

StatykAkcja

studium o statycznych aspektach sztuki akcji

autor: **Artur Grabowski**

promotor: prof. **Artur Tajber**

recenzenci: prof. **Antoni Porczak**, dr hab. **Kamil Kuskowski**

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Rzeźby, Katedra Intermediów, 2010

Spis treści:

- 1. Wprowadzenie**
 - A) Ogólny zarys problematyki i wprowadzenie do kluczowych pojęć**
 - B) Szkic systematyzujący**
 - C) O metodzie**
- 2. Figura I – pozycja siedząca**
- 3. Figura II – pozycja stojąca**
- 4. Groundwork / praca u źródeł (Zygmunt Piotrowski)**
- 5. Figura III – dwa słupy (artystyczne duety w sztuce akcji)**
- 6. Motyw Ikara (grawitacja)**
- 7. Podsumowanie**
- 8. Bibliografia**

1. WPROWADZENIE

Niniejsza praca porusza się w przestrzeni wytyczonej praktyką sztuki performance; moją własną praktyką artystyczną oraz relacjonowanymi doświadczeniami obserwowanych przeze mnie autorów, których w znacznej części znam osobiście, a wszystkich - których prace pod kątem tej pracy wybrałem – darzę zainteresowaniem i kredytem zaufania. Niezależnie od tego, jak zdecydujemy się definiować sztukę performance, czy to jako autonomiczną dziedzinę sztuki, kierunek bądź nurt artystyczny, czy – na przykład – formę prezentacji wartości wiązanych ze sztuką, działalność ta pozostaje w szerszej tradycji sztuki akcyjnej, związanej z fizyczną konstytucją autora, z wykonywaniem czynności, z psychosomatyczną aktywnością – w których fizyczne działania z natury rzeczy podlegają prawom dynamiki. Jest to sfera sztuki, określana również zwyczajowo terminami takimi, jak: sztuka żywa, dynamiczna, publiczna, wymagająca interakcji (interaktywna), oparta na kondycji psychicznej i fizycznej artysty, biograficzna, efemeryczna.

Jednym z podstawowych twierdzeń dynamiki jest zasada prac wirtualnych Lagrange'a (Joseph Louis Lagrange 1736-1813) - twierdzenie dotyczące równowagi układu punktów materialnych. Określa ono warunki konieczne i dostateczne do osiągnięcia pomiędzy nimi stanu równowagi. Równowaga zachodzi, gdy sumą prac sił aktywnych jest zero. Tematem mojej pracy teoretycznej (badawczej) jest poszukiwanie w praktyce sztuki performance przykładów stanu "zamrożenia", zbalansowanych wartości dynamicznych najbliższych zeru. W paradoksie stwierdzenia "statyka akcji" możemy rozumieć zatrzymanie akcji w czasie, ciągłą powtarzalność tych samych gestów, znaczeń, miejsca, czasu (zapętlenie), transpozycję ciągłości w nieskończoność – permanencję, lub redukcję czasową do chwili, do momentu, ograniczanie ramą (np. kadru), albo zwykły zanik związków przyczynowych, fabuły, ewolucji, kontekstu (np. jeden i ten sam performance powtarzany przez całe życie: vide: Oleg Kulik, Orlan).

Statyka akcji jako zestawienie ze sobą pojęć o przeciwnych wektorach znaczeniowych, popadających w sprzeczność, ma dla mnie swe uzasadnienie wobec problemów, o których decyduje punkt odniesienia, zależność od kontekstu, względność czasowa, ulotność, permanencja, przemijanie. Ta słowna gra odnosi się również w dużej mierze do samej kondycji artysty, jego emocji, wytrzymałości fizycznej, poglądów filozoficznych, religijnych, zamiłowań i tęsknot do innych tradycji kulturowych i religijnych, do praktyk dyscyplinujących, medytacji, kontemplacji...

Czasem mamy do czynienia z przypadkami, gdy z pozoru dynamiczne, wręcz agresywne działanie wydaje się nieść ze sobą mniejszy ładunek emocjonalny, niższy potencjał, czynnik ruchu, węższe pole interpretacji niż długotrwałe i rozłożone w czasie „istnienie“ w kontekście. Szereg działań określanych jako żywa rzeźba (*life sculpture*) istnieje w naszej świadomości oraz w historii sztuki niczym pomniki pamięci, historyczne zdjęcia, manifestacje światopoglądowe lub znaki czasu. Z mojego punktu widzenia taki ciężar gatunkowy posiadają np. pierwsze działania Gilberta i George'a (Gilbert & George), które miały olbrzymie znaczenia dla rozwoju kolejnych etapów sztuki akcji a równocześnie utrwaliły się powszechnie aurą skandali.

Oto żywy człowiek wystawiony w witrynie sklepowej, stojący w znaczącej pozie na placu Tienanmen, zatrzymany w geście - staje się trwalszym pomnikiem faktu, zaistnienia problemu, niż ustawiony w tym samym miejscu marmurowy posąg. Myślę, że świadome zatrzymanie się człowieka w tłumie usiłujących nadążyć za cywilizacją konsumentów rzeczywistości, że próba uchwycenia - czy wręcz zatrzymania – czasu, stać się może czymś

znacznie więcej niż powszechnie się sądzi, że ma wciąż niewyczerpany potencjał. W dobie definiowanej przez „kryzys” tym bardziej trafne staje się stwierdzenie: „nie nadążamy, i dlatego musimy się cofnąć“, lecz zanim to nastąpi musimy się zatrzymać. Oczywiście bardzo ważnym aspektem zagadnienia będzie dobór parametrów czasu - na jak długo, w jakiej relacji? Humorystycznym, choć dość trafnym tutaj przykładem może być film „Sexmisja”, gdzie mamy do czynienia z dwoma bohaterami, którzy po kilkudziesięcioletniej hibernacji pojawiają się w świecie, w którym istnieją tylko kobiety, i w którym nie są w stanie się odnaleźć. Ten w ich mniemaniu incydentalny zabieg przeniósł ich w niezrozumiałą rzeczywistość, lecz równocześnie był to warunek przetrwania. Tylko decyzja „zatrzymania się” dawała szansę ratunku.

*

Pomijając definicje o charakterze fizycznym, naukowym, odniesienia do filozoficznych doktryn oraz inspiracji światopoglądowych, mistycznych i religijnych, zaprezentuję te przykłady w sztuce performance oraz jej pokrewnych, które z mojego punktu widzenia dotyczą różnych zjawisk odnoszących się do stanów bezruchu, monotonii, relatywizacji czasu, czy pomiaru pustki.

„Rozważmy bezruch jako pusty czas, do którego wlewa się działanie”¹

Zacznę od tego, że czegoś takiego jak pustka w moim przeświadczeniu (i doświadczeniu) po prostu nie ma. Nie istnieje żaden pusty wymiar tak, jak nie istnieje cisza i bezruch. Pojęcie pustki w sztuce performance możemy jedynie definiować w sensie wyobrazeniowym, poetyckim lub czysto retorycznym. Aby udowodnić pustkę i obecność NIC musielibyśmy wymazać samo słowo pustka, jak i znaczenie nicości, a tym samym wyzbyć się obecności w akcji. Jedyne, stojącym na równi z pustką słowem, które zachowuje swe znaczenie, jest „śmierć”. Granicę tę wielu artystów w imię sztuki przekroczyło. Mnie interesują natomiast te znaczenia, które na pojęciowej granicy stoją, gdzie jedynie pierwszy i ostatni takt rytmu odwołuje się do dynamiki, gdy cała reszta to monotonia, zatrzymanie, bezruch. Fascynujące jest poszukiwanie pauz, granic taktów, interpunkcyjnych znaków - tych granicznych momentów unoszących, a nawet zdolnych pozbawiać znaczenia inne artystyczne priorytety, takie jak: forma, estetyka, czy koncepcja, zamiar działania.

Wydaje się, że w sztuce od pustki zaczynają wszyscy, lecz niewielu decyduje się w niej świadomie i z wyboru pozostać. Akt performance, przez swą nieuchwytność i bliskie koneksje z czasem ma ku temu najwięcej predyspozycji. Pozostaje po nim niewiele, często brak jest jakichkolwiek jego rzeczowych dowodów, czasem jest to tylko ślad w dokumentacji, rzadko kiedy uprzedmiotowione artefakty, a wokół raczej chaos i niezrozumienie. Również *plon w postaci ziarna myśli w niewielu zostaje zasiany* (Alastair MacLennan – katalog „Galeria Pryzmat 1991-1995”). Dlatego będę poszukiwał takich działań i tych artystów, którzy będąc poszukiwaczami pustki bądź punktów bezruchu i ciszy zbliżają się do punktu zero, generując przy tym trudne do zauważenia szmery i kumulując wielkie dawki energii. Spowolnienie artystycznego metabolizmu, kiedy np. stojąc w bezruchu w jednym miejscu przez 24 godziny dopełniamy pełnego obrotu ziemi, przemieszczamy się w przestrzeni i czasie nie robiąc jednego kroku. W 24 godzinach nasze serce uderzy 100 000 razy. Pustkę w terminologii psychiatrycznej możemy postrzegać jako apatię. Pustka jest tam gdzie nas nie ma. Choć w nauce czy religiach przyjmuje się pojęcie pustki za fakt obiektywny, realny. W każdej odmianie buddyzmu Siunjata (w sanskrycie: *śunyata* – pustka, pustość, niesubstancjonalność, od *siunja* – „pozbawiony”, dosłownie „pozbawionność”, kluczowe pojęcie Mahajany) dotyczy innych sfer istnienia-nieistnienia.

¹ Anthony Howell, „The Analysis of Performance Art.”

Oznacza to tyle, co brak cech, brak własnej natury, czyli wszystkie przedmioty i to co posiada formę jest bezosobowe – puste. Również stan *nirwany* jest pusty. Wielka Pustka jako pojęcie zaczerpnięte z astronomii to gigantyczny obszar pustej przestrzeni kosmicznej o średnicy około 1 miliarda lat świetlnych, to struktura będąca obszarem pustej przestrzeni kosmicznej, praktycznie pozbawionym materii świecącej. Dla praktyków Zen „pustka jest formą” i pustka jest przedmiotem „nauki”, a stwierdzenia te są odwracalne (*Sutra Serca Doskonalej Mądrości, Pradžniaparamita-sutra*). Wreszcie pusta przestrzeń nazywana jest potocznie *próżnią*, co w fizyce teoretycznej interpretowane jest jako stan najniższej energii. Pojęcie postoju, zatrzymania również w mojej opinii realnie nie istnieje. Według praw fizyki wszystko jest w ciągłym ruchu i tylko ścieranie dwóch przeciwstawnych biegunów, dwóch ekstremalnie przeciwstawnych temperatur wprawia życie w ruch. Wszystko emituje energię. Czasami bywa bliskie zeru, lecz nigdy go nie osiąga – jak strzała Zenona z Elei. Nawet czarne dziury nie są bezproduktywne i w trakcie parowania wytwarzają energię i ruch. Przeciwnością umownego bezruchu czy statyczności jest dla mnie pierwiastek szaleństwa, nieprzewidywalnego obrotu, intuicyjna manifestacja zmieniająca ustalony tryb czy schemat przedsięwzięcia. Schizofreniczne szaleństwo Artauda, *techno* rytualne spektakle Istvana Kantora czy nad ekspresyjne, ekstazyjne gesty Andre Stitta są tego najlepszym przykładem. Postawy takie Okakura Kakuzo (autor „Księgi Herbaty”) nazywa „osobowościami z nadmiarem herbaty w sobie”. *Huej-neng spotkał kiedyś dwóch mnichów, którzy wpatrywali się w trzepoczącą na wietrze chorągiew pagody. Jeden z nich rzekł: „to wiatr się rusza, drugi zaś „to chorągiew się rusza”; Huej-neng wytłumaczył im, iż prawdziwy ruch to ani ruch wiatru, ani chorągwi, lecz czegoś, co znajduje się w ich własnych umysłach”*.

