przekazać sobie bez użycia słów. Stopień wzajemnego poznania ma na pewno ogromny wpływ na efektywność, ale i tak koncentrując się na komunikacji i uruchamiając wyobraźnię, jesteśmy w stanie bez większych problemów porozumiewać się. Zatem czy kiedy możemy swobodnie mówić, nie nadużywamy tego przywileju? Ile razy powiedzieliśmy rzeczy, które były absolutnie zbędne? Drugą kwestią jest realna siła słowa oraz jej bipolarny charakter. Słowa, mimo że są tylko wiatrem, potrafią zadać dokładnie tyle samo cierpienia co ulgi. Gdy mówimy swoim najbliższym rzeczy przykre, to tworzymy swoją przeciwwagę do wszystkich wyznań miłości etc. Ta świadomość pozwala lepiej zrozumieć momenty kryzysów w związku jak również naświetlić potrzebę regularnego mówienia sobie ciepłych i pokrzepiających słów. Samo działanie podczas performance było zwieńczeniem procesu myślowego, który trwał przez cały tydzień. Symbole i gesty, na które się zdecydowaliśmy, wzmocniły jeszcze wewnętrzne przeżycia, dzięki czemu to działanie zapisało się w mojej pamięci niezwykle trwale.

Filip Pietrowicz

fol. Jadwiga  
Subczyńska



## 7 days of silence

Joanna Pietrowicz:

The performance „7 days of silence“ was divided into two stages. The first part was hidden, invisible for random observers or the audience in the gallery. It was a week-long break from verbal communication between the two of us – both in the physical, as well as digital world. Because it was such a challenge, it turned out to be a time entirely devoted to reflection. Most importantly, during the week our performance intertwined with our everyday life. It was both a part of it and a contradiction of it. We decided to abandon our normal life for the duration of the performance, while at times, influenced by haste or intensively-felt emotions, we ended up abandoning our performance in order to return to life. We also discovered the existence of a sphere of suppositions, trust and mind connection which is lost or under-appreciated in our everyday, often rather schematic communication. This sphere creates a space for expressing understatements which prove to be very consequential. As the week passed, our relationship gradually began to loosen – we lacked the crucial tool for building a meaningful relationship: language.

The second and “official” part was the live action in the gallery – a short performance that summarized our week of silence, presented in the form of a ritual. We wrote the text of our marriage vow on the gallery’s window, with a white ribbon tied to our wedding rings. Because of this connection, we were influencing each other’s writing process as well as the final result. After we finished writing, we spat out the water we had kept in our mouths (which we took before the performance) into a vase. We gave each other a white rose and then ate their heads. We finished the action by placing them upside down in the vase.

Through the act of performing in our underwear, we wanted to make our bodies “accessible”, both to ourselves as well as the audience, and thus emphasize the intimacy of a relationship as well as the act of stripping naked which is necessary for creating a meaningful relationship. A marriage vow is an established, unchangeable text which always reminds you about your commitment to each other. In reality a marriage is exposed to many trials and experiences countless hardships. And, finally, the rose: a decorative element used in weddings that emphasizes its elevated, celebratory atmosphere. By eating this representative element, we were stripping it off its original function, claiming it for ourselves and transferring this unique element into a completely different space – the digestive system.

Filip Pietrowicz:

Silence with its many faces. During the seven days of our performance I realized two crucial things about communication, and its influence on how a relationship develops. The first was a form of minimalism present in acts of communication. Surprisingly, we are able to tell each other quite a lot even without using words. Certainly, the degree to which we know each other has tremendous effect on the effectiveness of communication, but nonetheless, by concentrating solely on the communicative act and by activating imagination we are able to communicate almost without trouble. So, aren’t we abusing this privilege when we speak without restrictions? How many times have we said something that wasn’t needed? The second reflection was the true power of words and its bipolar character. Despite the fact that words are only wind, they can cause as much pain as relief. When we say something mean to those closest to us, we are creating a sort of counterweight to any expression of love etc. This awareness helps to better understand moments of crisis which happen in a relationship, and it also emphasizes our need to tell each other nice and heart-warming words. The live action that ended the performance became a culmination of the thought process which occurred during the week. The symbols and gestures we used further strengthened our internal experiences, making this performance something unforgettable for me.

## SWOJCZYZNA – OBCZYZNA

Anna Adamowicz

Wierzimy w tego samego boga, ale nadaliśmy mu dwa różne imiona, dlatego wydaje nam się, że to nie jest ten sam bóg. My wołamy naszego tak ..... a wy waszego tak ..... . Przez te dwa różne imiona dawno nam się zatęrzyły wszelkie granice i walczyliśmy z wami i waszym bogiem i zapomnieliśmy, że wasz bóg to nasz, więc walczyliśmy w istocie sami ze sobą.

Nasza skóra to wasza odwrócona tył naprzód lub do wewnątrz, na lewą stronę. Więc to ta sama skóra, tyle że widziana z innej strony, a przez to wyglądająca jak nie nasza, inna, prawdopodobnie gorsza. Ale gdy się jej dotknie można się zorientować, że jest tak samo napięta i gładka.

Nasza ziemia to ziemia wasza, tylko my ją widzimy z bliska, a wy z daleka i to jest ta różnica. Nasza ziemia nas tak samo nosi, karmi i trzyma przy życiu jak wasza, ale ponieważ wasza wygląda z oddali na czerwoną i suchą, to nam się wydaje gorsza, jakby polana krwią. A to znowu tylko wrażenie, okazuje się że to oko się myli. Dlatego jak wy się tu pojawiacie, to nam się wydaje, że przychodzicie zabrać naszą ziemię, bo wasza jest do niczego i dlatego się was boimy i was nienawidzimy.

## OURLAND – THEIRLAND

Anna Adamowicz

We believe in the same god, but we gave him two different names and think it is not the same god. We call ours "...", and you call yours "...". Because of these two names we had long ago blurred every boundary and we fight with you and with your god and we have forgotten that your god is our god so in fact we are fighting with each other.

Our skin is your skin, but turned backwards or inwards, on the left side. So it is the same skin, but seen from a different side so it looks like it is not our skin, but different, probably worse. But if you touch it you can feel that it is as tight and smooth as our own.

Our land is your land, but we see it from close up and you see it from a distance and that makes the difference. Just like your land, our land gives us shelter, feeds us and keeps us alive, but because from a distance your land looks red and dry we see it as something worse, almost as if it is soaked in blood. But this is also only an impression, a mistake of the eye. That is why when you arrive here, we think you are coming to take our land since your land is useless and that is why we are afraid of you and we hate you.

for. Jadwiga  
Subczyńska



# KRZESŁOwość

Alison Farrelly

Krzesło, połączenie pionów i poziomów, motyw przepracowany przez największych filozofów. Skąd krzesło? Dlaczego zawsze jest to krzesło? Dlaczego krzesło zawsze jest dla mnie przykładem? Poświęcam krzesłu najwięcej czasu. To krzesłu ofiarowuję swoje pomysły, odkrycia, najtrudniejsze emocje. To krzesło pozbawia mnie mojego fizycznego ciała i wszystkiego, co odwraca moją uwagę w realnym świecie, pozostawiając mnie z uczuciem wolności do oddawania się abstrakcyjnemu myśleniu, rzeczom, które sprawiają, że czuję się „pełna”. Ufam krzesłu. Ufam krzesłu bardziej niż własnej matce, ufam krzesłu bardziej niż najlepszemu przyjacielowi, bardziej niż chłopakowi. Krzesło daje mi wsparcie. Daje mi wsparcie, na którym mogę się oprzeć, a które nie ma daty ważności, wsparcie, które mogę dostrzec i którego mogę dotknąć. Siedzenie na krześle jest jak wyjazd na wakacje. To luksus, na który mogę sobie pozwolić, gdy tylko tego zapragnę. Największą karą, jaka może mnie spotkać, jest pozbawienie mnie wyboru, żeby USIAŚĆ, kiedy mam na to ochotę. Wyobraź sobie moment w życiu, kiedy myślisz „muszę usiąść”, i wyobraź sobie, że nie możesz tego zrobić.

Nie pamiętam zbyt wiele z tych kilku zajęć z filozofii, na które uczęszczałam w szkole, ale jedna rzecz zapadła mi w pamięć: forma i materia. Nie pamiętam nawet, kto o tym pisał – może Platon? Ale nic nie może istnieć, jeśli nie posiada formy i materii. Omawiano to na przykładzie krzesła. Owszem, krzesło z pewnością ma formę; nogi, oparcie, siedzenie. Ale nie byłoby w ogóle krzesłem, gdyby nie materia, która nadaje strukturze drewna jej „krzesłowość”, słowo, w którym się zakochałam: KRZESŁOWOŚĆ.

Kiedy siedzę na krześle, ofiarowuję mu jego krzesłowość. Krzesło powstaje, gdy rozluźniam na nim swoje pośladki, a podtrzymuję to istnienie, kontynuując wykonywanie jego wyznaczonej funkcji. W piękny sposób moja ludzka percepcja połączona ze zbiorem cząstek tworzy mojego najlepszego przyjaciela w postaci nieożywionego przedmiotu.

Ta burzliwa przestrzeń pomiędzy znajomą grupą cząstek o kształcie krzesła i faktycznym krzesłem jest niezwykle fascynująca i enigmatyczna, umożliwia mi odnalezienie nieskończonej listy pytań w mojej głowie, o których nawet nie wiedziałam, że istnieją.

Czy zmieniam krzesło, kiedy używam go w innym celu niż siedzenie? Jeśli zdecyduję się kopnąć krzesło zamiast na nim usiąść, to czy tworzę trans-przedmiot? Czy właśnie stworzyłam worek treningowy, a może piłkę do kopania? Czy jeśli jem płatki śniadaniowe z miski stojącej na krześle, to czy oznacza to, że tak naprawdę jem płatki ze stołu? A jeśli usiądę na stole, to czy tak naprawdę siedzę na krześle? A jeśli wczłogam się pod krzesło i będę wpatrywać w jego podbrzusze, to czy ono istnieje nadal w realnym świecie jako przedmiot, czy może staje się bezsensownym zbiorem cząsteczek, w które się wpatruję? Jeśli w pomiesz-

czeniu jest dziesięć krzesel, a ja usiądę na jednym z nich, to czy pozostałe dziewięć nadal możemy uznać za „krzesła”? Czy świeżo wykonane krzesło stojące w sklepie meblarskim tak naprawdę znajduje się w rodzaju czyścica? Czy czeka w tej poczekalni na swoją KRZESŁOWOŚĆ, na ten moment, aż ktoś na nim po raz pierwszy usiądzie?

Jaka jest długość życia krzesła? Czy kupka popiołu, która kiedyś była krzesłem, jest tym samym co krzesło porzucone na całą wieczność? Co to znaczy skrócić krzesło IKEA po to tylko, żeby nigdy na nim nie usiąść? Co w takim razie skręcam? Co takiego kupiłam?

Stworzona przeze mnie seria filmów o krześle powstała przez przypadek. To, co z początku wydawało się prostym badaniem różnych kombinacji i ustawień grupy krzesel, stało się czymś więcej – użyciem krzesel jako narzędzi, partnerów w tańcu, niewolników, towarzyszy zabaw, materiału pozwalającego mi poruszać się i wchodzić w interakcje z tymi cząsteczkami na różne sposoby wykraczające poza normę. Kiedy bawię się z tymi cząsteczkami w dziwny sposób, zyskuję świadomość wkraczania w inny wymiar, nad którym władzę stanowią nieożywione przedmioty, a ja mogę jedynie podążać za nimi i zachęcać je do POPISYWANIA SIĘ czymś innym, niż ich zamierzone funkcje. Niech będą frywolne i wrażliwe. Niech krzesło przewróci się na bok z godnością. Niech krzesło usiądzie na krześle. Niech krzesło będzie niegrzeczne i nie złapie mnie, kiedy postanowię spaść wyłącznie dla własnej przyjemności.

Największą wartością, jaką niesie dla mnie to działanie, jest czas, jaki poświęciłam na jego wykonanie. Jest coś romantycznego i zarazem odważnego w wykorzystaniu w ten sposób czasu, jak również w skupieniu, z jakim wykonuję te szczerze powiedziane bezsensowne działania. Podziwiam swoją determinację i poświęcenie. Nie wykonywałam tych zadań z myślą o tym, że będzie to wyglądać intrygująco, ani dlatego, że zostałam uwiedziona przez filozofię tych krzesel. Zrobiłam to, na co miałam ochotę. Chciałam to zrobić, a każde działanie szczęśliwie inspirowało kolejne. Dopiero po stworzeniu tych filmów rozpoznałam pozaświatowe, pociągające i czasem melancholijne otoczenie, które wytworzyłam. Uwielbiam ten przepływ pracy, przechodzenie od akcji i eksperymentu do esencji i mięsa. Za to składam podziękowanie krzesłom. Dziękuję wam, krzesła.





fot. Jadwiga  
 Subczyńska

## CHAIRness

Alison Farrelly

A chair, a conglomerate of verticals and horizontals, a motif exhausted by some of the greatest philosophers. Why a chair? Why is it always a chair? Why is a chair always my example? My most important time is given to a chair. I give a chair my ideas, realisations, hardest emotions. A chair removes my physical body and all other distractions in the real world and leaves me with the freedom to indulge in my abstract thoughts, the things that make me feel somewhat "full". I trust a chair. I trust a chair more than I trust my mother, I trust a chair more than I trust my closest friend, more than a boyfriend. A chair gives me real support. It gives me support that I can rely on, support that has no sell-by date, support that I can see and touch. Sitting on a chair is taking a holiday. It is a luxury in which I can indulge in whenever I like. To strip me of my choice to SIT DOWN is the ultimate punishment. Think of any time in your life when you thought or said "I need to sit down", imagine if you couldn't, imagine that just not being an option.

I do not remember a lot from the few philosophy classes I took in school thing stuck with me; form and matter. I do not even remember who, but one developed this, Plato maybe? But nothing truly exists if it does not have both form and matter. This was explained through the example of a chair. Yes, chairs certainly have form; their legs, their back, their seat. However, it could not be a chair at all without its matter, its matter is what gives this structure of wood its "chairness", a term that I have fallen in love with, CHAIRNESS. When I sit on a chair, I'm gifting it with its chairness. A chair POPS into existence the second I relax my buttocks on it and I sustain its life by continuing to exercise its destined function. Beautifully, my human perception paired with a pattern of particles creates my best friend in an inanimate object.

This tumultuous space between a familiar chair-shaped group of particles and an actual chair is incredibly exciting and enigmatic and allows me to find an endless list of questions in my mind that I never knew existed.

When I use a chair for a purpose that is not sitting, have I transformed it? Have I conjured up a trans-object through my decision to not sit on a chair, but to kick it, for example? Did I just create a punching bag, or is it a football? If I eat cereal from a bowl placed on a chair, is it really a table I'm eating my cereal from? Or if I sit on a table, am I really sitting on a chair? If I crawl under a chair and stare at its

underbelly, does it exist in the real world as an object anymore or is it a pointless group of particles I'm staring at? I'm in a room with ten chairs and choose to sit on one, do the nine others warrant to be called by the same name? Is a fresh chair in a furniture store storage



room in a sort of limbo? Is it in a waiting room for its CHAIRNESS, never sat on, but anticipating the act?

And what is the life expectancy of a chair? Is a chair that has been burned to a pile of ashes the same as a chair that has been abandoned for all of eternity? What does it mean to assemble an IKEA chair with the intention of never sitting on it? What am I assembling then? What did I buy from IKEA?

My series of chair films manifested accidentally. What began as a simple exploration into different combinations and compositions within a group of individual chairs, grew into using the chairs as tools, dance partners, slaves, playmates, a material to allow me to move and interact with groups of particles in ways outside of the norm. When I play with these particles in these outlandish ways, I gain the sense that I have entered a different realm, where inanimate objects rule and I simply follow them and encourage them to SHOW OFF beyond their intended functionalities. Let them be frivolous and vulnerable. Let a chair fall on its side with dignity. Let a chair sit on a chair. Let a chair be naughty and fail to catch me when I fall for my amusement.

For me, a lot of the value in these acts lies in the time I put aside from my life to carry them out. To me there is something romantic and courageous about using time and my total focus so carry out a, quite frankly, pointless act. I admire my determination and commitment to each process. I did not carry out these tasks because I reckoned that they would look intriguing or because I was philosophically seduced by these chairs. I did them because I wanted to do them. I wanted to carry out some action, and luckily each action influenced the next one. It was only after the films that I recognized the other – wordly, alluring and sometimes melancholic environment that I had generated. I adore this flow of work, traveling from action and experiment to essence and meat. For this, I thank the chairs. Thank you chairs.

## Wytrzymałość / Różne

Harrington

Wytrzymałość to praca performatywna stworzona przez Harrington przy wsparciu Pracowni Sztuki Performance i VI Pracowni Fotografii na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu w laach 2017–2018. Wykorzystuje głos oraz ruch przewijania i pomijania (skipping) żeby zbadać równoczesne oddziaływanie na siebie sfery wokalne i fizycznej. Freestyle'owy czy też improwizowany format werbalny jest skontrastowany z powtarzalną, systematyczną rolą liny. Badaniu zostaje poddany sam proces testowania kontroli i jej ograniczeń, dzięki czemu praca mierzy się z tym, jak w trudnych warunkach dochodzi do negocjowania bądź koordynacji działań ciała i umysłu. Praca podważa przekonanie o języku jako narzędziu kontroli, pozwalając, żeby to wysiłek fizyczny wyzwolił najczystsze, nieprzećwiczone ekspresje wokalne/werbalne.

Różne to performance, któremu towarzyszy prezentacja filmowa, przygotowany przez Harrington w Pracowni Filmu i Pracowni Sztuki Performance w ramach Katedry Intermediów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu w latach 2017–2018. Z samej swojej natury akcja performatywna jest spontaniczna i dobrowolna. Płynny, improwizowany na żywo proces rozwija się w sposób unikalny dla danej przestrzeni i publiczności. Prezentowane filmy zostały wybrane losowo z osobistych archiwów artysty i luźno ze sobą zestawione w celu stworzenia zbioru urywków rozdzielonych sporadycznymi przerwami, składających się na trwający ok. 30–40 minut performance. Celem przerw jest stworzenie warunków dla pojawienia się elementów performatywnych bądź reakcji publiczności, chociaż sama interakcja/performance nie są w odgórny sposób ograniczone.





fot. Tobiasz  
Jankowiak

## Stamina / Miscellaneous

Harrington

Stamina is a performative work created by Harrington through Performance and Photography Studio 6 at Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu in 2017/18. It uses voice and the action of skipping to explore the vocal and physical whilst at work simultaneously. The freestyle or impromptu verbal format is contrasted with the repetitive or systematic role of the rope. Testing control and its limitations were driving factors in the research, pushing the work to investigate how the body and mind negotiate and coordinate under demanding conditions. The work attempts to interrupt the notion of language as a tool of control and allow the bodily exertion to liberate the purest, unrehearsed vocal/verbal expression.

Miscellaneous is a 'performance accompanied film presentation' developed by Harrington through Performance and Film & Performance studios within the Intermedia & Performance Departments at UAP during 2017/18. The performative work is ad libitum and spontaneous by nature. The fluid and unscripted process allows the work to unfold as unique to its particular space and audience. The films selected are chosen at random from the personal archives of the artist and loosely assembled to form a collection of excerpts with intermittent breaks amounting, in total to a 30/40 minute performance.