*

Problem jawnego postawienia tezy co w „sztuce żywej” jest stałe (a więc nie tylko w stanie balansu, lecz również *constans* – czyli nie podlega szybkiej zmianie), a co w ruchu, dodatkowo potęguje terminologia, etymologia i sama słownikowa definicja słowa *performance*. Czym innym też „*performance*” („*przedstawianie*”, „*ujawnienie*”) jest w Azji, czym innym będzie w Europie Zachodniej i Wschodniej, a jeszcze czymś innym w Ameryce Północnej, gdzie krytycy roszczą sobie największe prawa do kreacji tego terminu. Mogę nakreślić jedynie nieśmiało, posiłkując się powyższymi podziałami, umowną skalę szybkościomierza w sztukach akcyjnych: i tak w Azji najważniejszym nośnikiem emocji w działaniach wydaje mi się jest ludzkie ciało oraz studium koncentracji umysłu nad jego opanowaniem (joga, taniec butoh, Opera Pekinśka, wschodnie szkoły walki, tai chi, kathakali, teatr noh...). To wszystko nie bez znaczenia odbija się na pracach takich artystów jak Seiji Shimoda, Osamu Kuroda, Gim Gwang Cheol, gdzie praca nad balansem i świadomością ciała wystudiuwana jest do perfekcji. Mamy tu do czynienia z rodzajem „*slow motion*”- spowolnionym, „wyczekany”, ale jeszcze nie zatrzymanym ruchem. W Ameryce, w szczególności artyści nowojorscy obrali statyczny, dwuwymiarowy wizerunek: Vito Acconci, Chris Burden, Wand Boden, Bruce Nauman, Yayoi Kusama, Franco B. Rzeźbiarskim myśleniem *life sculpture* najbliżsi są oni mojej teorii „punktu zera”, jako punktu wyjścia, czyli „zatrzymania się” w akcji. Jest to dla mnie tzw. myślenie „ujęciem” (*one-shot, long take, still, frame*), fabularyzacja, zatrzymanie obrazu, stylistycznie przewidywalne i ustalone wg. scenariusza, instrukcji lub autorskiej decyzji. Europejski *performance* z kolei będzie miał dla mnie najwięcej dynamicznego pigmentu: po pierwsze poprzez swą różnorodność kulturową; po drugie przez mnogość odniesień i inspiracji; po trzecie dzięki pewnemu rodzajowi wypracowanego chaosu i emocjonalnej improwizacji (Giovanni Fontana, Zbigniew Warpechowski, Paweł Kwaśniewski, Dariusz Fodczuk, Yann Marussich). Równocześnie jednak to Europa jest „ojczyzną” pochodzącego ze Szkocji

symbolu ś wiadomego zwolnienia i zatrzymania w sztuce – Alastaira MacLennana (vide: projekt SLOW-NO). Dodatkowe zamieszanie w definiowaniu „podgatunków” sztuki performance wprowadzają poboczne terminologie będące często określeniami autorskim lub pojęciami ujawnionymi jednorazowo na potrzeby konkretnej akcji lub tylko w kontekście do zaistniałej potrzeby, a które często przejmowane są przez krytykę i zaczynają żyć własnym życiem. Zasadne jest wymienienie niektórych z nich:

LIFE SCULPTURE (żywa rzeźba): Gilbert & George, Grupa Sędzia Główny, Alastair MacLennan, Roddy Hunter oraz Roi Vaara (jego „gesty ofiarowania”);

PHOTO PERFORMANCE (performance do fotografii, do kamery): Łódź Kaliska, Angel Pastor, Robert Alda, Natalia L.L., Guillermo Gomez-Pena, Matthew Barney, Yves Klein, Istvan Kantor;

CONTEMPLATIVE PERFORMANCE (performance kontemplacyjny, mistyczny, zainspirowany doznaniem religijnymi, sferą duchową, metafizyczną) Andrzej Dudek Durer, PioTroski;

GROUNDWORK – SZTUKA U ŹRÓDEŁ: Zygmunt Pio-Troski;

APPEARANCE (pojawianie się): Przemysław Kwiek;

NET PERFORMANCE (performance sieciowy) - artystyczna aktywność w “second life”, gry w sieci, interaktywność (statyczność rozumiem tu pod pojęciem ograniczenia akcji w ramie wirtualności);

INVISIBLE PERFORMANCE, PLOTS (performance niewidzialny, jako mistyfikacja, fikcja, akcja, co do których faktu zaistnienia mamy wątpliwość, a dowiadujemy się o nich z obiegu plotki (legendy): Cezary Bodzianowski lub działania, w których artysta jest niewidzialny albo wręcz nieobecny podczas odgrywania zaplanowanego scenariusza jak np. Oskar Dawicki;

LITERATURE PERFORMANCE (performance literacki, lub **STORY TELLING**, performance w których fizyczna aktywność artysty bliska jest zeru, ograniczona jedynie do obecności w tle, natomiast tekst czytany, mówiony bądź odtwarzany za pośrednictwem technicznych urządzeń jest jedynym biegunem interpretacji i bodźcem wywołującym emocje)

ONE MINUT SCULPTURE (jednominutowa rzeźba) - Erwin Wurm;

TIME BASED ART (sztuka dziejąca się w czasie – synonim bądź szerszy zbiór niż *performance art*, lub podkreślenie czasowego aspektu w sztukach akcyjnych);

STOP FRAME PERFORMANCE – lub STILL LIFE PERFORMANCE (performance nieruchomy) - (stop klatki w performance, akty zatrzymania performance dynamicznych symbolicznym gestem, lub pozą) Esther Ferrer, Boris Nieslony;

BALANCE PERFORMANCE (działanie polegające na poszukiwaniu momentu statycznego w automatycznym balansie / wahadło / waga / - przykład japońskiego artysty Seiji Shimody, który od wielu lat wykonuje ten sam performance oparty na akrobacji, balansie nagiego ciała wokół stołu;

TASK & DURATIONAL PERFORMANCE (długo trwające w czasie działania – od kilku godzin, w niektórych przypadkach do roku lub kilku lat) - Yann Marussich, Tehching Hsieh, MacLennan, Brian Connolly, Roddy Hunter

TABLEAUX VIVANTS (LIVING PICTURES) – żywe obrazy, działania statyczne, skomponowane pozy niczym obrazy lub fotografie - Adina Bar-On utrwala w łożu na

ścianie galerii, czy Orlan w swoich ekstatycznych fotografiach jako Św. Teresa, czy też jej Pieta.

W mojej rozprawie spróbuję wyjaśnić poszczególne terminy, przybliżyć ich znaczenie w konkretnych przykładach w działalności artystów, jak i wyszczególnić te elementy ruchu, które najbliższe są miejscu zatrzymania – „punktu zero”. Następujące kolejno po sobie rozdziały poświęcone: „figury siedzenie” czyli tej, która sprzyja myśleniu, zastanawianiu się, koncentracji, która jest pozycją wyjściową, przytrzymującą ciało w połowicznej fazie spoczynku. Jest to pozycja poprzedzająca „stojącą”, czyli pozycję uwagi, napięcia i podjęcia decyzji do ruchu - moment równomiernej koncentracji umysłu i ciała. Z tego punktu najczęściej ruszamy. Nawiążę następnie do motywu słupów – parzystej podpory relacji poziomej, interpersonalnej (jak pylony w architekturze). Wreszcie zajmę się zatrzymaniem aktu dynamicznego, który nazywam „motywem Ikara”, w których możemy doszukać się „skoku w pustkę”, wyniesienia umysłu na wyższe poziomy przez determinację, aktu desperacji lub szaleństwa, czy choćby sarkastycznej konstatacji niemożliwości.

Z I N = 418

Te trzy symbolicznie ułożone pozycje są wręcz w animowaną sekwencję ruchu:

- a) powstania z pozycji siedzącej,
- b) zatrzymania – wytrzymania w pozycji wertykalnej i wreszcie
- c) wysokoku w „pustkę” (motywu sztuki grawitacyjnej).

Podobnej klasyfikacji dokonuje w swej *Analizie sztuki performance* Anthony Howell. Posługuje się on w kontekście statyczności w sztukach z ywych pojęciem *stillnes* (wyciszenie, bezruch, spokój), wyróżniając trzy stany „spokoju”: (A) spokój jako areszt, (B) spokój jako stan wyciszenia, (C) eksplozja spokoju. Spokój B to według niego stan „skomponowany”, który pogłębia się, „gdy ktoś przyjmuję pozycję, która jest łatwa do wytrzymania przez długi czas”. Celem nadrzędnym czy raczej inspiracją tego stanu jest *zen* (spokój jak sen), który może zaczyna się przed początkiem akcji, a kończy się zazwyczaj po tym „jak publiczność wyjdzie”. Z kolei „spokój zaaresztowany” (A) to, jak podaje w przykładzie, „kiedy wykonawca nagle zatrzymuje przedstawienie, aby zająć się słuchaniem lub oglądaniem”. Gdzie świadek – widz gwarantowane ma najwięcej „spokoju”. Na scenie, w konwencjonalnym dramacie typowe jest to, że jedna osoba porusza się i mówi, a inni oglądają i/lub słuchają w pozycji „zastoju”, ich działania są „zaaresztowane” lub „przerwane”. Howell również przytacza przykłady samo-aresztów: sytuacji kiedy artysta sam decyduje się na zniewolenie, fizyczne skrępowanie lub po prostu uwięzienie - „spokój przez zatrzymanie”. Z kolei „wybuch spokoju” (C) rozumie jako odrodzenie (katharsis), konsekwencję przejścia stanu spokoju *zen* w stan, w którym „osiągamy permanentną nirwanę”, (*spokój jako trans*) „wewnętrzny i zewnętrzny spokój”. W moim pojęciu na przykładzie każdego z artystów tworzących w sferach „sztuk żywych” można wykazać istnienie zarówno cech statycznych jak i dynamicznych w ich twórczości. Ta teza ma głównie odzwierciedlenie w wieloznaczności interpretacji performance, tak samo jak pamiętając, że performer jest zarazem twórcą jak i tworzywem, żywą i abstrakcyjną reprezentacją, czy raczej żywą udającą martwą reprezentacją (vide: *live sculpture*). Czasami statyczna postawa ma na celu dynamiczną eksplozję, spełnienie - nie koniecznie postrzegane w spektakularny sposób. Pozornie monotonne i wielogodzinne działanie w swej konsekwencji doprowadzić może do gwałtownego przełamania w psychice – zarówno autora działania jak i widza, uczestnika - pomiędzy „żywą” realnością, a jej ustanowionym,

utrwalanym w pamięci obrazem. Czasami pierwszy, nawet najgwałtowniejszy, najgłośniejszy w swym wyrazie gest, powtarzany niczym mantra doprowadzić może do hipnozy czy znużenia, do ustalenia w jednym wizerunku. Czasami działania niewidoczne, ukryte w otoczeniu, w tkance kontekstu, mogą z opóźnieniem ukazać swoją gwałtowną przyczynę. Zatem napięcia istniejące pomiędzy ruchem, akcyjnością, dzianiem się a przedstawianiem (teatralizacja), poprzez swą powtarzalność znajdują się w ciągłym stanie balansu, zachwiania, zatrzymywania, gdy „*performance wylania się z bezruchu, rozwija się z bezruchu, który może się też w nim zawierać, i bezruch punktuje jego działania*”.² Paradoksalnie sam gatunek (performance) wyłonił się poniekąd z bezruchu, obowiązującego wcześniej w „Sztukach Pięknych”.

„Rejestracja, zapis, wykres, ślad, względnie sam proces manipulacji bez możliwości wyrwania zeń statycznego przedmiotu, nie może być rozpatrywany w kategoriach przedmiotu manipulowanego, lecz wyłącznie w kategoriach manipulacji przedmiotem. Zapis ruchu przedmiotu nie jest konterfektem czy studium przedmiotu, lecz ruchu.”³

(VIDE: Akt schodzący po schodach Marcela Duchampa)

Bezruch może być swoistym „brakiem” lub „defektem” – na przykład gdy przerwa w rozmowie wydaje się niesamowita, mówimy, że to „anioł przeszedł”, czy że „zapadła grobowa cisza”. Takim „wstrzymaniom” poświęcił swoją pracę Robert Wilson, który odkrył, że wstrzymanie akcji ma większą moc niż typowe rozwinięcie wątku. Zabieg taki wprowadza coś w rodzaju zwiększonego napięcia, wirusa, który rozszerza pole akcji poza granicę jaką stwarza scena i publiczność. To sytuacja, w której role aktorów nieświadomie przejmują publiczność (podobna filozofia działania zastosowana jest w performance Grupy Sędziego Główny, *Wirus*, 2006). Wilsona fascynował ten zabieg, który implikował prawdziwsze emocje i energię niż nawet najlepiej odegrana przez aktora ekspresja. „Obserwacja jest warunkiem bezruchu jako zatrzymania”⁴ (i jednym ze stanów bezruchu). Ten bezruch bardziej zbliża „odczytywanie” performance w sposób, w jaki czytamy malarstwo, niż w jaki odczytujemy konwencjonalną sztukę dramatyczną. Gdy „żywy obraz” czy „żywa rzeźba” jest zaprezentowana – „przedstawiana” tu i teraz - publiczność nie musi *podążać za* akcją. Czyta tę scenę jak „stop klatkę”, we własnym tempie, gdzie oko porusza się symptomatycznie z lewej do prawej, czy z góry do dołu, czy też – na dalekim wschodzie – z góry na dół, od prawej do lewej. Bardzo często nacisk na bezruch w performance jest tak znaczący, iż powoduje poddanie się mu samego widza, jak zdarzało się w trakcie przebiegu „zawiesz” fińskiego artysty Roia Vaary, o których nie omieszkam jeszcze wspomnieć w tym tekście.

Wieloznaczność – również w aspekcie odczytu i interpretacji czasoprzestrzennej - sztuki performance wynika z pokrewieństwa sztukom plastycznym, które początkowo były impulsem dla jej rozwoju. Tej koligacji można doszukać się, po pierwsze, w dziedzinie jaką jest rzeźba - „myślenie rzeźbą”, fizycznością, formą, (paradoksalnie - *obrazem* rzeźby) oraz po drugie - malarstwo - „myślenie gestem”, zatrzymanie w ruchu, sekwencjonowanie, *action painting*, *art brut*, *taszyzm*, chaotyczna estetyka. Howell w tych pokrewieństwach dostrzega przede wszystkim różnicę tkwiącą pomiędzy performance a teatrem, „pomiędzy czytaniem przedstawionego tekstu i rozwijaniem mentalnego subtekstu podczas wydarzenia” gdzie „oko nie znajduje stałego punktu, na którym mogłoby spocząć” (Chantal Pontbriand). Nigdy jednak w tej klasyfikacji performance nie dorówna teatralnemu „zastaniu”, zawsze będzie

² Anthony Howell, „The Analysis of Performance Art.”