The purpose of the breaks is to allow space for the performative elements and responses to occur. However, performance/interaction is not not confined to these windows.



fot. Jadwiga  
Subczyńska





## Odetchnij ostatnim oddechem

Leann Herlihy

Materiały: 5 kilogramów małży, trencz, wanna, woda

Czas trwania: 2 godziny

Fotograf: Wojciech Pacewicz

Opis:

Na dnie morza, małże nieustannie wydychają bąbelki powietrza ze swoich ust.

Po wyciągnięciu z wody, przestają oddychać.

Na suchej ziemi, ludzie nieustannie wydychają niewidzialne strumienie ze swoich ust.

Po zanurzeniu w wodzie, przestają oddychać.

Gdy coś żywego przestaje oddychać, umiera.

Kiedy umiera człowiek i jest wrzucony do morza, opada na dno.

Kiedy umiera małża i jest wrzucona do morza, unosi się na powierzchnię.



## Breathe one's last breath

Leann Herlihy

Materials: 5kg mussels, trench coat, bath, water

Duration: 2 hours

Photographer: Wojciech Pacewicz

Description:

At the bottom of the sea, mussels constantly exhale air bubbles from their mouths.

Once emerged from water, they cease to breathe.

On dry land, humans constantly exhale invisible streams from their mouths.

Once submerged in water, they cease to breathe.

When something living ceases to breathe, it dies.

If a person dies, and is thrown into the sea they sink to the bottom.

If a mussel dies, and is thrown into the sea they rise to the top.

fol. Wojciech Pacewicz



## Zniewolenie

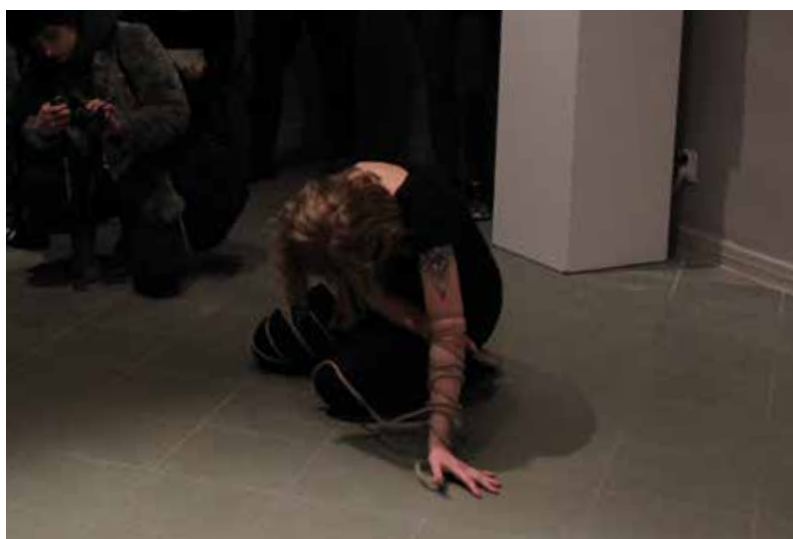
Maria Sikora

Sznur – otarcie – ślad

Jesteśmy więźniami swoich myśli i gestów. Sami nakładamy na siebie więzy, jak również inni nas nimi wiążą. To od nas samych zależy, czy się temu zniewoleniu poddamy, czy podejmiemy działanie.

Moim celem było metaforyczne ukazanie procesu zdejmowania własnego niepokoju i strachu poprzez zrywanie z siebie lin jutowych. Proces szybki, gwałtowny, nieprzyjemny. Podobny do relacji, których chcemy się pozbyć, które nam przeszkadzają czy w pewien sposób nam zagrażają. Czasami należą one do umysłu, niekiedy są urojone. Zrywanie lin jako oddawanie swoich ograniczeń, rozstanie z częścią siebie. Ale również odwrócenie się i sprawdzenie, czy nasza decyzja jest słuszna, czy aby na pewno już nie potrzebujemy tego, co po sobie pozostawiamy. Ponieważ łatwo jest coś zostawić szybko i bez namysłu, trudniej pozbywamy się tego, czego oddać nie chcemy, co jest nam bliskie, cenne oraz z czym łączymy naszą przeszłość. Dlatego też końcem mojego działania było wyjście ze strefy względnego komfortu do miejsca dyskomfortu – na zewnątrz – oraz finalne porzucenie znaku.

Czy pozostawianie na/po sobie śladu jest czymś, czego indywidualnie pragniemy, czy ta chęć została nam zaimplementowana przez społeczeństwo i ciągłą pogoń za uznaniem? To od nas zależy, co zrobimy i jaką funkcję będzie pełnić lina dla każdego z nas. Czy zrywając ją, chcemy jedynie uciec, czy być naprawdę wolnymi.



fot. Tobiasz Jankowiak

## Enslavement

Maria Sikora

A rope – a bruise – a trace

We are prisoners of our thoughts and gestures. We ensnare ourselves in shackles, but others also bind us with them. It is up to us if we surrender to this enslavement, or if we act upon it.

My objective was to metaphorically show the process of freeing oneself from one's anxieties and fears, through the act of breaking free from jute ropes. A fast, rapid, unpleasant process. Similar to the relationships which we wish to get free of, which are disturbing or threaten us in some way. Sometimes they are in our mind, sometimes they are imaginary. Breaking from ropes like freeing yourself from your limitations, a separation from a part of yourself. But also turning back and checking if we made the right decision, whether we no longer need what we are leaving behind. Because it is easy to leave something quickly and without thinking, it is much harder for us to get rid of something which we don't wish to give up, what is important or precious, and connected with our future. That is why I finished my action by stepping out of the relative comfort zone into a place of discomfort – the outside, and by finally getting rid of the sign.

Is leaving a mark on/after us is something that we desire individually, or is it something that is implemented by society and our constant pursuit for recognition? Ultimately what we do is up to us, as is what the rope may mean for us. By breaking from it, are we only trying to escape, or do we really want to be free?

## bez tytułu

Natalia Lisowa (Ukraina)

Performance jako kierunek sztuki pozwala artyście utrzymywać żywy kontakt z odbiorcą. Artysta przyciąga uwagę publiczności, sam stając się narzędziem własnego działania.

Uprawiając sztukę land artu, instalacji, nowych mediów, autor wykorzystuje doświadczenie, tworząc performance. Obserwuje istotę rzeczy, ich właściwości i znaczenia w przestrzeni oraz wzajemne oddziaływanie z otaczającym je środowiskiem. Pracuje z wątkiem „Obecności/nieobecności artysty w performance”. W trakcie przedstawienia część performerów bardziej od innych akcentuje uwagę na swojej postaci, dlatego ciało artysty staje się przedmiotem performance. Inaczej jest, kiedy performer zmusza do obserwacji kolejnych sekwencji swoich działań oraz ich skutków, skupiając na przestrzeni i rzeczach uwagę odbiorcy. Wówczas sam staje się przedmiotem performance, zatracając swoją osobowość.

Obserwacja przestrzeni galerii „Curators Lab” pozwoliła na wykorzystanie fizycznych właściwości materiału artystycznego i osiągnięcia pożądanej równowagi: obecność/nieobecność.

Kawałek lodu w ręce, która jest obecna na powierzchni ściany, podczas powolnego ruchu zostawia po sobie mokry ślad. Lód topi się, woda spływa do dołu. Dla performerki trwa to dopóty, dopóki nie roztopi się cały lód i nie wyschnie jego dłoń. Potem performance odbywa się już bez autora. Mokry ślad stopniowo wysycha aż do całkowitego zniknięcia. Powierzchnia ściany wraca do poprzedniego stanu.

Jeden gest stał się rezultatem wzajemnego oddziaływania artysty oraz przestrzeni, materiału i czasu. Performerka zostawia ślad ręki jako znak swojej obecności – znak obecności w danej chwili.



fot. Jadwiga  
Subczyńska

## no title

Natalia Lisowa (Ukraine)

As a form of art, performance allows the artist to maintain a lively connection with the audience. The artist attracts their interest, becoming a tool of her own action.

When working on a piece of land art, an installation or new media work, the author channels her experience to create a performance. She observes the nature of things, their features and meanings ascribed in space, as well as how the performance interacts with its surroundings. She is working with the idea of “the presence/absence of an artist in a performance”. Some performers more than others choose to focus attention on themselves, turning the artist's body into the subject of the performance. It is different when the performer forces the audience to watch a number of sequences of her actions and their results, which makes them focus on the surrounding space or objects. She then becomes the object of her performance, losing her personality.

The observation of the space in the “Curators' Lab” gallery allowed for the use of the physical features of the artistic material, and to achieve the desired balance between presence and absence.

A fragment of ice that is held in a hand and slowly moved leaves behind a wet mark on the surface of the wall. The ice melts, the water flows down. For the performer, this lasts until the ice melts down entirely and her hands become dry again. The performance then continues without the artist. The wet mark slowly dries out until it disappears completely. The surface of the wall returns to its original state.

One gesture became a result of the interaction between the artist and space, material and time. The performer leaves a trace of her hand as a sign of her presence – a sign of presence in a given moment.

# Nie można wysłać pustej wiadomości

Zofia Kuligowska

„Nie można wysłać pustej wiadomości” to komunikat, który wyświetlił mi mój telefon. Nie mogę wysłać pustej wiadomości, muszę mieć coś do powiedzenia, muszę mieć komunikat, żeby wysłać sygnał. W starszych modelach telefonów komórkowych można było wysłać pustą wiadomość, w najnowszych nie ma takiej możliwości. Dla telefonu wiadomość pusta to nie wiadomość, a dla mnie w odpowiednim kontekście może mieć ona większe znaczenie niż słowa.

Kiedy piszemy do siebie maile albo wiadomości przez telefon czy internet często z uwagi na pośpiech lub siłę domyślności nie dbamy o użycie znaków diakrytycznych. Piszemy Dzień dobry i wiemy, że chodzi o Dzień dobry, zolty to żółty, a kiedy moi znajomi piszą do mnie Zoska to wiem, że chodzi o ś. Kaleczymy pismo, mówimy równie niedbale, ale nigdy bez polskich znaków.

Te dwie tendencje były bazą mojego działania. Ponadto wiedziałam, że użyję stołu, ikony performance i mojego towarzysza w kilku już działaniach, w których symbolizował on miejsce spotkań, bliskość rodziny. Stół był odwrócony białym do ziemi. Przypominał psa tarzającego się w trawie, z czterema kończynami wyrzuconymi w górę, albo grób, albo świeżo i nieumiejętnie zakopany skarb. W miejscach, gdzie stałyby nogi, gdyby stół był odwrócony i przesunięty o 45 stopni, wykopałam małe dołki. Wlałam w nie złoto i srebro, słońce i księżyc, kiedy mówiłam o czterech wstających słońcach. To, co stwarzały moje słowa, było jakimś nieistniejącym światem, który mieszał się z rzeczywistością odwróconą do góry nogami od stołu, powstawał na styku prawdziwych i zmyślonych zdań. A zdania te pochodziły zewsząd: z książki fantasy, z seriali na Netflixie, z ust mojego męża, z lotu samolotem, z książki „Duchologia polska”, z mesendżera, z mojej głowy, z Twin Peaks’a, z „Sekretnego życia drzew”, z Susan Sontag.

Stwarzając świat, w którym wstają po kolei cztery Słońca (Gwiazdy) myślałam o świecie, który otrzymuje komunikat nadawany przeze mnie z Sokołowska. Określam swoje położenie dla informacji odbiorcy będącego w tamtym świecie, ale jednak bezpośrednio zwracam się do odbiorców otaczających mnie w Sokołowsku, opowiadam im o świecie z czterema Gwiazdami. To tam właśnie nie uprawia się już innej sztuki niż sztuka performance, performance jest sztuką łączącą w sobie umiejętności wszystkich innych dziedzin, a ostatnio zdobywa coraz większą popularność za sprawą powszechniejszego użycia tego słowa i szerzenia wiedzy o sztuce performance w świadomości popularnej choćby za sprawą Mariny Abramović i jej filmów o tym, co robi. A jednak na festiwalach sztuki performance w Polsce przyjeżdża wąskie grono zainteresowanych. Na bardziej znane nazwiska zjeżdżają się fani z całego

kraju, ale nie da się oglądać performance’ów przez tydzień, nie dostając świra, poziom działań jest naprawdę bardzo różny. W efekcie performerzy wykonują performance’y dla innych performerów. Czyli jest to odbicie odbicia, inspiracja starszymi performerami zainspirowanymi albo zde gustowanymi jeszcze starszymi performerami. Ale w świecie czterogwiazdowym wykonuje się tylko performance zawierający w sobie wszystkie inne dziedziny sztuki, zostały one przez niego wchłonięte. A artyści dzielą się na trzy grupy – dobrzy artyści, artyści zmuszeni do robienia sztuki, ale sami tego nie chcący, i kiepscy artyści, którzy nie chcą ze sztuki zrezygnować, chociaż wszyscy by sobie tego życzyli. Jedni błędzą, a drudzy dążą. Niektórzy stwarzają siebie na czyjeś podobieństwo jak produkcja manekinów. Dziedzina, w której się poruszamy to dziedzina Nieznanego – Życie. Life is life la la la la la. Jak w piosence zespołu Opus. Każdy dzień jest kolejną lekcją, próbą sił, wyzwaniem, z czasem przestajemy postrzegać każdy dzień jak coś nowego, tracimy ekscytację, rutynujemy naszą rzeczywistość z powodu lęków o niepowodzenie, szukamy bezpiecznych wzorów zachowań, rytuałów. Wyzwaniem jest podchodzenie do życia z niesłabnącą ekscytacją. Czy życie jest jak promocja w Wizzairze? Kochaj dwie osoby, a miłość trzeciej dostaniesz gratis? Świat aktualnie podsyła nam nieskończone promocje, okazje, możliwości działania po linii coraz mniejszego oporu. Pisanie bez polskich znaków też jest takim ułatwieniem. Ciągłe komunikowanie naszych potrzeb, nazywanie ich, rozumowanie zamiast odczuwania i konieczność wysyłania komunikatów skupia nasze potrzeby w nazwane dziedziny, ułatwiające stwarzanie konkretnych usług, aby te potrzeby spełnić, oczywiście za odpowiednie wynagrodzenie. Różni się ten świat od świata, w jakim wyrosłam, od Polski z przełomu komunizmu i wolności lat dziewięćdziesiątych. Od czasu, w którym nie było wiadomo, o co chodzi, nikt nie rozumiał wtedy rzeczywistości morfującej na naszych oczach, bycie dzieckiem wtedy robiło w głowie po prostu kaszanę. I dziękuję Wałęsie za kaszanę, jaką mam w głowie, pozwala mi ona do dzisiaj widzieć świat inaczej, jakby był odrobinę nieprawdziwy. Jakbym spadła tu urwana z choinki, jak podróżnik, który w podróży nie kontroluje swojego otoczenia. Zdanie, którego zabrakło to „U nas po urodzeniu dzieci zawija się w burki, przepraszam w buraki” mówi o generalizowanej polskości, uprzedzonej do Islamu, ale popierającej rodzimego buraka ćwikłowego. Tak, uproszczenia, dzięki bogu za nie!

A my w Polsce prześcigamy się w żalu – ja mam gorzej, bo..., jemu łatwo powiedzieć, bo jest facetem..., ona to dopiero ciągle narzeka..., jezu, jaka wstrętna pogoda... i nie chce nam się starać po prostu zamknąć usta, łatwiej jest to wszystko z siebie wyrzucać. Jakby te słowa miały kolor to wszystko byłoby szare i żółte w tym kraju. Nie mamy czasu myśleć, ciągle czytamy myśli innych ludzi – wiadomości, artykuły w gazetach, tweety, posty na fejsbuku, hasztagi – i porównujemy się do siebie: kto ma dzisiaj lepsze przygody, fajniejszego chło-



paka albo zabawniejszego kota. A żeby osiągnąć wiek sędziwy, musimy przestrzegać zasady powolności – jak drzewa.

Zarzace sie słońce wygladalo jak ognista smuga, jeden luk swietlany w przestrzeni, a ksiezyc zmienil sie we wstęge falujacego swiatla. Bylam tam, stalam w kolejce do baru, ktora siegala do kibla, a kolejka do kibla siegala do baru. Stalam za dziewczyna spod znaku punktu informacyjnego, jej usmiech mowil, ze dobrze jest plakac. Powiedziala mi, ze sztuka ktora lubie, znow stanie sie modna. To bylo jak kolacja cieplna – pierwsza rzecz, ktora nie moglaby byc ulepszona przez moja wyobraznie.

Juz dobrze byłoby zaakceptować, że istnieją inne cywilizacje w kosmosie i powinniśmy dopasować kolory naszych statków do koloru nieba, a nie oczekiwać ataku obcych w statkach kosmicznych o kształcie talerzy. Bo nie ma nic gorszego niż wracanie tą samą drogą – bezpieczeństwo vs. ciekawość. Podziękowania za zdjęcia, bo fotografowie na festiwalach performance robią często kilogramy zdjęć, zagluszając migawkami słowa i komuikaty artysty. Gdybym robiła takie działanie w nocy nic by z tych zdjęć nie było, a tak przynajmniej mam pełno ładnych zdjęć, bo w końcu jako artystka jestem zapatrzona na/w siebie.



fot. Polak  
Grzegorski

## You Can't Send an Empty Message

Zofia Kuligowska

You Can't Send an Empty Message is a text that appeared on my phone. I can't send an empty message, I need to have something to say, I need to have a message in order to send a signal. You could send an empty message in older cell phone models, but you can't do it in the new ones. For a phone, an empty message is no message, but for me in the right context it can carry more meaning than words.

When we write e-mails or text messages in a hurry, we often forget to use Polish diacritic marks. We write "Dzien dobry" ("Hello"), but we know it means "Dzień dobry"; that "zoly" (yellow) is "żółty", and when my friends write "Zoska" I know they really mean to write the "ś". We cripple our written Polish, and we also speak carelessly, but we never speak without Polish diacritic marks. These two tendencies became the basis for my live action. I also knew that I would be using a table – an icon of performance, and my comrade in a few performances in the past, the table which symbolizes a meeting place, the closeness of family. The table was turned upside down. It reminded me of a dog rolling in grass, with its four legs spread in the air, or a grave, or a freshly but incompetently buried treasure. In places where the legs would stand, if the table was reversed and moved by 45 degrees, I dug small holes. When I was talking about the four rising suns, I poured gold and silver into the holes – the sun and the moon. My words were creating a world that did not exist and which mixed with the reality of a table turned upside down, a world created between real and imaginary sentences. These sentences came from different sources: from a fantasy novel, from a Netflix series, from my husband, from a plane flight, from the book *Duchologia polska* (Polish hauntology), from Messenger, from my head, from *Twin Peaks*, from *The Hidden Life of Trees*, from Susan Sontag.

When I was creating the world in which four Suns (Stars) were rising, I was thinking about a world which receives a message sent by me from Sokołowsko. I was determining my location for those receiving it on the other world, but I was speaking directly to the people surrounding me in Sokołowsko, I was telling them about a world with four Stars. It is a world in which the only art is performance art, performance is an art that incorporates every other field of expression, and is recently gaining popularity because of the more and more common use of that word, and the popular recognition of e.g. Marina Abramović and her films. At the same time performance festivals in Poland are visited only by a small group of people who are interested in performance art. The most popular artist attract fans from all over the country, but it's not possible to watch performances for an entire week without going mad, since they really vary in quality. As a result, performers mostly perform for other

performers. So it becomes a reflection of a reflection, with inspiration from older performers who in turn were inspired or disgusted by even older performers. But in the four-star world you only do performances which include every other type of art. And artists are divided into three groups: good artist, artists who were forced to make art but don't want to do it themselves, and bad artists, who don't want to resign from doing performances although everyone wants them to. Some wander around, others aspire to greatness. Some create themselves in someone's likeness, like a production of mannequins.