³ Artur Tajber, „Przestrzeń, przedmiot”

⁴ Anthony Howell, „The Analysis of Performance Art.”

bardziej „żywszym” przez swoją niepowtarzalność i „prawdę”, nawet jeśli formalnie tylko „stoi w miejscu”. Ciągłe się „waha między obecnością i nieobecnością, przeniesieniem i przywróceniem na miejsce”. W tym niezdecydowaniu, odrzuceniu stałego miejsca jest wiecznie żywy, gdy teatralność poprzez swoją nierozzerwalną narracyjność, zamknięcie i usytuowanie podmiotu w fizycznej i psychicznej przestrzeni, ze sferą skodyfikowanych struktur, pozostają ciągle w „martwym punkcie”. Ciekawym przykładem są zbiorowe stany hipnotyczne jako elementy spektaklu, seansu artystycznego. (Ma Liu Ming) Jest to stan pokrewny hipnozie, gdzie wewnętrzna wizja może być stymulowana przez osobę z zewnątrz, lub przez zewnętrzną siłę. „Hipnotyzer był w stanie, pisać ołówkiem na jego gałkach ocznych”. Z drugiej strony *flash mob’y* (*flash mob* – błyskawiczny tłum) - te krótkie wstrzymane chwile blokują przepływ naturalnego krwioobiegu miasta, organizowane spontanicznie głównie przez internautów mają coś z rozprzestrzeniającej się wirusowej infekcji. Umówiona godzina staje się wtedy punktem startu w określonym zazwyczaj miejscu: most, rynek miasta albo inny ważny szlak komunikacyjny, hipermarket, dworzec kolejowy, plac targowy. Grupa nie znających się nawzajem ludzi nagle zatrzymuje się w i przez chwilę trwa w bezruchu. Konsekwencje tego działania bardzo często lawinowo paraliżują miasto, czy funkcjonowanie publicznego obiektu. Są to krótkie demonstracje, strajki, manifestacje, czasami o walorze czysto rozrywkowym, czasem z podtekstem politycznym, czasem są zwyczajnie przewrotną puentą, potwierdzeniem zbiorowej podmiotowości. Podobne w wyrazie są interwencje, czy manifestacje jak np. chińskiej Ma Yan Ling czy już o innym zabarwieniu emocjonalnym *Romantyczna manifestacja* Jerzego Beresia, tylko, że w tych przypadkach podmiotowość nie rozplywa się w tłumie, lecz spada całym swoim ciężarem i konsekwencjami na manifestanta.

2. FIGURA I – pozycja siedząca

Wejście artysty w nową przestrzeń jest właściwym momentem startu, zbliżonym do skoku w pustkę, po którym nie ma już możliwości odwrotu. Jest podjęciem ryzyka, nieodwracalnym aktem nadania kształtu, sensu i duchowego znaczenia. Miejscem pustki dla malarza będzie białe podobrazie, dla rzeźbiarza bryła marmuru, dla muzyka cisza, a dla performerera jest to sytuacja – złożona nie tylko z wymienionych wcześniej elementów, lecz również z równoległych do nich próżni. Budowane na jej podstawie formy wydają się i faktycznie są niczym - ponad imaginacyjną odwagę autora - nie ograniczone. Ryzyko więc wydaje się być większe.

To, co łączy ich wszystkich, to linia startu: „**Tylko w pustce rodzi się ruch**”⁵

Pozycja, z której – opisując interesujące mnie przypadki sztuki performance – wyruszamy, to pozycja siedząca. Świadomie pomijam pozycję leżącą, gdyż niesie ze sobą niepotrzebny ciężar beczynnego spoczynku, pierwotny, obronny, mało efektywny. I pomimo, że artyści performance używają jej równie często (kontakt z podłożem, zaprzeczenie wyróżniającej człowieka postawy), nie wchodzi ona w zakres obecnych rozważań. W pozycji siedzącej możemy wyróżnić dwie proste jej odmiany: pozycję medytacyjną, ze skrzyżowanymi nogami (po turecku, pozycja kwiatu lotosu), gdy siedzimy bezpośrednio na podłożu, na podłodze, na ziemi, oraz pozycję siedzącą na podwyższeniu, np. na schodach, na ławie, krześle. Obydwie są pozycjami pośrednimi między pozycją leżącą a stojącą, są „półprzewodnikami”. To już nie faza spoczynku, ale też wciąż jeszcze nie pełnej aktywności.

Na krześle: pozycja ta może posiadać dodatkowe elementy układu ciała, np. ułożenie rąk:

- „podmiot często ukrywa ręce pod pachami lub siedzi na nich (pozy, które Breughel używał malując szaleństwo)”
- zamknięte oczy, sugerujące koncentrację, stan medytacyjny, marzenie lub po prostu sen, odpoczynek;
- ułożenie nóg – kolana rozwarne, jako pozycja luźna, otwarta, czy też prowokująca seksualnie lub „noga na nogę”;
- ustawienie stóp na podłożu – proste, skrzywione „w jodełkę”.

Wszystkie te konfiguracje przedstawiają fazę pewnego rodzaju spoczynku wyprzedzającego działanie, lecz kiedy ono nastąpi i czy w ogóle się zdarzy - nie wiemy. Wiele artystycznych akcji, które widziałem, rozpoczynały się od siedzenia na krześle – różnie akcentowanej - jednak zawsze jasno określało to punkt startu, informację o gotowości. Lecz kolejność następujących po tym zdarzeń nie była jasno zapowiedziana, była niewiadomą, sytuacją nieprzewidywalną, często diametralnie różną w swej dynamice lub kontynuującej ową „kontemplację na krześle”. Jest kilku artystów dla których rekwizyt krzesła oraz pozycja siedzenia na nim stały się ikoną i motywem przewodnim w działalności artystycznej. Niewątpliwie artystą, którego w pierwszej kolejności pragnę przytoczyć, a dla którego punktem wyjścia do performance jest właśnie często pozycja siedząca, jest **Alastair MacLennan** – twórca terminu *actuation* (aktuacja, aktywizacja, fonetycznie zbliżony do aktualizacji), która paradoksalnie może oznaczać również wprawianie w ruch. U MacLennana jest to ciągły proces badania potencjału, wprawiania w ruch, który rzadko jest widoczny, lub zachodzi na granicach postrzegania. Są to minimalne ruchy, małe gesty, jak zmiana pozycji ręki, czy ułożenia palców dłoni. Wszystko to odbywa się w trakcie aktu siedzenia na krześle. Jego wielogodzinne „siedzenia”, jak sam nazywa swoje działania,

⁵ Okakura Kakuzo „Księga Herbaty”

zwykle mają miejsce w różnych przestrzeniach: i tych galeryjnych, i publicznych, otwartych, na ulicach. Autor wynajduje miejsca o nie nachalnym charakterze, mało eksponowane acz dosadne, zwykle na granicy styku dwóch rzeczywistości: przejście publiczne, pasaż, kąt galerii, krawężnik będący linią podziału między chodnikiem a ruchliwą ulicą. Głównie wyszukuje strefy pozornie bezużyteczne, będące na granicy zauważalności, marginalne, niczyje. Posługuje się wtedy swoim wypracowanym wizerunkiem niemej osoby, *incognito*, w czarnym długim płaszczu, w czarnych przeciwsłonecznych okularach. Jego performance'om towarzyszą zwykle pozbawione przynależności, często naznaczone historią przedmioty - tylko pozornie ułożone w logiczny schemat – rebus. Czasami jest to martwy ptak w towarzystwie plastikowych zabawek czy naczyń, czasami są to fragmenty wyciętych tekstów, czasem podstawowe artykuły żywnościowe, owoce. Czasem jest to po prostu

Alastair MacLennan, Międzynarodowy Festiwal Sztuki Performance „Różnice”, Warszawa 2007



samotny, z przewrotną starannością ubrany człowiek siedzący w szczególnym miejscu.

„**Logo siedzenia**” - tak w dwóch słowach można określić opisane działania MacLennana. To termin, który może połączyć wielu „artystów krzesła”. Charakterystyczny znak, punkt odniesienia, artystyczna maniera lub poza?

Ben Vautier, Ben's Window, siedzący w witrynie Gallery One w Londynie, w trakcie trwającej 15 dni akcji, 1962.

Artur Tajber, po roku 1996, w serii akcji z cyklu WALK'MAN, gdzie na przemian używa w różnych konfiguracjach stołu i krzeseł jako emblematów przeciwnego ujęcia "bycia w czasie" – seria performances „chair'man” (krzesło – przewodniczący), podczas których siedzi bez ruchu na krześle, zazwyczaj prezentując trzymane w rękach tablice lub fragment maski.

Ma Liu Ming – od drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych do połowy następnej dekady – gdy siedzi zupełnie nagi, androgyniczny, na często przechylonym, opartym o ścianę krześle, z rozpuszczonymi włosami, drzemiąc lub śpiąc.

Nie chodzi tutaj tylko o to, aby przytoczyć jak najwięcej przykładów działań „artystów krzesła”, ale wykazać ową różnorodność figury siedzenia jako zjawiska, które zaistniało w sztuce akcji, wskazując artystów niekoniecznie takich, którzy całą swą twórczość z krzesłem związali. Choć mebel ten jest bardzo popularny, wszechobecny, dostępny i często używany, nie znaczy, że jest niezastąpiony. Sam motyw siedzenia rozumiany może być wielorako,

jako figura, stan, czy też slogan. Moim zamiarem jest znaleźć takie przykłady w sztuce akcji, które istotne są dla zrozumienia zjawiska samej figury siedzenia, jej interpretacji, przenośni, metamorfoz – pewnej ewolucji jej fenomenu, owej statyczności, która jest z nią nieodłącznie związana.



Artur Tajber, Shankill Road, Belfast, 1996-2004



Ben Vautier



Siedzenie przedstawione w formie graficznej, jako uproszczony znak podobny do cyfry cztery (4). W numerologii chińskiej czwórka to synonim stabilności i porządku. Wszystkie procesy, nawet te bardzo dynamiczne zachodzą w ramach czasowych i przestrzennych (cztery strony świata, cztery pory roku). Ramy te pozostają niezmiennie. Cyfra 4 oznacza również dom, spokój i solidność. Reprezentuje także powtarzalność i nieuchronność. Według astrologii czwórką (4) rządzi Mars, astrologiczny aspekt kwadratu. Oznacza odpowiedzialność, zdecydowanie i umiejętność samokontroli. W popularnej numerologii – metody wróżenia z liczb - czwórka (4) cechuje ludzi, których życie jest spokojne, a nawet monotonne. Ludzie ci przez lata dążą do jednego upatrzonego celu, aż w końcu go osiągną. Dodając jeszcze biblijne znaczenie cyfry 4 - porządek w odniesieniu do spraw ziemskich, powszechność – otrzymujemy dość obszerną charakterystykę figury siedzenia, ową statyczność, stabilizację ciała i uspokojenie, powstrzymanie psyche. Powierzchniowo analizując tę sumę cech: spokój (również cyfra „1”), monotonia, solidność, porządek, powszechność, powtarzalność (choć tutaj możemy posiłkować się kolejną liczbą jaką jest „8”) narzuca się wniosek, że nawzajem się uzupełniają. Dalej rozpatrując ją w odniesieniu

do performance i wybranych przykładów możemy dołączyć cechy takie jak zdecydowanie, umiejętność samokontroli, pewność, intencjonalność, nieuchronność. Pod kątem czystej „statyki w akcji” wszystko sprowadza się do stwierdzenia, że wszystkie te procesy, nawet w dynamicznych elementach, zachodzą w wyraźnych ramach czasowych, i pozostają takie przez dłuższy okres czasu, lub są względnie niezmiennie. Czy zawsze figura siedzenia musi być tak jednoznacznie poprawna? Pozycja raczej w pionie, zgięcia w stawach biodrowych i przeważnie kolanowych, stopy spoczywające na podłożu. Niekoniecznie. **Erwin Wurm** – artysta umiejscowiony w nurcie *one-minute sculpture* jest tutaj ciekawym przykładem odwrócenia powszechnej pozycji siedzenia, jak również odwrócenia samego znaczenia tej pozycji, określonej na początku jako punkt wyjściowy. Zaprzecza on tutaj zarówno pozycji medytacyjnej, pozycji spoczynku, czy też nawet oczekiwania. Odwraca oczywistość, zaprzecza funkcji siedzenia, a jednocześnie egzemplifikuje jej oczywisty obraz. Nie można zaprzeczyć, że siedzi, nie można też zaprzeczyć, że nie stoi lub leży. Działania Wurma w większości trwają stosunkowo krótko, tyle by utrwalić się w pamięci. Budowane z własnego ciała jednogminutowe z ywe rzeźby często poddają organizm skrajnym próbom wytrzymałości, ciało znajduje się w niewygodnych pozycjach, często niemożliwych do przedłużania. Element bliski zeru – moment zmrożenia – pozycja figury siedzącej nie może tutaj trwać długo. Jest ograniczona przez owe czynniki zewnętrzne jak i ułomność oraz próg wytrzymałości ludzkiego ciała. Jednak mimo wynikającego z tego napięcia nie można nie odczuć nie-działania, spokoju, czy monotonii. Stan balansujący czynniki dynamiczne.