The domain in which we are working is the domain of the Unknown – Life. Life is life la la la la la. Like in the song by the band Opus. Every day is a new lesson, a test of strength, a challenge, but as time passes, we stop perceiving every day as something new, we lose our excitement, we turn our reality into a routine because we fear failure, we look for safe patterns of behavior, for rituals. To approach life with unflagging excitement is a challenge. Is life similar to a promotion in Wizzair? Love two people, and receive the love of the third person as a bonus? Today the world presents us with endless promotions, opportunities, or possibilities to act on the line of shrinking resistance. Writing without using Polish diacritic marks is one example of how to make things easier. The constant communicating of our needs, of naming them, of thinking instead of feeling, and the obligation to send messages – all of this focuses our needs in domains that are already defined, making it easier to create specific services which are supposed to satisfy these needs, naturally for an appropriate financial compensation. This is a different world from the one I grew up in – from Poland at the turn of communism and the freedom of the 90s. It was a time in which no one knew what was going on, no one understood the reality that was morphing before our eyes, and being a kid at that time could really mess up your head. And I thank "Wałęsa" for my messed up head, as it helps me to see the world differently today, almost like it were a bit unreal. Like I came out of nowhere, like a traveler who can't control his surroundings. The sentence that was missing, "Here after birth we wrap children in burqa (Polish: burka), sorry, in beetroots (Polish: buraki)", refers to a generalized vision of Polishness, prejudiced against Islam, but supporting the native beetroot. Yes, simplifications, thank god for them!

In Poland we seem to be competing against each other in our grief – "my situation is worse, because...", "it's easier for him because he's a man...", "she's always complaining...", "Jesus, the weather is horrific..." – and we don't want to shut up, it's easier for us to throw out these words, and if words had colors then everything in this country would be gray and yellow. We no longer have time to think, we are constantly reading the thoughts of others – news, journal articles, tweets, Facebook posts, hashtags, and we are comparing everything – who has better adventures, a cooler boyfriend or a funnier cat. But in order to reach old age we

should live according to the principle of slowness – just like trees.

The glowing sun looked like a fiery streak, a beam of light stretching through space, and the moon had transformed into a ribbon of glowing light. I was there, I was standing in the queue for the bar which was reaching the toilet, and the queue to the toilet was reaching the bar. I was standing behind a girl from the information point, her smile told me it was good to cry. She told me that the art that I like will soon become popular again. It was like a thermal dinner – the first thing that I couldn't improve with my imagination.

At the end of the performance I ask that we accept the existence of other civilizations in the cosmos, and we should match the colors of our spaceships with the color of the sky, instead of waiting for aliens to attack us in their space saucers. There is nothing worse than returning to the same road – safety versus curiosity. Thank you for the photographs, since photographers in performance festivals always make a tone of pictures which obscure the artist's words and messages, if I would present my actions during night there would be no photos, but this way at least I have a lot of pretty photographs of myself, in the end, as an artist, I am obsessed with myself.



# Jeden Organizm

Patrycja Pi Pa Pivosz

fot. Marta  
Bosowska

## Instalacja performatywna

Obszarem moich zainteresowań w sztuce performance jest tworzenie rozbudowanych performatywnych instalacji. W pracy pt. „Jeden organizm” postawiłam sobie za zadanie stworzenie sytuacji wtapienia się człowieka w środowisko w którym żyje. Tutaj był to fragment pokoju. Elementy składające się na instalację to firanka, obrus i koc, pochodzące z mojego domu rodzinnego oraz fotel z tamtej epoki. Obiekty były długo i szczegółowo przygotowywane. Praca naszywania miękkich form, wszywanych jedna na drugą, wymagała ode mnie wiele cierpliwości. Elementy powoli obrastały każdy przedmiot. Cienkie nitki, jak żyłki na udach, pokrywały płaszczyznę firanki. Modułem łączącym te dwa obiekty był koc, na którym leżałam w czasie pierwszego dnia festiwalu Wejścia/Wyjścia. Miałam na sobie strój przypominający dres bądź piżamę, czyli taki, który kojarzy się z ubraniem noszonym w domu. Kostium był tak przygotowany, że leżąc na kocu wkomponowywałam się w niego, tworząc wrażenie zanikania kształtu ciała na rzecz instalacji. Głowa zlała mi się z poduszką obrośniętą naroślami, stopa zdeformowała się, przypominając formy wyrastające z nóg fotela. Całe działanie było sprowadzone do leżenia, wpasowania się w otoczenie. Trwało przez cały dzień festiwalu.

Zależało mi na pokazaniu dwóch rzeczy: pasywnej postawy, która uprzedmiotowiła człowieka, który wtopił się całkowicie w miejsce, w którym się znajdował, z drugiej strony zobrazować, że taka metamorfoza trwała długo. Obrastały przedmioty, obrastał człowiek. Elementy zaczęły tracić atrybut swojego kształtu, tworząc tym samym „jeden organizm”.

Przygotowując instalację „Jeden Organizm” nie inspirowałam się malarstwem iluzjonistycznym, tylko występującym w przyrodzie zjawiskiem mimetyzmu, polegającym na obronnym upodobnieniu się niektórych zwierząt barwą bądź kształtem do elementów swojego otoczenia.

W naszym życiu również dochodzi do różnych form maskowania przez naśladowanie środowiska, w którym żyjemy. Może być to dla nas forma obronna, aby nie narażać się na niepożądaną uwagę ze strony tych silniejszych. Może być to również wynik naszej słabości. Pasywna postawa jest formą przystosowania się. Przyjmujemy przywary otoczenia, nie wychylamy się, akceptujemy zastały porządek, aby przetrwać. Obrastamy problemami, poddajemy się patynie czasu.

Zależało mi na stworzeniu instalacji nawiązującej do mieszkania, żeby uwidocznic, że często nasze słabości i ułomności rodzą się właśnie w domu, a ich konsekwencje pozostają w nas przez całe życie.



## One organism

Patrycja Pi Pa Piwosz

Performative instalation

My interest in performative art is focused on creating performative installations. In the piece "One organism" I wanted to produce a situation which depicts a person who blends in with their surroundings. In this case it was a section of a room. The elements that make up the installation include a curtain, a tablecloth and a blanket taken from my childhood home, and an armchair from that period. It took a lot of meticulous work to prepare these objects. It required a lot of patience to sew these soft materials together, connecting them with each other. Slowly the pieces began to enclose every object. Thin threads, like veins on thighs, covered the surface of the curtain. The connecting module was the blanket, which I used during the first day of the "Entrances / Exists" festival. I wore a costume that resembled either a tracking suit or pyjamas, the type of clothes we normally wear at home. The costume was made in such a way that, when lying on the blanket, I was able to incorporate myself into it, creating a sensation of a disappearing body that is being replaced by an installation. My head became unrecognizable from the pillow covered with growth, my foot became so deformed it began to look as though legs were growing out of the armchair. The entire action consisted of me lying on the ground, becoming one with the environment. It lasted for an entire day.

I wanted to demonstrate two things: the passive attitude that objectifies a person who has become one with space, and on the other hand to show that this type of metamorphosis takes a lot of time. Slowly, both the human and the objects became covered. Pieces and fragments lost their individual shapes, thus creating "one organism".

When working on the installation, I was not inspired by illusionistic painting, but by the natural phenomena of mimicry – a defensive mechanism that makes certain animals resemble the color or shape of their environment.

In our everyday life we also frequently engage in different forms of masking by imitating our surroundings. It can be a form of defense – to avoid the attention of someone stronger than us. But it can also be a result of our weakness. A passive attitude is a form of adaptation. We incorporate the inadequacies of our surroundings, we don't protest, we accept the existing order so we can survive. We let our problems grow, we surrender to the passing of time.

I wanted to create an installation that resembles an apartment in order to show that our weaknesses and vices are often born at home, while their consequences remain with us for the rest of our lives.

## PORKEMIA

Grupa Zapora

Dobrawa Deczkowska, Agnieszka Horniczka, Berenika Pyza,

Olga Skliarska, Aleksandra Zembrowska

17 marca 2018 roku Grupa Zapora\* przeprowadziła działanie poświęcone porkemii – chorobie społeczno-behawioralnej wyodrębnionej i sklasyfikowanej przez samą Grupę\*. W zespole badawczym znalazły się: Dobrawa Deczkowska, Agnieszka Horniczka, Berenika Pyza, Olga Skliarska i Aleksandra Zembrowska. Działanie poprzedzone zostało dogłębną analizą zachowań społecznych obserwowanych na codzień wśród znajomych członkiń zespołu badawczego oraz przypadkowych przechodniów napotkanych w środowisku miejskiej i wiejskiej przestrzeni publicznej. Podczas działania Grupa Zapora użyła specjalnych, profesjonalnych masek ochronno-wotywnych. Działanie rozpoczęło się przeprowadzeniem ankiety wśród osób zgromadzonych w przestrzeni galerii, mającą na celu ustalenie, czy również cierpią na porkemię lub czy znajdują się w grupie ryzyka wystąpienia tej choroby w najbliższym czasie. Członkinie zespołu badawczego już na tym etapie zaproponowały element terapeutyczny w postaci kilku długopisów na jednym łańcuchu, w związku z czym akietowani zmuszeni byli współdziałać. Następnie rozpoczęła się publiczna, rytualna produkcja innowacyjnego leku na porkemię – Porazolu (100% por cięty) z wykorzystaniem autorskiej, ultranowoczesnej metody opatentowanej przez Grupę Zapora. Działanie zwieńczone zostało prezentacją jednego z wielu objawów porkemii, z którym borykają się osobiście członkinie zespołu badawczego oraz zademonstrowaniem szybkości i skuteczności działania Porazolu. Wszystkie wyprodukowane egzemplarze Porazolu zostały ochoczo pobrane przez zgromadzonych, co może potwierdzać skalę problemu utajonego występowania porkemii w społeczeństwie.