Erwin Wurm, *One-minute sculpture*, 1997

W tym wypadku nie wahałbym się użyć stwierdzenia: dynamiczna statyczność akcji. Współcześnie dość intensywnie rozwijają się tzw. systemy aktywnego siedzenia – siedzenia dynamicznego. Są one szeroko reklamowane jako styl życia: „podczas aktywnego siedzenia ciało ludzkie nieświadomie napręża się” (slogan reklamowy) - tak tłumaczone jest to nowe, ale już popularne zjawisko. Popularne, bo poniekąd zdrowe. Zaprzęga siedzący organizm do tzw. mikro-ruchów, aby nieustannie pielęgnować kondycję fizyczną. Organizuje się nawet zajęcia grupowe polegające na „podawaniu przez prowadzącego wskazówek słownych dotyczących ruchu, przy czym ruch powinien być wykonywany w różnych pozycjach, w łatwy i zabawowy sposób, jak i również w doświadczany i analizowany poprzez jego różne, niezwykłe wariacje (rozróżnienia). To daje systemowi nerwowemu nowych możliwości

„czuciowo-ruchowych”. System nerwowy jest mobilizowany w zabawowy sposób do odkrywania nowych możliwości-rozwiązań wolnego(kreatywnego) ruchu, który może być wykorzystywany w życiu codziennym”⁶

Ciekawe jak wyglądałyby takie ćwiczenia, gdyby prowadzącym był Erwin Wurm? Jak bardzo statyczna pozycja siedząca może być dynamiczna? Przyglądając się tym kilku powyższym przykładom – skrajnie reprezentatywnym – już można odpowiedzieć, że: po pierwsze – może być dynamiczna, po drugie – miewa większy potencjał dynamiczny niż niejedno „ruchliwe” działanie, po trzecie - bogactwo wyrazów jej dynamiki jest nadzwyczaj duże. Mimo, że jedno pojęcie znosi drugie – statyczny / dynamiczny, to nie istnieje tu możliwość osiągnięcia „punktu zero”. Te antynomie, podobnie jak postój (w) akcji, są tylko pozornie sprzeczne. Rozważania moje dotyczyły dotychczas działań pojedynczych, gdzie koncentrujemy się na osobie jednego artysty. Co stanie się z dynamiką w tego typu performance, gdy zwiększy się liczba „siedzących”?

Przytoczenie twórczości **Vanessy Beecroft** wydaje się być tutaj odpowiednim przykładem. W swoich przedsięwzięciach często wykorzystuje figurę siedzącą, jak również pozycję wyprostowaną. U Beecroft całość oparta bywa na sile oddziaływania masą – nie koniecznie tłumem, ale większą grupą figur. Jej działalność artystyczna skupia się przede wszystkim na eksponowaniu problemów estetycznych. To *glamour* żywych ciał dla podkreślenia ulotności i przemijania. Podstawowym „rekwizytem” w jej przedsięwzięciach jest ciało kobiety, przeważnie nagie. Angażuje modelki, które jak marionetki realizują szczegółowo określony wcześniej plan działania. Siedzą nieruchomo przy zastawionym kolorowymi owocami szklanym stole lub stoją jak plastikowe manekiny, zwykle bardzo do siebie podobne – bo nagie, dodatkowo zjednoczone przez identyczne detale charakterystyki jak np. buty, biżuteria, czy makijaż. Kreuje ż ywe afisze, znaki, posągi współczesnej kultury konsumpcyjnej jak ekskluzywne wystawy sklepowe, luksusowe przedmioty pożądania. Każdy performance realizowany jest w specyficznej przestrzeni, w detalicznie dobranym kontekście. Jest koncentracją wstydu i wielkiego oczekiwania na coś, wprowadzając tym samym niewygodne pytania zahaczające o relacje międzyludzkie, o zależności polityczne, o tożsamość. Czy coś się zaraz wydarzy? Bezdech, letarg, wegetacja, nie-dzianie się. Czy skierowane to jest na pojęcie, doznanie pustki? Podobnie w „Ludzkich dywanach” fotografa Spencera Tunickowa. Spencer nie używa w swoich pracach pojęcia akcji, interesuje go przede wszystkim fotografia i inscenizacja - ja nazwałbym te przykłady foto-performancem, gdzie rola dokumentacji fotograficznej reprezentuje cały cel i temat, gdzie obrazy symbolizują potencjał akcji. Multiplikacja postaci do potęgi tłumy, pojedynczy człowiek staje się drobnym elementem w utkany dywanie. W pracach Spencera ten nagi tłum staje się biologicznym dowodem, egzemplifikacją przemijania. Warto przypomnieć w tym miejscu zjawisko *sitting* praktykowane w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jako metodę zarówno podkreślania grupowej tożsamości jak i masowego protestu. Metoda ta jest do dzisiaj często stosowana podczas pokojowych protestów i demonstracji, dla utrudnienia przejścia lub usunięcia demonstrantów.

⁶ źródło: Internet: <http://www.aktywnesiedzenie.pl>



Vanessa Beecroft, *Espace Louis Vuitton*, 2005

Oczekiwanie to stan zawieszenia – zatrzymanie w pustce. Oczekiwanie jako zawieszenie w „pustce” jest kolejnym przykładem zbliżania się do punktu zero. Można trwać w „pustce” niezmiernie długo, ale nigdy tym stanem nie osiągnie się nieskończoności. Wielokrotnie próbował dowieść tego **Tehching Hsieh**, autor one-year performance. Wykazał, że oczekiwanie na coś, oczekiwanie nawet symulowane i nastawione na trwanie w nieskończoność, zawsze napotyka na przeszkodę, zawsze zostaje przerwane lub spełnione „doczekaniem” się.



Joseph Beuys: *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, 1965



Marina Abramovic

W którymś ze swoich tekstów Zbigniew Warpechowski krótko scharakteryzował performance jako medytację w ruchu. Równie krótko wyjaśniając czym jest medytacja, można powiedzieć, że jest praktyką mającą na celu koncentrację i samodoskonalenie. To odcięcie umysłu od świata zewnętrznego, zatrzymanie jego aktywności (joga), czy też rodzaj spokojnej obserwacji. Piękne stwierdzenie, które w krótki, acz niemal doskonały sposób określa czym jest performance. Jeśli spróbuję odnieść się do niego w kontekście problemu, którym w tym tekście się zajmuję równocześnie pisząc, to nasuwają się dwa wnioski: tak - w pojęciu medytacji, nie – w pojęciu ruchu. Problem tekstu (ruch pisania i bezruch tekstu) dotyczy „nieruchu” – procesu unieruchamiania, oraz wskazania w tym procesie właśnie obszaru przykładów na przykłady (piszę siedząc o przykładach akcji w pozycji siedzącej).

„Można by w tym miejscu rozwodzić się nad samą figurą siedzenia: jak bardzo jest ona znacząca, jak wiąże się z całą mistyką nie-działania, z doktryną PUSTKI. Nad tym, który twórca rozpoczął pierwszy w kraju happening, a więc sztukę akcji, sztukę ruchu i działania par excellence, od całkowitego jej zaprzeczenia, od bezruchu. Ale to byłoby nazbyt „uduchowione“, wręcz oklepane – „buddyjskie“ w tym sensie, jaki doktrynom tej filozofii nadała zachodnia popkultura”⁷

PUSTKA NIC, NIC, NIC

Lao-cy ponoć twierdził, że istotą rzeczy jest pustka. Na przykład: „o rzeczywistości pomieszczenia stanowi pusta przestrzeń ograniczona dachem i ścianami, a nie sam dach i ściany. (...) Użyteczność dzbanka na wodę polega na pustce, do której można wlać wodę, a nie na formie dzbanka czy materiale, z jakiego został wykonany. Pustka jest wszechpotężna, bo wszechobejmująca”.

„Jeśli mamy dotknąć nieskończoności, musimy stać się pustką (niczym), bo nieskończone nie może połączyć się z czymś, bo niewidzialne nie może połączyć się z widzialnym. Pustka (pustynia) pozwala wypowiedzieć Imię Pana poza obrazami i słowami. Różne jest też rozumienie tej pustki w buddyzmie i chrześcijaństwie. Buddyzm otwiera się na doświadczenie pustki poprzez nabranie dystansu do swojego umysłu, w tradycji judeochrześcijańskiej (także w islamie, sufizmie) zagłębując w głąb siebie nie tyle trafia się na pustkę czy harmonię energii, ile doświadcza się Obecności, bycia zamieszkanym. Oto to jest prawdziwa świątynia (klasztory)”⁸

W powszechnym mniemaniu określenia takie jak świątynia, a już na pewno klasztor, w dużej mierze kojarzone są pojęciami dotyczącymi ograniczenia, zniewolenia, zamknięcia, czy więzienia. Jednak pojmowane czysto, od podstaw, prowadzą na wyższy poziom: oczyszczenia, poznania, wzbogacenia wiedzy, ale też zawsze wystawiają umysł na ciężką próbę: czasu, samotności, przebywania z samym sobą, trudu doświadczenia Obecności, wyższych doznań i dramatycznych przeżyć (*katharsis*) - może po prostu doświadczenia bólu egzystencji uwięzionej w czasie. Żyjemy w pętli czasu, w której jesteśmy szczelnie zamknięci, przez który jesteśmy ograniczeni i zniewoleni. Wszystko co robimy zależne jest od czasu, mierzone jest upływem czasu, ograniczone jest „danym nam czasem”.

⁷ Jan Przyłuski „Sztuka akcji – dziesięć zdarzeń w Polsce”, str 8

⁸ Zygmunt Piotrowski „Groundwork – praca u źródeł”



Tenching Hsieh, *One Year Performance (Cage Piece)*, 1978-79

Analizując różne przypadki pozycji siedzącej ujawniamy się kolejne wątki i odniesienia, kontynuacje, bądź sprzeczności. Figura siedząca jako poza, a motyw „siedzenia” jako stan, a nawet slogan, schemat.

Jednym z najbardziej konsekwentnych artystów praktykującym często motyw siedzenia jako pozycji symbolizującej zatrzymanie i uwięzienie jest wspomniany już wcześniej, pochodzący z Tajwanu a mieszkający na stałe w USA artysta chiński **Tehching Hsieh** (ur. 1950). Można powiedzieć że połowę życia spędził on w pustce, czy też artystycznej izolacji, w dobrowolnym więzieniu o zastrzonym przez samego siebie rygorze. Artysta sam zdecydował się na uwięzienie i sam określił jego zasady:

- 1. Zamknę się w swojej pracowni, w odosobnieniu, wewnątrz celi-pokoju o wymiarach (11'6" x 9' x 8')*
- 2. Nie będę rozmawiać, czytać, pisać, słuchać radia lub oglądać telewizji, aż do zakończenia performance przewidzianego na 29 września 1979*
- 3. Powinienem mieć codziennie dostarczaną żywność, najlepiej przez mojego przyjaciela Cheng Wei Kuong.*

Między latami 1978 a 1986 Tehching Hsieh wykonał pięć jednorocznych performance „One year performance”. Skrupulatnie przygotował ich scenariusze – instrukcje wykonawcze określały przebieg i możliwe czynności w punktach.

Pierwszy z nich polegał na fizycznej izolacji w okresie jednego roku, zamknięcia się w wybudowanej w pracowni metalowej klatce o wymiarach standardowej celi więziennej (11'6" x 9' x 8') wraz z typowym dla niej wyposażeniem: umywalka, pisuar, łóżko. Jedyne kontakty - wyłącznie wzrokowe - miał z przyjacielem Cheng Wei Kuongiem, który zaopatrywał go w jedzenie i odzież, jeden z punktów regulaminu wykluczał komunikację werbalną oraz zabraniał przekazu informacji. Klatka w tym przedsięwzięciu staje się metalową ramą czasu, obiektem kumulującym energię, resocjalizację myśli.



Tenching Hsieh, *One Year Performance (Cage Piece)*, 1978-79

Tematowi życia w nierozzerwalnej symbiozie, symbolicznym zniewoleniu w związku dwojga osób poświęcony był kolejny „One Year Performance”. Linda Montano oraz Tenching Hsieh przez lata żyli na przeciwległych wybrzeżach Stanów Zjednoczonych. Obydwoje zajmowali się w swojej twórczości tematem czasu i tzw. *long duration* performance. Linda Montano znana była z projektu, w trakcie którego przez trzy dni była skuta kajdankami ze swym życiowym partnerem, Tomem Marionem. Gdy dowiedzieli się o sobie nawzajem postanowili wykonać wspólnie pracę, polegającą na wspólnym życiu przez rok w Nowym Jorku. W założeniu projektu oznajmili: „Będziemy trzymać się razem przez okres jednego roku i nigdy nie będziemy sami. Będziemy przebywać zawsze w tym samym pomieszczeniu w tym samym czasie. Będziemy ze sobą związani w pasie dwumetrową liną. przez czas trwania performance. Nie możemy się dotykać. Performance rozpocznie się w dniu 4 lipca 1983 roku o godzinie 18.00 i kontynuowany będzie do 4 lipca 1984 roku do godziny 18.00.” Przy użyciu minimalnych środków Tenching Hsieh i Montano stworzyli monumentalne dzieło. Zdali egzamin z przetrwania. Lina stała się symbolem ich wzajemnej relacji, dystansu, współzależności, quasi-pępowiną. Efekt czy raczej artefakt, który pozostał po tym wydarzeniu jest wiadomie nieznaczący, ograniczony jest jedynie do kilku fotografii. Aby przetrwać musimy żyć razem, jesteśmy skazani na siebie, czyli żyjemy w różnych systemowych klatkach zbudowanych ze schematów. Dlaczego symboliczny okres jednego roku? „Bo wtedy to jest prawdziwe doświadczenie czasu i życia”. Doświadczenie każdej minuty czy nawet sekundy życia, uzmysłowienie sobie błędów w relacjach, w sobie. Aby koncentracją umysłu móc zaangażować się do jednoczesnego odczuwania wszystkimi siedmioma zmysłami. Tak, aby móc ujarzmić chęć przejęcia kontroli jednego nad pozostałymi. Czemu miało służyć tak radykalne wystawienie swojej kondycji na próbę i ograniczenia? Samodoskonolenie, trening umysłu, manifestacja poglądów, rozgłos? Na pewno nie bez znaczenia pozostaje tutaj pochodzenie samego artysty. Formoza (piękna wyspa) czyli Tajwan, od 1554 roku, czyli od jej „odkrycia” przez Portugalczyków nieprzerwanie jest pod czyjąś okupacją. Hsieh urodził się w niewoli, dwa lata spędził w klasztorze, przez 14 lat nielegalnie mieszkał w wolnym kraju (USA), po amnestii rozpoczął manifestowanie swej wolności przez skazywanie się na dobrowolny karcer. Sam mówi, że

przede wszystkim interesuje go tworzenie „sztuki o życiu z różnych perspektyw”, o „walce w życiu”. Podniesienie zwykłych czynności dnia codziennego do godności sztuki. Doświadczenia te pozwoliły mu na wybudzenie i otrzeptanie się z przyzwyczajzeń i schematów. Jego projekty stały się „lustrem ukazującym słabość, ograniczenia, ale i również ukryte możliwości”. Stuprocentowa koncentracja na każdej sekundzie życia z jednej strony wynika z dążenia do uwolnienia umysłu, do podniesienia poziomu świadomości, z drugiej strony - jak przyznaje Linda - konieczność tego typu działań tkwi w zdobywaniu nowych umiejętności przetrwania i adaptacji do nowych sytuacji. Laurie Anderson w jednym ze swoich wywiadów powiedziała: „jeśli tylko czuję, że moje życie bezpiecznie osiąga stan równowagi, próbuję je wyrzucić do góry nogami, to pozwala mi poczuć, że żyję”. To kolejny dowód na traktowanie sztuki jako treningu psychologicznego i społecznej terapii. I rzeczywiście, zwykle budzimy się ze schematycznego letargu tylko w sytuacjach ryzykownych, traumatycznych, dostrzegamy innego człowieka, rodzinę i siebie, gdy życie gwałtownie skręca. Wielu artystów przez cierpienie i samoudręczenie widzi sposób na osiągnięcie wyzwolenia i osiągnięcie satysfakcji, na doświadczenia życia, wyrwanie się z martwoty. „Jad węża używany jest do leczenia ukąszenia żmii”. Georges Poulet stanem nicości nazywa „stan niejasnego odrętwienia, gnuśnych marzeń i nieokreślonych niepokojów”, przywołuje typowe dla osiemnastego wieku myślenie o czasie, teorię Le Roya: „pragnienia intensywne życia, które połączone ze stałym osłabieniem naszych wrażeń, wywołuje u nas machinalny niepokój” - w pozornym tylko schemacie spokoju. Pisze:

„Chcąc być szczęśliwi musimy nieustannie zmieniać przedmiot albo wzmacniać wrażenia. Rodzi to niestałość, która nie hamuje naszych życzeń, oraz postęp pragnień, co zawsze unicestwione rozkoszą, ale podniecane wspomnieniem, sięga w nieskończoność”.

Przykładem „zabiegu spłaszczenia chwil”, dobitnego podkreślenia zautomatyzowania czasu jest inna praca Hsieha - „Time Piece” - wykonana w latach 1981-82, polegająca na odbijaniu co godzinę karty pracowniczej w automacie sprawdzania obecności, jakich wiele możemy znaleźć w zakładach pracy. Czynność tę Hsieh rygorystycznie wykonywał co godzinę przez 24 godziny na dobę, przez 365 dni, nie śpiąc przez ten czas dłużej niż 50 minut pomiędzy pełnymi godzinami. To codzienne odbijanie czasu również i w tym przypadku stało się polem doświadczalnym oraz próba jego - czasu - przełamania. Tym razem wewnętrznego, biologicznego zegara. Każdorazowo czynność ta dokumentowana była jednym zdjęciem – portretem, namacalnym dowodem upływu czasu i jego fizycznej metamorfozy. W efekcie dało to 8760 autoportretów złożonych w 6 minutową animację. Zamknięcie tych statycznych chwil, rocznego cyklu finalnie przekształciło się w bardzo dynamiczny film, w którym w przeciągu 6 minut oglądamy zmianę w fizycznym wyglądzie artysty, jaka zdarzyć się może realnie tylko w cyklu rocznym.

Kolejnym przykładem odnoszącym się zarówno do motywu siedzenia jak i zamknięcia, powtarzającym również element klatki – ale już bardziej w estetycznym schemacie ujęty - jest praca szwajcarskiego artysty Yanna Marussich’a - *Blue Remix*, z 2007 roku. Artysta, nagi, zamknięty został w szklanym boksie. Podwieszony w pozycji siedzącej, niczym na bujanym fotelu, w całkowitym bezruchu przebywał w szklanej gablocie przez godzinę. Z jego nozdrzy, ust i wszystkich porów stopniowo wydzielał się tajemniczy niebieski płyn. W warstwach jego skóry zachodził proces chemiczny, który bardzo powoli, lecz systematycznie pozwalał uwalniać efekty procesów wewnętrznych zachodzących w jego ciele. Związek chemiczny zastosowany w tej pracy jest tajemnicą autora. Sam Marussich pozostawał przez ten czas w bezruchu. Wydobywająca się z jego ciała ciecz symbolicznie zacierała granicę pomiędzy zawartością jego ciała a światem zewnętrznym, niejako wydobywając na światło dzienne sekrety zachodzących w ludzkim wnętrzu procesów.



Yann Marussich, *Blue Remix*, 2007

Gdy mówimy o klatce, ze względu na chronologię należy wspomnieć również o wczesnym dziele kalifornijskiego artysty Chrisa Burdena, w którym zamknął się on na trzy dni w środku jednej z trzech części szkolnej szafki, która nie przekraczała wymiarów jednego metra kwadratowego. Jedna z jej części była przeznaczona na pojemnik służący wydalaniu. Burden każdej ze swych prac nadawał znaczenie obiektu lub rzeźby, tak było i w tym przypadku. Jego obecność wewnątrz nie miała – co prawda – wpływu na kształt mebla, lecz dźwięki, słyszalne od czasu do czasu, skrzypienie, minimalne, przypadkowe sygnały odbierane przez widza tworzyły napięcie, tajemnicę tego na pozór całkowicie zwykłego przedmiotu. Z dystansu kilku metrów obiekt ten wydawał się całkowicie nieruchomy, martwy. Można było tylko „kontemplować szafkę”, podejrzewając, że coś lub ktoś przebywa w jej wnętrzu. Podobna w wymowie była praca Vito Acconciego, w której autor zapowiadał akt masturbacji. Miało to miejsce pod podłogą galerii. W tym przypadku cechy rzeźby przejęła architektura pomieszczenia, gdy osoba i czynności artysty trudne były do zlokalizowania i identyfikacji. Jedynie pobudzona tą informacją świadomość uczestnika uruchamiała proces domysłów, interpretację krążącą wokół galerii plotki.

Siedzieć – trwać na oczach innych, siedzieć w formie samo-prezentacji, w roli znaku, siedzieć w zamknięciu, być ograniczonym, umartwiać się, poddać dyscyplinie radykalnej instrukcji, uprzedmiotwić się – to główne wątki łączące kolekcję artystycznych formuł, otwierających pierwszą kategorię mojego zbioru.

3. Figura II – pozycja stojąca

Kolejne stadium, za które uważam pozycję stojącą, wyprostowaną, odróżnia widoczność w niej rozumnej decyzji, intencjonalnego skierowania i wyboru. Pozycja ta robi wrażenie bardziej tymczasowej, mniej zrównoważonej, raczej zatrzymania w akcji lub chwilowego postoju, aniżeli trwania.

„Powaga rzeczy objawionej wymaga postawy w pozycji stojącej, w nieznacznym ruchu rotacyjnym obróconym na wszystkie kierunki dla zachowania stanu uważności i otwarcia się na nieskończoność”⁹

W pustej przestrzeni staje słup, pion wyznaczający umowny punkt startu, punkt „0” – znak centrum, niczym szpadel wbitej w ziemię łopaty w środku świata. We wszystkich kulturach pionowy znak miejsca ma aspekt ludzki, odnosi się do sylwetki człowieka.

Oś świata będąca zarazem punktem odniesienia uwagi, znakiem orientacyjnym, pierwszym aktem lokacji wiosek, miast, cywilizacji. Później w miarę ich rozwoju miejscu „pierwszego słupa” nadawano znaczenie sakralne. Słup, lub zwykły głaz zamieniał się w totem, obelisk, kolumnę, pomnik, świątynię, miejsce kaźni, a z czasem w świecki ratusz. Można stwierdzić, że w wielu kulturach stał się punktem wyjścia dla umacniającego społeczność rytuału, którego możemy się doszukiwać również w tradycji sztuki performance. Totemy odwoływały się głównie do relacji człowieka ze światem zwierząt i roślin, były miejscem przymierza i kultu, kamieniem węgielnym pod budowę osady, pełniły funkcje tożsamościowe, również funkcję godła, stawiane były aby upamiętnić rodzinne albo wiążące dla klanu wydarzenia. Tych rytualnych punktów „zero” wyznaczającym środek „akcji”, pełniących nadal funkcję rytualno-sakralne możemy odnaleźć w każdej kulturze wiele. Instrumentem „miejsca środka” w Australii są np. aborygeńskie czuringi (z Wikipedii - święty), czyli kawałki płaskiego drewna lub kamienia połączone sznurkiem. Kręcenie nimi w powietrzu pozwalało nawiązać kontakt z przodkami. Były też - obok znaków dymnych - pierwszymi narzędziami do komunikowania się. Charakterystyczny dźwięk wydawany podczas wirowania miał dodawać odwagi, leczyc, odstraszać. U Aczilpów święty słup stawiany na każdym miejscu osiedlenia jest słupem, po którym ich bóg wspiął się do nieba. Dla rodzimych mieszkańców Brytyjskiej Kolumbii słup totemowy jest do dzisiaj zespołem znaków obrazujących ich linię genealogiczną i mitologiczne pochodzenie, ale również wskazaniem ich miejsca w świecie, oznaczeniem centrum terytorium, z którym się utożsamiają.

Idąc dalej tym tropem powiązań proto-performance i postawy pionowej jako punktu wyjścia do rytuału, nie sposób przejść obojętnie obok stylity Szymona Słupnika (ok 390 – 459 r n.e., od greckiego *stylos* - słup), ascety, który kierowany chęcią zadawania sobie nieustannej pokuty i różnego rodzaju wymyślnych cierpień, takich jak: przywiązywania się w pasie sznurem z łyka palmowego z cierniami, przykuwania się dwunastometrowym łańcuchem do głazu, spędzaniem wielu dni w niewielkiej kadzi wypełnionej zimną wodą, wystawiania swojego ciała na warunki atmosferyczne, postanowił spędzić resztę życia (w sumie podobno 40 lat) w celi nie przekraczającej czterech metrów kwadratowych i umocowanej na kilkumetrowym słupie.

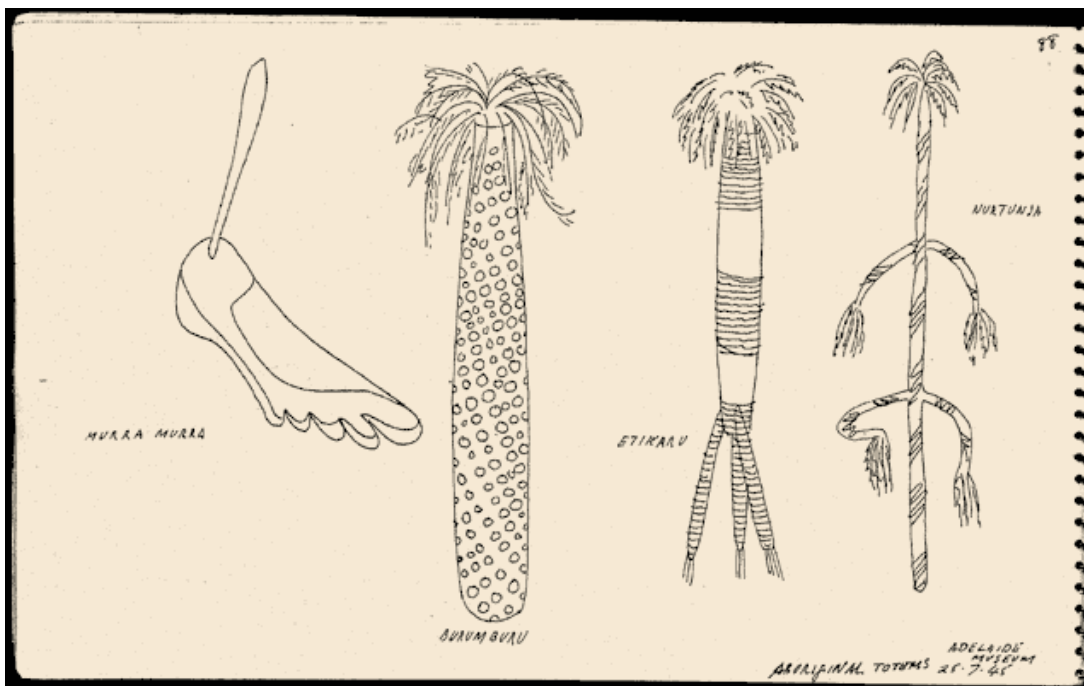
⁹ Zygmunt Piotrkowski „Groundwork – praca u źródeł”



totemy Indian Chinook, okolice Vancouver, BC

„Powołał go Pan Na słup, Na słupie miał dom i grób”

(Stanisław Grochowiak)



Aborygeńskie totemy: Murra Murra, Burumburu, Etikaru, Nurtunja

Podobnie jak Tenching Hsieh ściś le określał reguły swej pokuty: przyjmowanie minimalnych racji żywnościowych, oddawanie 1244 pokłonów Bogu dziennie, śpiewanie psalmów. Czasem tylko w czasie trwania wielkich uroczystości odstępowano od reguły izolacji i przystawiano do słupa drabinę, aby ułatwić kapłanowi udzielenie pustelnikowi komunii. W miejscu kolumny powstała bazylika, a wokół niej miasteczko Telanissos. Niektórzy stylici, jak na przykład Łukasz czy Alipiusz, przenosili się z jednego słupa na

drugi, aby odnaleźć miejsce jak najlepsze pod modlitwę i rozmyślanie. Rolę słupów często pełniły monumentalne kolumny zrujnowanych hellenistycznych świątyń. Oczywiście główną intencją Szymona Słupnika była chęć bycia jak najbliższej Boga, jednak dostrzegam również pewne porównanie do intencji Hsieha, w jego jednorocznych performance: zamiar samodoskonalenia czy próby rozjaśnienia umysłu. Jak słusznie wskazuje Howell „bezzruc trudno wykonać, jeśli jest czymś więcej niż w pozycję leżącą. Nasze ciała są jak plastelina – pozy, w jakich je ustawiamy mają tendencję do wędnięcia”. Wtedy dramat tych minimalistycznych kondycyjnych wojen staje się epicentrum naszych akcji i nawet najprostsze działanie jakim będzie stanie w bezruchu może stać się dynamicznym napięciem cierpień na jakie wystawia się artysta, a jakich jesteśmy obserwatorami.