\*Grupa Zapora powstała w czerwcu 2017 roku, ponieważ por jest składnikiem prawie każdej dobrej zupy. Por skutecznie ukrywa się w wielu słowach, co zmusiło wręcz założycielki Grupy do rozpoczęcia gier lingwistycznych. W swoich działaniach Grupa Zapora podejmuje problemy społeczne i egzystencjalne, nie epatując przy tym dramatyczną formą.

Porkemia (ang. Porquemia, od hiszp. 'porque' – 'dlaczego') – choroba o nieustalonej etiologii, jej głównymi objawami są nieustannie nasuwające się choremu niewygodne pytania, a także nieumiarkowane pragnienie zadawania pytań bez odpowiedzi.

Chorzy uskarżają się ponadto na porywcość, częste powodowanie nieporozumień i udział w sytuacjach spornych, oportunizm (który częstokroć powoduje konieczność deportacji), skłonność do udzielania porannych porad. Powyższe objawy przyczyniają się do narastającego niedostosowania społecznego, co z kolei powoduje ogólny dyskomfort, w skrajnych przypadkach silny ból istnienia.

Szacuje się, że na porkemię może cierpieć nawet 70% społeczeństwa, dokładne dane nie są jednak znane, gdyż większość pacjentów bagatelizuje objawy pomimo ich uciążliwości i wcale nie zgłasza się do lekarza. Obecnie uważa się, że nie ma trwałego sposobu na wyleczenie z powyższych zaburzeń, postępowanie lecznicze ma na celu złagodzenie objawów chorobowych.

Przełomowym środkiem może okazać się lek Porazol (poranzolum poramycinum), jego skuteczność zostanie wkrótce potwierdzona stosownymi badaniami in-vivo.



for. Jadwiga  
Subczyńska

## PORQUEMIA

### Zapora Group

On March 17, 2018 the Zapora Group conducted a live action piece dedicated to porquemia – a social and behavioral disease recognized and classified by the members of the Group\*. The research team consisted of the following: Dobrawa Deczkowska, Agnieszka Horniczak, Berenika Pyza, Olga Skliarska and Aleksandra Zembrowska. The performance was preceded by an in-depth analysis of social behaviors observed everyday by members of the research team and casual bystanders met in the public spaces of cities and villages. For their performance, the members of the Zapora Group used specially-designed and professional protective-and-votive masks. The live action began with a survey conducted among the audience gathered in the gallery, which purpose was to check if they too had porquemia, or whether they belong to the risk group and are susceptible to the disease. At this stage the members of the research team offered a therapeutic element – several pens tied to one chain, which forced the respondents to work together. Afterwards began the public, ritual production of a medicine for porquemia – the drug called Porazol (100% cut leek), produced according to an original hyper-modern method patented by the Zapora Group\*. The performance ended with a presentation of one of the symptoms of porquemia, experienced personally by members of the research team, as well as a demonstration of the rapid effectiveness of Porazol. Every unit of the drug that was produced during the performance was eagerly taken by the gathered audience, which shows how many people in our society are affected by porquemia.

\*The Zapora Group (in English: "For-Leek" Group) was established in 2017 because leek is an ingredient of almost every good soup. A leek successfully hides in many Polish words, which forced the founders of the Group to engage in many linguistic games. In their actions, the Zapora Group engages with social and existential problems, but stays away from dramatic forms.

Porquemia <Polish: Porkemia, from the Spanish 'porque' - 'why'> – a disease with unknown etiology, its main symptoms consist of constantly-assumed uncomfortable questions, as well as an intemperate desire to ask questions without answers.

Additionally, patients affected by porquemia complain about experiencing impulsiveness, frequently creating conflicts and participating in disputable situations, opportunism (often resulting with deportation), a tendency for offering morning advice. These symptoms lead to a feeling of social inadequacy, which results with discomfort, and in radical cases – strong existential pain.

It is estimated that as much as 70% of society may experience porquemia. More precise numbers remain unknown, as most patients ignore symptoms and never visit the doctor, even despite their serious nature. Currently, it is believed that there is no lasting way to cure porquemia, the treatment is aimed at alleviating the symptoms of the disease.

The drug Porazol (poranzolum poramycinum) is regarded as a medical breakthrough, and its effectiveness will be soon confirmed by appropriate in-vivo tests.



## Napięta energia

Christian Elsholtz

Ponad połowa publiczności zebrana pod budynkiem galerii otrzymała ode mnie opaski na oczy i została poproszona o zasłonięcie oczu najbliższej stojącej osób (po otrzymaniu ich zgody), a następnie o poprowadzenie ich (o ile było to potrzebne) do wnętrza galerii. W środku panował półmrok (jedyne światło zapewniały latarnie uliczne). Czekałem tam na nich, również z zawiązanymi oczami. Gdy tylko galeria zapełniła się ludźmi, zacząłem wydawać różne dźwięki. Uderzać ciałem, drapać, skrobać, krzyczeć, wołać podniesionym głosem, równocześnie przemieszczając się po wnętrzu, czotgając po podłodze pomiędzy ludźmi, zderzając się ze ścianami, podłogą i drzwiami.

Korzystając z dźwięków i ruchów kojarzących się ze zwierzętami i odwołując się do pomysłu dźwięku jako lokalizacji echa, miałem zamiar wywołać niepokojące doświadczenie, tak żeby obecni w galerii nie byli pewni, co właściwie się dzieje. Biorąc pod uwagę dodatkową niepewność związaną z odmiennym doświadczeniem tego, co się dzieje, przez różne osoby, czy osoby bez opasek czuły się w obowiązku zaopiekować tymi, którzy mieli zawiązane oczy? Poprzez swój performance chciałem dać wyraz energii uwięzionej, ograniczonej i dezorientującej. Pozbawioną kierunku energię która dąży do uwolnienia, tak jak wyobrażam sobie wewnątrz nasienia na chwilę przed wykiełkowaniem.

## Strainergy

Christian Elsholtz

Outside the gallery, more than half of the audience were given a blindfold and asked to blindfold the person nearest to them, (after having sought their permission), then they were moaning instructed to guide (as and if necessary), the blindfolded person into the gallery. The gallery was in semi darkness, (the only light came from the street outside). I was also blindfolded and waiting in the gallery. Once everyone had filed in I started to make sounds. Banging, scratching, scraping with the body, , screaming, calling with the voice, at the same time I moved around, crawling on the floor between people, crashing into walls, floors and doors.

Using animal sounds and movements, based loosely on the idea of sound as echo location I was aiming to create an unsettling experience, where those present weren't sure of where or what was going on. With added uncertainties and differences in experiences for those with and without blindfold, did those without feel obliged to care for those with? With this performance I hoped to give expression of energy trapped, confined and confused. Directionless energy that is straining to break out, how I imagine it to be inside a seed moments before germination.

foto. Jadwiga  
Subczyńska



## Taniec

Anton Saienko

Biała prostokątna płaszczyzna pełni rolę elementu przestrzeni w jego wymiarze architektonicznym, jako sztuczny obiekt mający swój ciężar, rozmiar i format. Jej obecność w przestrzeni galerii może być postrzegana jako dodatkowa ściana, podmiot lub tło dzielące przestrzeń na część widzialną i niewidzialną, którą można ukryć albo ukazać i określić.

Artysta ograniczony przestrzenią staje się zależny od jej fizycznych właściwości, które w określony sposób wpływają na koordynację ruchów jego ciała. Próba odnalezienia równowagi tworzy napięty balans między uwarunkowaniem umownym – kulturowym, a organicznym – ciałem człowieka.

Takie połączenie tworzy kompozycję z objętości oraz przestrzeni, która, reprezentując artystę, odgradza go od publiczności. Zależność ta zmusza do poszukiwań w realnym czasie równowagi w dynamice ruchów.

W ten sposób płaszczyzna jako autonomiczna rzeczywistość, określa i reprezentuje artystę i jego kreację, jednocześnie oddziałując na jego koordynację.

## The dance

Anton Saienko

A white rectangular surface serves the role of an element of space in its architectural dimension, as a artificial object possessing weight and size. Its presence in the space of the gallery can be perceived as forming an additional wall, an object or background, dividing space into two parts, one visible and the other invisible, which can be hidden or presented and defined.

The artist who is limited by space becomes dependent on its physical conditions, which influence the movement of his body. An attempt to find balance creates a tense balance between the conventional – cultural – conditioning and the organic – the human body.

This connection creates a composition from volume and space which represents the artist and separates him from the audience. This relationship forces to search for balance in real time in the dynamic of the movement.

As a result, the surface as autonomous reality both defines and represents the artist and his creation, while simultaneously affecting his coordination.

fot. Jadwiga  
Subczyńska





02:21

Vitalii Shupliak  
pętla wideo 01:00  
2018

Praca przedstawia wideodokumentację cyklicznego gestu uderzania się w czoło smartfonem, z włączoną latarką, w wyciemnionym pomieszczeniu. Mechanika gestu wywołuje automatyczne podświetlenie się ekranu, na którym widoczna jest tapeta kuli ziemskiej i czas zegarowy. W ten sposób powstaje niejednoznaczna sytuacja z odrobiną humoru, poruszająca pytania czasowej samoreprezentacji (autoportret w erze cyfrowej), oświetlenia / zaślepienia, błyskawicznej rutynowej wiadomości / olśnienia, relacji pomiędzy globalnym a indywidualnym...

02:21

Vitalii Shupliak  
video loop 01:00  
2018

The piece presents video documentation of a cyclical gesture of hitting oneself in the head with a smartphone, with the flashlight turned on, in a darkened room. The mechanism of the gesture results with an automatic lightening up of the screen, which shows a wallpaper depicting Earth and a clock counting time. This creates an ambivalent situation, in part humorous, which addresses the question of temporal self-representation (a self-portrait in the digital age), lightening / blindness, the rapidness of routine message / a revelation, the relation between the global and the individual...