W tym i następnym rozdziale pragnę opisać przede wszystkim twórczość dwóch przykładów „totemów” sztuki żywej w Polsce: Zygmunta Piotrowskiego oraz Andrzeja Dudka Dürera. To właśnie w koncepcji „żywej rzeźby” ci dwaj artyści poszli dalej niż Ben Vautier czy Gilbert i George. Dudek Dürer jest chyba najbardziej znanym polskim żywym posągami konsekwentnie ulepionym z różnych przeciwstawnych motywów rzeczywistości, które nakładają się na siebie i wzajemnie przenikają: z wiary w reinkarnację Alberta Dürera w osobę Andrzeja Dudka, z chrześcijaństwa i buddyzmu, ze sztuki butów, jedzenia, chodzenia, włosów, pizzy - „to kolaż artysty – żywej rzeźby”¹⁰. Od 1969 roku oznajmił się dziełem sztuki, permanentnie kreując własne życie. Zatrzymał umownie swe życie poprzez wielokrotną rekonstrukcję otoczenia, elementów własnej garderoby, wręcz maniacką dbałość dokumentowania wszystkiego wokół, próby uchwycenia czasu a czasami jego cofnięcia (jak w wideo filmie "Invisible time", gdzie używa inwersji ruchu, gdzie ludzie poruszają się do tyłu) i mozolny proces poszukiwania tożsamości, samoidentyfikacji siebie jako artysty w rozpiętej w połowie tysiąclecia epoce. Buty i dzinsy konsekwentnie reperowane od blisko 40 lat stały się pamiątkami, „żywymi” świadkami wydarzeń „stając się skrajną formą sztuki autobiograficznej”. Interesuje go wędrówka, podróżuje do własnego wnętrza, ale również poprzez *mail art* realizuje podróże metafizyczne, przesyłając innym artystą swoje prace, łącząc się z nimi telepatycznie o ustalonej godzinie. Od lat '70 odbywa medytacyjne wędrówki, początkowo po Polsce, potem podróżując po całym świecie. Poprzez tą zrytmizowaną monotonną czynność jaką jest „chodzenie”, urzeczywistnia każdy krok, a w nim każdą uwięzioną sekundę. Ilość przebytych kilometrów pozwala mu na określenie tej prozaicznej czynności „sztuką chodzenia”, jak na przykład w pracach „*Mental Steps*”, „*Nothing*”, „*Legs*”. „Nogi” to obserwacja stóp spacerujących ludzi, zapisana w migawkowych zdjęciach. W „*Mental trip*” powstaje seria zdjęć butów na tle metalowych pokryw wlotów do kanałów, z napisami identyfikującymi dane miasto (Nowy Jork, Seul, San Francisco, Wenecja, etc.). „*Nothing*” to nieruchomy obraz wideo przedstawiający drzewa, druty wysokiego napięcia i chmury, który ulega bardzo powolnej wręcz niezauważalnej transformacji jedynie poprzez ruch chmur i zmianę nasycenia ich kolorów. W „*Upside down*”, podpatrującym uliczne życie miasta, zdjęcia statyczne przeplatają się z dynamicznymi, pojawiają się obrazy odwrócone (do góry nogami). Te próby złapania czasu również widoczne są w jego pracach fotograficznych gdzie pojawia się ten sam mechaniczny monotyzm uzyskiwany zazwyczaj poprzez multiplikację - repetycję obrazów, odbić portretów, butów – to ciągle ta sama wyliczanka, która towarzyszy mu przez całe życie.

Idąc dalej tym wyznaczonym przez pion tropem totemu, słupa, wodospadu, rury, fletu, dochodzimy aż do piorunu i trąby powietrznej: gwałtownie wirującej kolumny powietrza, będącej jednocześnie w kontakcie z powierzchnią ziemi i podstawą cumulonimbusa lub

¹⁰ Alicja Cichowicz „Life performance Andrzeja Dudka-Durera”, Obieg.

rzadziej wypiętrzonego cumulusa. „Tornado osiągają różne wielkości, jednak zwykle przyjmują postać widzialnego leja kondensacyjnego, węższym końcem dotykającego ziemi. Dolna część leja jest często otoczona chmurą odłamków i pyłu dźwięku, ciszy - stoimy na krawędzi ekspozycji trwogi i zachwyty”.

4. Groundwork / praca u źródeł (Zygmunt Piotrowski)

Wszystkie zawarte w tym rozdziale a nieopisane cytaty, fragmenty tekstu pisane w pierwszej osobie, pochodzą z pism i publikacji Zygmunta Piotrowskiego oraz Dariusza Kurzydło zawarte w pracy „Groundwork Fine Art. / praca u źródeł”. Przytaczam je tutaj w dokonany przez siebie wyborze, gdyż nie sądzę bym sam potrafił lepiej ukazać specyfikę jego pracy.

Od niepamiętnych czasów bezruch był sposobem na osiągnięcia duchowego oświecenia. Bycie-tu-oto odeszło, bycie-w-sobie przybyło tylko poprzez bycie sobą.

W „*Anty-Edypie: kapitalizm i schizofrenia* Gilles Deleuze i Felix Guattari mówili o ciele-bez-organów, wyidealizowanym stanie równowagi uwolnionym od nacisków maszynierii związanej z produkcją i popytem. Bezruch w najwyższym stopniu jest tym ciałem bez organów; tym pancernem żółwia: skorupą żółwia; jego wehikulem, który go porusza. Aby wejść do tej skorupy, żółw musi schować swoją głowę, schować swoje stopy, wycofać się ze świata”.

„**Noah**” - to imię znaczy tyle samo co „odpoczywający, spokojny, wyciszony”.

Zygmunt Piotrowski aka **Pio-Troski** aka **Noah Warsaw** pozostaje na uboczu komercyjnego rynku sztuki. Począwszy od 1998 roku opracowuje nową metodologię działania twórczego, którą nazwał *Groundwork / Fine Arts*. Praca u źródeł dokonuje przełomowego dla tradycji judeochrześcijańskiej odkrycia nowego narzędzia dochodzenia do piękna, przełamując dotychczasowe granice percepcji zmysłowej i sporu ideologicznego. Wprowadzony przez niego do sztuki termin z fizyki teoretycznej GROUNDWORK tłumaczy jako „prace podstawowe, refleksję teoretyczną ustanawiającą sposób rozumienia świata”¹¹. A podjęcie pracy nad tym zagadnieniem wskazuje na inspirację Jerzym Grotowskim i jego Teatrem u Źródeł. „*Grotowski szukał metody, ja szukałem narzędzia, tam gdzie Grotowski widział magię i zaklęcia, ja szukałem fizyki i matematyki*”

„Można przypuszczać, że materia nieskończoności są promieniowania fononowe – w odróżnieniu od promieniowań fotonowych, które zakreślają granice światów skończonych. Można też wskazać, że fonony (cząstki elementarne odkrywane przez współczesną fizykę w strukturach krystalicznych – to sposób wypełnienia przestrzeni atomami tak, że pewna konfiguracja atomów zwana komórką elementarną jest wielokrotnie powtarzana) – najmniejsze cząstki, dźwięki, z których zbudowana jest nieskończoność – mogą powstawać z pomocą narzędzia. Narzędziem tym – nieuchwytnym dla pięciu zmysłów człowieka, a jednak możliwym do użycia – jest fala sprężysta pod-harmoniczna, a więc taka, dla której modelem analitycznym jest rachunek liczb pierwszych. Tak oto znaleźliśmy się w samym centrum pitagorejskiej koncepcji piękna. Rekonstruuąc praktykę szkoły pitagorejskiej odkrywamy też zagubiony ślad inspiracji matematycznej w instrumencie fletni Pana, który w fizyce doświadczalnej definiowany jest jako narzędzie rury jednostronnie zamkniętej i

¹¹ Dariusz Kurzydło & Noah Warsaw *Groundwork / Fine Art / praca u źródeł* str. 12

generator fal pod-harmonicznych. Wskazuję, że instrument taki pozostaje w dyspozycji ludzkiego ciała jako narząd tchawicy”. Wskazując na powyższe stawiam tezę, że dyscyplina użycia tego narzędzia, powodująca subtelne przekształcenia przestrzeni, jest przewidywana przez fizykę teoretyczną jako projekcje ekranów grawitonowych.¹²

Figura rozumowania Piotrowskiego opiera się na trzech pojęciach: „przestwór”, „ekspozycja” oraz „zachwycenie”.



Zygmunt Piotrowski, *Noah Warsaw, Groundwork*

Przestwór nie jest tym samym co przestrzeń. To prawda, że to, czym mogę się podzielić z drugim człowiekiem, zawiera się w przestrzeni. Ale ja patrzę na przestrzeń w pewien określony sposób. Chodzi o inny sposób bycia w przestrzeni. Aby znaleźć się w niej w nowy sposób, musiałem najpierw zakwestionować moje dotychczasowe pojęcia i zbudować nowy model teoretyczny. Jeśli miałbym graficznie przedstawić ten model, musiałbym narysować okrąg, który się nie domyka (początek i koniec mijają się ze sobą). To, co jest wewnątrz tego okręgu oznacza zakres widzenia; i to jest przestrzeń. Czyli to, co ogarniam z przodu na poziomie moich ramion – jest przestrzenią. Można by porównać to, co widzę do bańki powietrza. Cała tradycja sztuki mieści się w płaszczyźnie bycia, widzenia, odbierania świata; i tego nie przekracza. Ale jest też jakaś przestrzeń, której nie obejmuję wzrokiem. I mnie właśnie zafrapowała ta przestrzeń, która jest za mną. Gdziekolwiek obrócę głowę, owa bańka powietrza jest przede mną, ale zarazem wciąż za mną też coś się znajduje. Rozum mi podpowiada, że jestem w środku tej bańki, ale widzę tylko tam, dokąd sięgają zmysły. Ów przesmyk między niedomkniętym okręgiem to jestem ja, to ja go zwieram. A to znaczy, że jak mnie zabraknie, przestrzeń (bańka) znika. Co zostaje? Coś nieskończonego, co ja nazywam przestworem. Przestwór zatem zaczyna się tam, gdzie kończy się przestrzeń którą zwieram. Moje ciało zaś stanowi narzędzie, którym mogę uchwycić to zjawisko. Poprzez moje ciało przechodzi bowiem granica, w której zaczyna się / kończy się przestrzeń, a zaczyna się / kończy przestwór. Praktyczne zastosowanie tego modelu polega na tym, że

¹² Grawiton to hipotetyczna cząstka elementarna, która nie posiada masy, ani ładunku elektrycznego i przenosi oddziaływanie grawitacyjne Wikipedia <http://pl.wikipedia.org/wiki/Grawiton>

mogę patrzeć przed siebie i widzieć w inny niż dotąd sposób. Wiem, że to jest możliwe, ponieważ ja to praktykuję i to mi się czasem udaje. To pewien rodzaj doświadczenia medytacyjnego, które jest rozpowszechnione na Wschodzie. Człowiek może tak ustawić się do przestrzeni, że się w nią niejako wtapia; i on już nie widzi, ale coś się z nim dzieje. Nieważne co. Bo to dzieje się, mimo jego osoby, ciała. Nie będę rozwijał tego wątku, bo on mnie nie interesuje, mówię tylko, że jest możliwy. Niezwykle ważnym elementem w akcjach Piotrkowskiego jest forma znaku jaką przyjmuje na siebie tworząc dzieło sztuki ze swojego ciała, a które nazywa EKSPOZYCJĄ (zapożyczoną od angielskiego słowa – *exposure*, albo polskiego – *eks-pozycja, zmiana figury*). „Jeśli mówię o doświadczeniu wejścia w pewną rzeczywistość artystyczną (rzeczywistość sztuki, wolności), to nie bałbym się go nazwać nawet kontemplacją (także po to, by wprowadzić rozróżnienie między kontemplacją a medytacją). Kontemplacja przestrzeni”. Znak ten to sylweta człowieka stojącego, w przeciwieństwie do wschodnich praktyk medytowania w pozycji siedzącej, „która ma swoje fizjologiczne kotwice” - na lekko ugiętych nogach z jedną nieznacznie wysuniętą do przodu „ta pozycja ma coś z taneczności, podkreśla pulsowanie i życie ciała, doświadczenie stania na krawędzi”. Głowa lekko cofnięta do tyłu dla lepszego przepływu energii i oddechu i na koniec ręce uniesione i zgięte w przedramieniu z dłońmi zwróconymi w kierunku twarzy. Korzenie tego znaku Piotrowski przypisuje literze Hae pisma protosynajskiego (ok. 1800 – 1500 lat p.n.e.) i przyjmuje hipotetycznie za znak oddechu, od wzoru jednego z archetypów figury człowieka. Znak życia:

„...dostrzegłam, że terażniejszość nie istnieje dla mnie, że całe życie zwracałam się ku radościom utraconym lub radościom jeszcze możliwym” (Goerge Sand). To przykład innego postrzegania czasu niż poprzez pryzmat „chwil”. To rodzaj tęsknoty za ich czuciem. W działaniach PioTroskiego dostrzegam postawę typową dla „zamkniętego w chwili romantyka”, który zwraca się „myślami ku życiu lub raczej usiłuje otoczyć to życie świadomością obecnej chwili – jak pisze Georges Poulet – i nie chodzi o to, by nadać chwili głębię, całą nieskończoność trwania do jakiej zdolny jest człowiek, a posiadać własne życie w chwili”.