# Eskapizm

Franka Geiser

Zwierzęta, które nie mogą żyć w swoim naturalnym środowisku, często zaczynają zachowywać się w sposób nietypowy. Często zdarza się, że stajnie lub klatki są niedopasowane do potrzeb gatunków w nich trzymany. Nieadekwatne warunki życia mogą stać się powodem do rozwoju ich eskapizmu. Zaburzenia zachowania (nieprawidłowy oddech i ruchy) mogą być reakcją mającą na celu ucieczkę od nieprzyjemnych aspektów dnia codziennego.

Działanie performance pt. ESKAPIZM wykorzystuje te reakcje. Nienaturalne sekwencje oddechu i ruchu prowadzą performerera do stanu transu, aby spojrzeć głębiej w odczucia zwierzęcia w niewoli.

Percepcja czasu, przestrzeni i koenestezja zmieniają się.

# Escapism

Franka Geiser

Animals that can't live in their natural environment often start to behave in an abnormal way. Frequently the stables and cages are not appropriate to the species. Inadequate animal housing can be a reason for animals to start to create their escapism. A behavioural disorder (abnormal breathing and movements) can be the reaction to avoid their displeasing aspects of daily life.

The performance ESCAPISM worked with these reactions. Unnatural breathing and movement sequences bring the performer into a state of trance to get an insight of the feeling of an animal in a malposition.

The perception of time, coenaesthesia and space changes.

fot. Tobiasz Jankowiak



# *zakończenie*

## CHOREOGRAFIA. RZEŻBA WOBEC ZDARZENIA.

Łącząc rzeźbę ze zdarzeniem, warto zwrócić uwagę na obecność zdezaktualizowaną wobec rzeźby jako formy skończonej. Obecność rzeźbiarza jako twórcy procesu prowadzącego do spełnienia figury była pozbawiona prawa do osobistej ekspresji i prywatnych emocji. Kanon rzeźby klasycznej zdominował, a w zasadzie dążył do eliminacji ego tworzącego rzeźbę artysty. Piszę o tym, by przypomnieć głośną w końcu XIX wieku sprawę Antoniego Kurzawy. Mimo że kierowały nim inne powody, artysta dokonał zniszczenia własnej rzeźby w publicznym salonie, manifestując w ten sposób prawo do własnej ekspresji i demonstracji własnego ego wykraczające poza granice rzeźby. Nadużyciem byłoby kojarzenie gestu Kurzawy z popularnymi w XX wieku prowokacjami artystycznymi, ale należy zwrócić uwagę na skutek jego akcji. Jego przejawem była niezwykła popularność nieistniejącej rzeźby. Możemy więc mówić o zdarzeniu i rzeźbie stanowiących jeden organizm artystycznego i społecznego oddziaływania.

Granice dyscyplin, które silnie eksponują, a równocześnie poddają pod dyskusję sensy obecności i jej ewolucyjny charakter, stanowią linie dynamicznych i progresywnych konfrontacji. Myślę o granicach pomiędzy rzeźbą, choreografią i zdarzeniem realizowanym językiem sztuki performance, akcji czy manifestacji artystycznej. Szczególnie aktualnym pojęciem wydaje się choreografia, szeroko pojmowana, budująca atrakcyjne porządki za cenę ograniczenia wolności w podejmowaniu decyzji w obszarach publicznej percepcji, a więc w czasie trwania zdarzenia, jakim jest spektakl czy performance.

„Temat odniesień między współczesnymi formami rzeźby i choreografii podsunął mi Mateusz Szymanówka, kurator cyklu »Powrót (do) przyszłości« w Galerii Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu [...] – pisze Magdalena Kownacka. – Już poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o to, czym właściwie jest współczesna choreografia, przyprawiło mnie o silny ból głowy. W przypadku rzeźby sytuacja wcale nie wygląda lepiej. Z jednej strony termin »rzeźba« wydaje się mocno archaiczny, z drugiej zaś rozszerzył swoje znaczenie, włączając w opisywany zakres form obiekty, assemblaże, instalacje, pochodne environment czy sztukę performance.

Pola obydwu gatunków stały się tak bardzo poszerzone, że właściwie ciężko wytyczyć

między nimi granicę. To, co łączy współcześnie te dwie dziedziny sztuki, to praca czy działanie na relacjach w obrębie czterech elementów: przestrzeni, publiczności, materiału (ciała, obiektu, materii) i kontekstu<sup>1</sup>.

Pisząc o kontekście, warto odwołać się do koncepcji wystawienniczych łączących autonomię przekazu z white cube'em identyfikowanym ze strategiami percepcji sztuk wizualnych. Biała przestrzeń stała się narzędziem konkretyzującym obiekt czy rzeźbę, uwolniła go więc od kontekstu modyfikującego czy relatywizującego znaczenia. Wobec przestrzeni nienaznaczonej, w pewnym sensie wyzerowanej, przezroczystej rzeźba staje się tym, czym jest realnie, bierze pełną odpowiedzialność za przekaz, którego nie wspomaga kontekst. Można by użyć pojęcia rzeźby konkretnej, przeciwstawiając ją instalacji, która po epoce environment czyni z kontekstu przestrzennego jeden z podstawowych sensów przekazu. Instalacja opuszcza white cube, za nią czyni to rzeźba, nawiązując do znacznie starszego rodowodu rzeźby pomnikowej i rzeźby podporządkowanej architekturze, sytuując się w autonomicznej sferze rzeźby w przestrzeni publicznej. Charakterystyka miejsca w aspekcie społecznym, kulturowym czy estetycznym, staje się narzędziem w rękach artysty włączającego dzieło w rozpoznany, publiczny obszar artystycznej kreacji. Choreografia współczesna z kolei, uwalniając tancerza – performera od kontekstu narracji teatralnej, proponuje mu przestrzeń białego sześcianu będącego synonimem obszaru niezapisanego, nieoznakowanego, kojarzonego z nieograniczoną wolnością. Oferuje mu więc pełną odpowiedzialność, niejako wyłączność na konstruowanie konkretnego przekazu. Ciało performera jest poddane próbie, przyjmuje on strategię, która pozwala mu na kreowanie sytuacji otwartych na zmiany będące rezultatem decyzji podejmowanych wobec oceny skutków kolejnych sekwencji performance. Tancerz postępuje zgodnie z mapą wykreśloną przez choreografa, w tym przypadku mamy więc do czynienia z realizacją planu, który ze względu na kondycję tancerza i odbiór publiczności może ulec modyfikacjom. Interesujące w tym kontekście wydają się doświadczenia rzeźby połowy dwudziestego wieku oddalające się od figury w rejony figuracji abstrakcyjnej dającej zdecydowany sygnał przewartościowania jej norm i kryteriów jako rzeźby przedstawiającej. Mówimy o rzeźbach, w których figura ulega deformacjom odbierającym jej funkcje przedstawieniowe, często jedynym symptomem figury jest tytuł, jak w przypadku rzeźby „Adonalia” Krystyny Schwarzer-Litworni z 1997 roku. Mamy do czynienia z geometryczną kompozycją przyjmującą funkcje lustra odbijającego obraz zwiedzających. Można zaryzykować stwierdzenie, że o figuratywności tego dzieła decyduje obserwator wchodzący w obszar wzajemnego widzenia. Jednak miejsca jego skutecznej obecności wyznacza konstrukcja rzeźby określająca granice jej „oddziaływania”. Operując pojęciem figury jako kategorią rezultatu, rzeźba staje się skutkiem skomplikowanego pro-

1. Magdalena Kownacka, *Metodologia pracy i strategie wystawiennicze. Relacje współczesnej rzeźby i choreografii*, w: *Powrót (do) przyszłości*, red. Mateusz Szymanówka, Katarzyna Kościak, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz 2016, s. 219-220.

cesu twórczego angażującego różne, często dopiero odkrywane technologie i materie. Z jednej strony mamy do czynienia z figurą będącą świadectwem spełnienia i zakończenia procesu, z drugiej z obecnością figury jako sprawcy, a więc rzeźbiarza uwikłanego w spójną, twórczą relację z tworzoną przez siebie rzeźbą. Możemy zadać pytanie o charakter jego obecności i moment, w którym aktywna relacja zostaje wyczerpana, kiedy powinno to nastąpić i czy w ogóle powinno się zdarzyć. Warto nawiązać do pytań o sens fizyczności obiektu stawianych przez artystów z kręgu sztuki pojęciowej. Wydają się aktualne dzisiaj, gdy dążymy do przewartościowania i reorientacji wielu pojęć, którymi opisujemy współczesny nam, właśnie poznawany świat. Wśród tych pojęć z całą pewnością znajdziemy „obecność” i „nieobecność” jako dopełniające się antagonistyczne figury pojęciowe. Kończąc zdaniem Piotra Szuberta z tekstu „Wśród figur”: „Poszukiwania z kręgu »sztuki pojęciowej«, environmentu, happeningu, performance'u, land artu czy instalacji wiodły w rejony, w których nie było mowy o żadnej dosłownie pojętej figurze, chyba że miała by nią być osoba samego twórcy »wyrabiającego z siebie – jak pisał Struve – posąg żywy«”<sup>2</sup>.

2. Piotr Szubert, *Wśród figur. Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Warszawa 1999, s. 31.

# conclusion

## CHOREOGRAPHY: SCULPTURE AND THE EVENT

Connecting sculpture with the event, it is worth noting that the sculpture as a finite form outdates presence. As the author of a process leading up to the fulfillment of a figure, the sculptor didn't have the right to personal expression or private emotions. The canon of classical sculpture stifled or actually sought to eliminate the artist's ego. I am writing this to harken back to the Antoni Kurzawa affair, which attracted much publicity in the late 19th century. Though driven by special motives, Kurzawa nevertheless destroyed his own sculpture at a public exhibition, thus manifesting the right to express himself freely and demonstrate his ego beyond the bounds of sculpture itself. To call Kurzawa's gesture an early example of artistic provocation would be going too far, but its effect was such that the no-longer-existent piece became immensely popular. We can speak of sculpture and the event becoming here a single organism of artistic and social influence.