Kolejnym etapem następującym po EKSPOZYCJI jest ZACHWYCENIE. „Jestem chwycony”. „Zachwycenie pojawia się po prostu siłą dziejącej się rzeczywistości, to odcucie, że coś mnie łapie za gardło. To coś sprawia, że gardło jest zaciśnięte – nie tylko na zasadzie wzruszenia lub stłumienia uczuć.(...) I w takim chwyceniu zaczynam inaczej funkcjonować, płakać mi się chce, jakiś słaby jestem, robię się (choć równocześnie odczuwam przyływ energii). Liczy się samo doświadczenie tego chwytu, ponieważ „on” coś na mnie dokonuje. Ten chwyt zapiera mi dech w piersiach, myśli przestają być istotne”. Ostatnim elementem ekspozycji w rozumieniu performance jest użycie „narzędzia”, które dla Pio-Troskiego to „fala sprężysta, która – choć bardzo konkretna – pozostaje nieuchwytna. Jest niewidzialna. U każdego człowieka stanowi ona czterokrotną długość tchawicy. Czyli jeśli tchawica ma 13-14 cm, to instrument generujący tę falę ma ok. 55 cm. Każdy człowiek, ma możliwość wytwarzania fal. Ta fala jest jednak bezgłośna”. Czyli w przeciwieństwie do głosowej pozbawiona właściwości rezonansowych, „a jej charakterystyka fizyczna jest taka, jak w instrumentach strunowych (bo fala ludzkiego głosu wydobywa się ze strun głosowych) – jest to fala harmoniczna, która mając tylko dwukrotną długość struny głosowej jest wzmocniana mocą rezonatorów ciała do potęgi rozgłosu”. Fala, o której mówi powstaje w tchawicy, która tworzy rurę jednostronnie zamkniętą / otwartą, która jest zdolna wytworzyć dźwięki pod-harmoniczne, zdolne z kolei wytworzyć najmniejszą cząstkę dźwięku, czyli fonon. Wskazówki te mają pomóc w praktyce do wydawania dźwięku, który w/g Pio-Troskiego „jest kluczem do przestworu”, do ekspozycji, do zachwycenia, i to jest ów dźwięk: *H* wymawiane bezgłośnie na wdechu – głos wdechu. Wypowiadając dźwięk

litery H na wdechu, struny głosowe odchodzą na bok, robi się szczelina, tchawica staje się otwarta. Potem następuje drugi dźwięk / L /, który sprawia, że szczelina zwęża się, ale już poprzecznie. Takie ułożenie gardła (ucisk, który nazwałem zachwyceniem) umożliwia generowanie fal pod-harmonicznych „transmisji akustycznej”. Innym skutkiem tej czynności jest płacz, kapanie z nosa, a nawet ziewanie. A wszystko to jest wynikiem wypowiedzienia dźwięków H - L - L - na wdechu. Pio-Troski, idąc dalej, zbadał to zjawisko pod względem anatomicznym i odkrył, że podczas artykulacji „dźwięku klucza”, trąbki Eustachiusza otwierają się wyrównując ciśnienie w uchu, a tym samym powodując inne funkcjonowanie ciała. „Takie zachowanie uruchamia całkiem inny rodzaj słuchania i jest on związany ze zmysłem równowagi i orientacji przestrzennej”, czyli tzw. „szóstym zmysłem”. Trąbki Eustachiusza otwierają się zwykle tylko w dwóch momentach: kiedy coś przetykamy, albo ziewamy.

Piotrowski zwraca również uwagę, że zarówno znak, jak i słowo klucz, mają swoje drugie dno. Dźwięki H - L - L w języku hebrajskim oznacza *Hallelujah*, czyli „chwała”, ale też arabskie *Allach*, których wypowiedzienie (w języku arabskim naturalnie na wdechu) mają pomóc w wejściu w przestwór, a tym samym osiągnąć etap zachwyty piękna. Słowo ciałem się staje i znakiem.

„To, co daje nam życie to wdech a to co przywołuje śmierć, to wydech“ - Podniesione ręce w znaku to oprócz skojarzenia z ukrzyżowanym Chrystusem gest Alleluja, dźwięk Hae to przywołanie: chwalmy Pana.

Trwam w zachwyceniu przestrzeni i sam sobie zadając pytania dochodzę znaczenia słów. Pytam, nawet nie wiem o co, bo słowa jakie myślę są mi nieznane. Żarliwie odnoszę moje postanie przed-się i głowę unosząc nasłuchuję tego, co niewidzialne. Nawet pomyślenie o rzeczy tak innej i nierozpoznanej wydaje się być niemożliwe. Myśli, pojęcia i wyobrażenia nakierowane ku niej nie mogą zacząć o żaden występ, żaden kształt, żaden rozróżnialny ślad dostępny mojemu doświadczeniu. A całym sobą wiem i czuję, że rzeczywistość ta istnieje i ja istnieje fizycznie zanurzony w jej głębi, wbrew mniemaniu zaślepionego rozumu, wbrew świadectwu zmysłów zmaconych obrazem tego, co widzialne. Wchodzę w przestrzeń całym sobą, tchnieniem oddechu otwierając ją od wewnątrz. Bezgłośnie, strużką wdychanego i wydychanego powietrza staram się wydobyć jak najcichszy dźwięk, tak cichy, że wtapiający się w masę mojego ciała w poprzek mnie – w głąb przestrzeni; dźwięk tak cichy, że rozpoznawalny jedynie wysiłkiem uwalniającym rezonans zakrzepłych mięśni. Pracuję nad tym w zaszuchaniu, niespiesznie, raz za razem ponawiając próbę uchwycenia oddechem narzędzia precyzyjnego jak lancet, przenikliwego jak promień lasera. Czy może być narzędzie równie delikatne i kruche ponad to, które podnieść można tylko podmuchem warg, poprowadzić skinieniem głowy, obrócić nachyleniem ciała? Narzędzie to wskazuję jako re-flektor echa dźwiękowego. Zdolność operowania tym narzędziem nazywam dyscypliną uważności. Przedmiot tej dyscypliny widzę w rozpoznawaniu przestworu przestrzeni. Przez kontemplację ustanawiam nową dziedzinę sztuk pięknych

W zachwyceniu

piękna

śpiewam Twoje

Imię¹³

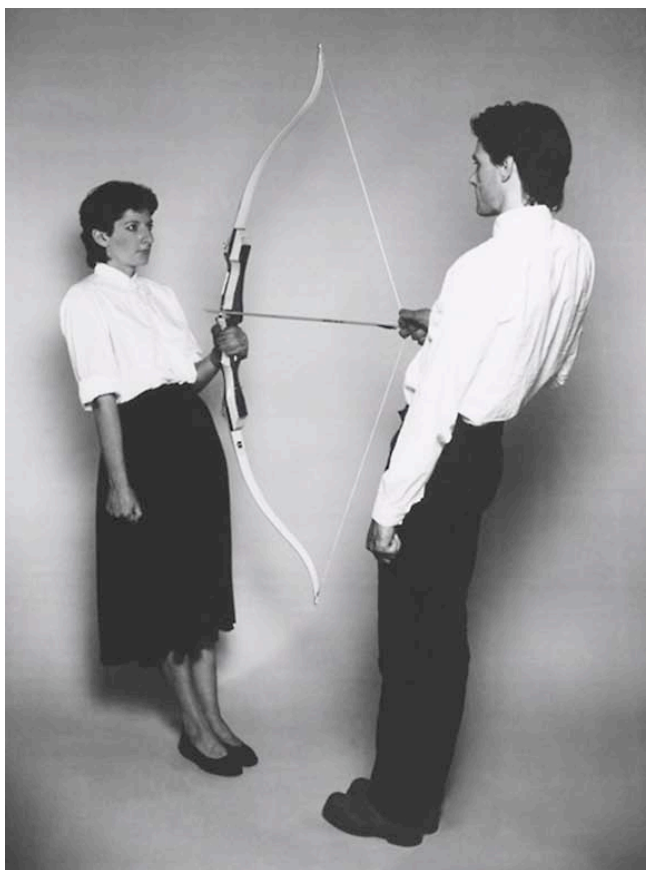
¹³ Dariusz Kurzydło & Noah Warsaw „Groundwork / Fine Art / praca u źródeł”

Święci mężowie, ojcowie pustyni, praktykowali kontemplację, modlitwy w nocy albo o poranku, a więc wtedy, kiedy różnica temperatur powietrza wdychanego i wydychanego wynosiła około 20 stopni Celsjusza, po to, aby uzyskać efekt wewnętrznej trąby powietrznej. Pomagało to w uzyskaniu harmonii i spokoju ducha. Harmonia i chaos – jako kolejne dwa stykowe bieguny obnażające relację tego, co oczywiście statyczne, do tego co trudne do określenia i dynamiczne. Śpiew Muezinów nawołujących do modlitw – najistotniejsze w ich technice śpiewu są przerwy, w których nabierają powietrza do płuc, nabierają siły do wykonania następnej frazy, powstaje swoista dziura w czasie, w której doszukać się można istoty całego utworu. Natomiast tekst i pozostała melodyka to tylko harmoniczny dodatek, ozdobnik do pełnej dynamiki chwili ciszy.

„Gdzie w ciszy wybrzmiewa echo“. Porządek rezonansowy - to zjawisko staje się już nie tylko zatrzymaniem w czasie, lecz nawet próbą jego cofnięcia, momentem wdechu.

(...) zauważył że powietrze uwolnione z części płuc, jednocześnie wprowadzone zostaje ruchem przepony w dolną partię. Prawe płuco ma trzy płaty, a lewe dwa. W chwili, gdy górne płaty wydychają powietrze, dolne napełniają się powietrzem (a przepona się obniża), w wyniku czego powstaje coś na wzór mini trąby powietrznej. Trąba powietrzna powstaje na skutek zmieszania się i ścierania dwóch strumieni powietrza: zimnego i ciepłego. Trąba powietrzna prowadziła Izraelitów do ziemi obiecanej. W trąbie powietrznej znajduje się oko, będące zjawiskiem ciszy, centrum ciszy i spokoju w otoczeniu niszczycielskiego wiru. Podczas ekspozycji i uaktywnienia obszaru ucha wewnętrznego powstaje - jak zaobserwował Noah - rodzaj czegoś, podobnego do promieniowania, które - w ikonografii chrześcijańskiej - zaznacza się złotą aureolą. Ale przede wszystkim środek ciężkości ludzkiego ciała aktywizuje się energetycznie – powodując efekt, który w nauce nazywa się zjawiskiem ekranów grawitonowych, stanem podobnym do lewitacji.

5. Figura III – dwa słupy (artystyczne duety w sztuce akcji)



Marina Abramovic & Ulay: *Rest energy*, 1980; *Imponderabilia*, 1977.

Podwójna oś, dwa punkty, dwa filary, oparcia, podpory, pylony, dwa bieguny, pola magnetyczne (+ /-). To już układ, zbiór, dyptyk, duet, figura wymagająca symetrycznej współpracy i porozumienia. W geometrii odcinek łączy dwa dowolne punkty na okręgu, krzywej bądź powierzchni. W optyce soczewki grube oraz bardziej skomplikowane układy mają dwa punkty główne: punkt główny obrazowy oraz punkt główny przedmiotowy. W topologii istnieje pojęcie przestrzeni spójnej, w której dowolne dwa punkty dają się połączyć drogą. W geografii bieguny to w praktyce dwa punkty w obszarach polarnych kuli ziemskiej, które poprzez swoje charakterystyczne położenie i wynikający z niego klimat są szczególnie trudno dostępne.