The boundaries of disciplines, which strongly emphasize and at the same time call into question the meanings of presence and its evolutionary character, are lines of dynamic and progressive confrontations. I am thinking here of the boundaries between sculpture, choreography, and the event (performance, happening, action art). Choreography, broadly construed, seems a particularly current term, building attractive orders at the price of curtailing decision-making freedom in the areas of public perception, i.e., during the event (spectacle, performance).

The topic of mutual references between the contemporary forms of sculpture and choreography was suggested to me by Mateusz Szymanówka, curator of the Return to/of the Future exhibition series at the Jan Tarasin Art Gallery in Kalisz . . . To start with, the very question of what contemporary choreography is gave me a severe headache. The situation with sculpture is not much better. On the one hand, the term 'sculpture' definitely has an archaic sound to it, while on the other it has broadened its scope, coming to encompass object, assemblage, post-environment, or performance art.

The two genres' fields have grown so much that they have nearly grown together. What connects the two disciplines of art is the work with or on the relationships between four elements: space, audience, material (body, object, matter), and context.<sup>1</sup>

1. Magdalena Kownacka, *Metodologia pracy i strategii wystawiennicze. Relacje współczesnej rzeźby i choreografii*, in Mateusz Szymanówka, Katarzyna Kościacz, eds., *Powrót (do) przyszłości*, Kalisz: Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, 2016, p. 219-220.

Speaking of context, it is worth mentioning exhibition concepts that connect the autonomy of the message with the white cube as an embodiment of visual-arts perception strategies. The white space has become an instrument that concretizes the object or sculpture, freeing it from context with its ability to modify or relativize meanings. In an indeterminate, zeroed-out, transparent space, sculpture becomes what it really is, assuming full responsibility for the conveyed message, which is not supported by any context. One could speak of concrete sculpture here, contrasting it with installation, which since the environment era has made the spatial context one of its key meanings. Installation leaves the white cube, followed by sculpture, which alludes to its historical legacy as a monumental art and an element of architecture, situating itself in the autonomous sphere of sculpture in public space. The character of a place – in its social, cultural, or esthetic aspect – becomes a tool in the artist's hands as he includes the work in a recognized, public area of artistic creativity. Contemporary choreography, in turn, freeing the dancer/performer from the context of the theatrical narrative, offers them the white cube space as a synonym of a nondescript, indeterminate area associated with unlimited freedom. It thus offers them full, exclusive responsibility for constructing a specific message. Their body being tested, the performer adopts a strategy that allows them to bring forth open-ended situations influenced by decisions based on the evaluation of the effects of the successive sequences of the performance. The dancer follows a map drawn by the choreographer, which means proceeding according to a plan that may be modified due to the dancer's condition or audience reaction. The experiences of mid-20th-century sculpture, moving away from the figure and towards abstract figuration, clearly revising the norms and criteria of sculpture as a representational art, seem particularly interesting in this context. We speak of sculptures where the figure is deformed beyond any representation, with often only the title indicating its status, as in Krystyna Schwarzer-Litwornia's *Adonalia* (1997), a geometric composition adopting the functions of a mirror which reflects an image of the visitors. One can venture to say that the figurativeness of this work is determined by the observer as they enter the area of mutual vision. The places of their effective presence, however, are determined by the construction of the sculpture, which defines the limits of its "range." Using the notion of the figure as a category of the result, the sculpture becomes an outcome of a complex creative process involving various, often state-of-the-art technologies and materials. On the one hand we are dealing with the figure as a testimony of the fulfillment and completion of the process, and on the other with the presence of the figure as the agent, the sculptor, involved in a cohesive, creative relationship with it. We can inquire about the nature of their presence and the moment when the active relationship ceases, or

when it should cease if at all. Questions about the meaning of the physicality of the object, asked by conceptual artists, seem pertinent today when we are striving to rethink and revise many of the concepts used to describe the world we live in. Among those concepts we will certainly find "presence" and "absence" as complementary antagonistic conceptual figures. Let me conclude with a quotation from Piotr Szubert's essay, *Among Figures*: "The investigations of conceptual, environment, happening, performance, land, or installation art led into regions where there was no literally construed figure to think of other than the figure of the artist, carving themselves, as Struve wrote, into a living monument."<sup>2</sup>

2. Piotr Szubert, *Wśród figur. Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego – Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 1999, p. 31.

# *bibliografia*

- Łukasz Guzek. *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*. Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako. Warszawa – Toruń 2017
- Italo Calvino. *Rycerz nieistniejący*. Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2004
- Jerzy Kosiński. *Cockpit*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992
- Ernest Schnabel. *Ja i królowie. Pomysły, zdarzenia, konkluzje z życia inżyniera D.* Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981
- Stanisław Wyspiański. *Wesele*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1984
- Venice International Performance Art Week. *Fragile Body-Material Body*. Vestandpage, Venice 2017
- Akademia Ruchu. *Miasto. Pole akcji*. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2012
- Powrót (do) przyszłości*. Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz 2016
- RE//MIX*. Pod redakcją Tomasza Platy i Doroty Sajewskiej. Instytut Teatralny, Komuna Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014
- Figura w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku*. Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Muzeum im. Xsawerego Dunikowskiego, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Warszawa 1999
- Pustka. Pełnia. Utopia. Kolekcja Waldemara Andzelma*. BWA Galeria Sztuki w Olsztynie, Galeria Sztuki Współczesnej w Lublinie, Apostolicum, Wydawnictwo Księży Pallotynów Prowincji Chrystusa Króla w Ząbkach 2017
- Dziekanka Artystyczna. Fenomen kultury niezależnej na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie 1972 - 1998*. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Fundacja Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa 2017
- Agnieszka Sosnowska. *Performans oporu*. Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2018
- Deyan Sudjic. *Kompleks gmachu. Architektura władzy*. Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2015
- Uwaga! Granica*. Galeria Labirynt, Lublin 2017



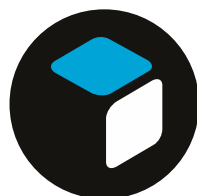
# 100 RZEŹBA

100 - lecie Wydziału Rzeźby / Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu  
1919 ————— 2019

UAP | POZNAŃ



UAP | RZEŹBA



Druk i oprawa:  
Drukmania S.C. N. Łuczak K. Łuczak  
Dolna 7D  
61-160 Daszewice

Janusz Bałdyga, jako jeden z najważniejszych przedstawicieli sztuki performance, prowadzi w swojej książce rozważania w kontekście własnej, wieloletniej pracy twórczej, ale również wobec realizacji swoich studentów i studentek, powstałych w ramach Pracowni Sztuki Performance, a także podczas licznie prowadzonych przez artystę warsztatów.

W rozległym wstępie autor wprowadza czytelnika w obszar zagadnień związanych z rozumieniem oraz próbą określenia pojęcia obecności, zarówno w sztuce jak i w przestrzeni pozaartystycznej. Podejmuje nie tylko kwestie reprezentacji, ale również jej zasięgu a także zawartego w niej potencjału. (...) OBECNY. JESTEM? to zupełnie inna recepcja obecności. Niejednoznaczna, poddająca ją pod wątpliwość, zachęcająca do refleksji, a także wskazująca sztukę jako przestrzeń wyjątkowej uważności. Sformułowana tak, by tytułowe pytanie, skierowane bezpośrednio do czytelnika, inspirowało go do szukania odpowiedzi odmiennej i dalekiej od schematycznego: Jestem. Obecny!

Potencjał książki autorstwa Janusza Bałdygi tkwi także w użyciu słowa, w intrygujących i wnikliwych opisach, które stanowią istotną formę dokumentacji działań efemerycznych. Szczegółowo opowiedziane wystąpienia, zdarzenia czy działania w przestrzeni miejskiej, poprzedzone określeniem pola inspiracji i zwieńczone podsumowującą refleksją, to nic innego jak wyjątkowo cenna forma obecności. Tym cenniejsza, że pochodząca z bezpośredniego doświadczenia, z autentycznej aktywności w polu sztuki i szeroko rozumianej dydaktyki. Dzieliąc się fragmentem swojego ogromnego dorobku, a także oddając głos swoim studentom i studentkom prof. Janusz Bałdyga daje czytelnikowi złożony ale równocześnie niezwykle wiarygodny materiał do dalszej indywidualnej analizy.

dr hab. Elżbieta Jabłońska, prof. UMK

In his book Janusz Bałdyga, one of the most important representatives of performance art, presents reflections not only in the context of his own, decades-long artistic career, but also affected by the work of his students, realized either as part of the Performance Art Studio, or during numerous workshops organized by the artist. The extensive preface to the book introduces readers to many spheres connected with the concept of presence, how we might try to understand and define it both in art, as well as outside of the art world. It discusses not only the issue of representation, but also its scope and potential. (...) PRESENT. AM I? engages with a completely different reception of presence. Ambiguous, suspicious, one that encourages reflection and emphasizes a view of art seen as a space of unique concentration. Formulated in such a way as to make the titular question, which is directly addressed to the readers, inspire them to search for a different answer than the formulaic: Here! Present!

The potential of Janusz Bałdyga's book also lies in its use of language, in the intriguing and thoughtful descriptions which remain an important form of documenting ephemeral actions. The meticulously narrated performances, events or actions in urban space, in each case preceded by a statement on what inspired artists, and concluded with a general reflection, introduce us to a particularly precious form of presence. Even more precious because it results from direct experience, from an authentic activity in the field of art and teaching. Professor Janusz Bałdyga, sharing a fragment of his impressive artistic oeuvre, while also granting voice to his students, presents the readers with a complex, but at the same time extremely reliable material for further individual analysis.

Elżbieta Jabłońska PHD, University of Mikołaj Kopernik