Duetów artystycznych w sztuce performance wskazać można wiele: Gilbert & George, Abramovic & Ulay, Kwiek i Kulik, Sędzia Główny, Coco Fusco & Gomez Pena, Kaźmierczak & Rybska, Wood & Harrison... To, co ich wszystkich łączy, to właśnie praca nad tematami *life sculpture*, *frozen imagine art*, statycznego żywego obrazu zamykanego pomiędzy nimi. A to, co dla mnie jest ważne, to fakt, że istnienie dwóch jednostek w działaniu odbieram jako dwa filary podtrzymujące ciężar akcji, jako formę architektoniczną. W mniejszym stopniu potrzebne są tutaj dodatkowe odnośniki. Dwie osoby w bardzo prosty sposób są w stanie wytyczyć granicę przestrzeni komunikacji. Stwarzają dodatkowy wymiar zagospodarowany emocjami, dwie kolumny wytaczają strefę. Pojawia się już nie tylko kontekst pomiędzy artystą a widzem, ale również interakcja pomiędzy samymi artystami - i dodatkowo jeszcze widzem. To dwa bieguny nowych odniesień, problemów zachodzących pomiędzy: płciami, tożsamościami, charakterem. Główny dynamiczny element rozgrywa się jakby w napięciu zachodzącym pomiędzy tymi właśnie „filarami”, i jak mówi Pio-Troski:

„Chcę mówić o doświadczeniu ciała. O tym czego nie da się sfotografować ani pokazać w żaden inny sposób. To tylko jest możliwe przez kontakt z drugim człowiekiem”. Działanie jednostki jest „odpuszczone” i jedynym odbiorcą będzie widz lub po prostu przestrzeń. W działaniach duetów akcja może zostać jakby zatrzymana „pomiędzy nimi”. W takiej przestrzeni łatwiej jest skumulować energię, łatwiej o nowe odnośniki, o wpływ jaki dwa neurony mają na siebie. To też spory potencjał do tworzenia prac *frozen image*, *photo performance*, kiedy wspólne zdjęcie niesie ze sobą większy skumulowany ładunek emocjonalny i interpretatorski, tworzy przeżywającą performance ikonę, tak jak w *Rest energy* **Abramovic i Ulay**. Innym przykładem może być „*Nightsee Crossing*” tych samych autorów - cykl performance’ów zamierzonych na 90 dni, w których głównie zostają wyeksponowane elementy kontemplacji, bezruchu, skupienia w czasie, gdzie artyści siedzą w medytując po wiele godzin dziennie. Zmieniały się tylko miejsca, konfiguracja wciąż pozostawała ta sama. Raz był to kościół katolicki – gotowa, istniejąca przestrzeń, raz regułami zaplanowanymi w scenariuszu były: cztery metry średnicy złotego stołu wokół którego siedzieli uczestnicy, cztery osoby, po cztery godziny dziennie, cztery portrety. W tym wypadku była to akcja przeprowadzona wspólnie: Abramovic, Ulay, australijski aborygen i tybetański Lama. Człowiek może wytrwać 40 dni bez pożywienia, 4 dni bez picia, 4 minuty bez powietrza, a bez wrażeń zmysłowych, odczuć – tylko 4 sekundy, dłuższa izolacja prowadzi do ostrych zaburzeń (znowu pojawia się magiczna cyfra 4 *ibidem*). Znaczenie tym działaniom nadał przypadek, *incydent*, gdzie istotny jest proces, który wyławia przypadki, często budujące nadrzędne znaczenie w interpretacji. Obecność artysty, kamery staje się tylko pretekstem dla nieprzewidywalnego rozwoju sytuacji, dyktowanego miejscem, warunkami pogodowymi, czasem. Jak przyznaje Ulay, traktuje on siebie jako „artystę intuicyjnego, a nie konceptualnego”. „Procesy są zaprogramowane, performance ma swoją strukturę, ale być może najcenniejszy jest w tym wszystkim przypadek”. Abramovic i Ulay to dwa przeciwstawne bieguny, dwa graniczne wektory, magnesy, które ustawione na przeciwko siebie w przestrzeni, i tej interpretacyjnej i tej fizycznej, często ciasnej, gdzie precyzyjnie się trzeba pomiędzy nimi, wywołują reakcje przypadkowe, a często incydenty.

Nikt inny, jak popkulturowa dwójka brytyjskich artystów **Gilbert i George**, przyczynili się swoimi „śpiewającymi rzeźbami” do powstania definicji *life sculpture*, mocno już zakorzenionej w terminologii sztuk żywych. Pierwszym ich tego typu działaniem było „unieruchomienie”, kiedy w 1969 roku pomalowali swoje ciała złotą farbą, stanęli obydwoj na stole i odgrywali pantomimę do piosenki *Underneath the arches*. Ponownie, dwie dekady później, w 1991 roku powtórzyli to działanie w Sonnabend Gallery, co potwierdza trwały, „rzeźbo-podobny” status tego dzieła. Prezentowanie banalnych formalnie układów, wyróżnianych wymianą rękawiczek i kija, póź adekwatnych do sztywnych kostiumów noszonych przez obu wykonawców, zostało przerwane potrzebą zejścia jednego z nich ze stołu, aby obrócić kasetę magnetofonową, która była źródłem tła dźwiękowego. Kij i rękawiczka zostały wymienione, a pokaz był kontynuowany po obróceniu taśmy, tak, by długość taśmy magnetofonowej dyktowała długość trwania pozy. Od 1968 roku **Gilbert & George**, a właściwie Gilbert Proesh i George Passmore - artyści którzy ukończyli londyńską St Martin’s School of Art - prezentują siebie jako „żywe rzeźby” (*life sculpture*), zwykle z atrybutami zwykłych czynności: spaceru, spania, jedzenia, w scenerii wsi i salonów. Propozycje G&G opierają się na wykorzystaniu społecznych i kulturowych klisz związanych z funkcjonowaniem dzieł sztuki. Wobec tradycji rzeźbiarskiej są tu zarówno podobieństwo jak i różnice.



Gilbert & George, *Śpiewająca rzeźba*; Sonnabend Gallery, 1991

To, co jest podobne, to fakt, że wyraźnie prezentowane są postacie ludzkie w ściśle określonych, codziennych pozach; to, co je różni, to ich specyficzny, aktywny spokój, niemożliwy niemal do uzyskania i odczucia w obcowaniu z przedmiotem nieożywionym. Tak jak pomniki na cokółkach upamięniają, a w większości oddają hołd zmarłym, martwy obiekt udaje, że nie jest martwy, że jedynie śpi - jedynie sen uzasadnia bezruch.. Rzeźby „udają, że żyją”, natomiast *life sculpture* odwrotnie. I tu jest właśnie ten paradoks, to napięcie pomiędzy sprzecznymi wartościami, które daje efekt niezwykłości. Spokój może sugerować obojętność wobec upływającego czasu, a przez powtórzenie udaje się wyprzeć upływ czasu. **Tanja Ostojić** stoi bez ruchu godzinami na placu, jej ciało jest całkowicie ogolone oraz pokryte marmurowym pyłem. Widząc rzeźbę jak żywą wątpimy w jej status. Istnieje „jakość” zastygania w bezruchu. Mówimy o pozycji nieruchomej jak o zastygnięciu, tymczasowym pomniku, aspekcie bezruchu, który sugeruje chłód – nie tylko chłód jeziora zamieniającego się w lód, lecz także chłód rzeźby, chłód kamienia. Ciepło przyspiesza molekuly, podczas gdy spokój sugeruje ich bezruch. „Pozy” – rodzaj osiemnastowiecznych występów solowych, w których artysta poprzez układy ciała i gesty ukazywał rozmaite emocje i nawiązywał do klasycznych dzieł sztuki *tableaux vivant*, scenek upozorowanych na wzór klasycznego malarstwa czy klasycznej rzeźby – to dość popularna w tamtych czasach forma rozrywki. Obecnie kontynuację tej tradycji spotykamy w występach mimów ulicznych. W każdym większym mieście stojące często na własnoręcznie spreparowanych postumentach, skrzynkach, beczkach wyłaniając się wśród przemierzającego się tłumu przechodniów kolorowe posągi. *Street life sculpture*, salon odrzuconych? Jaka jest różnica między mimem ulicznym, a *life sculpture*? Pomijając historię tradycji wielkiego francuskiego mima epoki romantyzmu Debureau, funkcja współczesnego mima ulicznego

niewiele się zmieniła. Oczywisty jest ten sam fakt, że ma rozbawić, cieszyć wzrok. Ale równie ważna, być może obecnie najważniejsza jest funkcja komercyjna. Stąd wybór miejsca pod „ekspozycję” podyktowany szlakiem komunikacyjno-turystycznym. Rola stroju czy kostiumu nie pozostaje tu bez znaczenia. Powinna naśladować ikony popkultury, kulturowe maskotki. W działaniach *life sculpture*, czy jak inaczej nazywam - *frozen image* – wygląda to jednak inaczej, chwilowe zatrzymanie się w sprecyzowanym kontekście miejsca i czasu może być dyktowane również potrzebą popularności i ambicjami materialnymi, lecz jakkolwiek rozumiany „zysk” jest ulokowany w zupełnie innym miejscu – w bilansie rosnących warstw znaczeń. To już nie jest ciało na sprzedaż, czy ciało sprzedawalne, to człowiek – artysta manifestant, żywa interwencja, stawiający nowe pytania, często ryzykujący konsekwencje w ryzyku zderzenia z konwenansem i regułami miejsca. Interpretacji pojęcia ruchu nie możemy dokonywać z pominięciem aspektu czasu - ze swojej strony dodam, że dotyczy to równie mocno kwestii dystansu, jaki zachowujemy wobec miejsca, okoliczności i otaczających nas ludzi. Artystoteles mówił: „czas to liczba ruchów”, Gorges Poulet w *Metamorfozach czasu* mówi o „trwaniu w chwilach”. Tylko zbiór chwil daje nam poczucie istnienia i odniesienia do czasu. „Trwanie jest jakby różańcem chwil. A na przejście od jednego paciorka do drugiego pozwala tylko twórcze działanie”.



Ma Yan Ling, Plac Tiennanmen

Coco Fusco i Guillermo Gomez-Pena jako „nowo odkryci Indianie” wystawieni w klatce na publiczny pokaz w Madrycie w 1992 roku zaplanowali przeżyć w niej trzy dni. Przedstawieni byli jako autochtoni dopiero co odnalezieni na jednej z wysp Zatoki Meksykańskiej. W XIX wieku była to bardzo popularna praktyka, chociaż już dużo wcześniej (1492 r.) praktykowano takie prezentacje. Kolumb powrócił ze swojej wyprawy z kilkoma Arawakami, którzy w podobny sposób byli prezentowani na hiszpańskim dworze przez kolejne dwa lata. W Europie i Ameryce Północnej praktyka wystawiania na pokaz

rdzennych mieszkańców Afryki, Azji i obu Ameryk w ogrodach zoologicznych, parkach, gospodach, muzeach, gabinetach osobliwości i cyrkach była dosyć powszechna. Po okresie wspólnej pracy z Gomez–Pena, Coco Fusco powróciła do indywidualnej pracy, w której pojawiały się liczne obrazy śmierci i pogrzebu. W pracy „*Najlepiej żeby umarła*” (1997) pokazała się nieruchomo w trumnie, w „*Ostatnim życzeniu*” (1997) znów leżała w charakterze zwłok przedstawiających emigrantów zmarłych na obczyźnie, natomiast w „*Zawieszonym zdarzeniu*” (2000) zakopana w ziemi w pozycji pionowej aż po piersi, reprezentowała zapomnianych i uciśnionych, pisząc pełne nadziei listy. Działalność artystyczna duetu Gomez-Pena & Coco nawiązuje do międzykulturowych relacji, do próby określenia punktu wyjścia debat łączących „odkrycie” i „inność” – szczególnie na przykładzie nowej historii narodów indiańskich. „Pracowaliśmy w obrębie dyscyplin zacierających rozróżnienie pomiędzy dziełem sztuki a ciałem (performance) i pomiędzy historią a teatralnym odtworzeniem (diorama). W takich spotkaniach z niewiadomym ludzkie mechanizmy obronne nie zawsze działają w pełni wydajnie”. Wystawienie ciała na widok publiczny, na pokaz, zawsze wiąże się z odarciem z ochronnego pancerza prywatności, z ryzykiem uprzedmiotowienia, z zezwoleniem na przekroczenie intymnej przestrzeni osobistej, prywatnej „aury”, postępującym w swoich konsekwencjach otworzeniem się, gdzie komunikat: „teren prywatny – wstęp wzbroniony” przestaje działać. Podobne w działaniu były *Szepty* (2006) polskiego duetu **Grupa Sędziego Głównego (Karolina Wiktor i Aleksandra Kubiak)**. Artystki zawieszane na półkach w białej pustej sali, lub w innych wersjach tego performance - stojące w budkach telefonicznych, czy siedzące na parapecie - zawsze częściowo roznegliżowane, z rozpiętymi bluzkami i ze spuszczonej spódnicą do kolan, zwisały w niewygodnej pozycji niczym dwie szmaciane lalki. Zresztą motyw nieruchomej lalki wystawionej na ogląd, człekopodobnego gadżetu, w pracach Sędziego Głównego jest częstym motywem. Te kobiety-lalki szepczą bezgłośnie, oglądając je z większej odległości z trudem dopatrujemy się w nich jakiegokolwiek ruchu, drgnięcia ust. Ożywiamy je podchodząc blisko, wymaga to „doświadczenia uczestnictwa”¹⁴. Podejście niosło ze sobą dwie konsekwencje: wejście w przestrzeń *stricte* sceniczną, ale co ważniejsze w przestrzeń intymną, wewnętrzną, prywatną, przestrzeń odosobnienia. Artystki w *Szeptach* dzieliły się swoimi prawdziwymi uczuciami, życiowymi problemami zarezerwowanymi jak dotąd głównie dla najbliższych. Tym przejściem, wręcz fizycznym przytuleniem się do Sędzin widzowie mogli się stopniowo stać bliscy. To doświadczenie było wręcz „relacją symbiotyczną”, podobnie jak w pracy Chrisa Burdena ze szkolną szafką. Kolejnym bardzo interesującym przykładem gry z przestrzenią intymną i zamknięciem w techniczne ramy monitora akcji, również w wykonaniu tego duetu, jest *Rozdział XL / Telegra*, gdzie cały performance został przeniesiony w przestrzeń transmisji na żywo TVP Kultura. Z technicznego punktu widzenia w bardzo statyczną sytuację. Całą akcją kierowali widzowie za pośrednictwem telefonu, implikując „bezdotykową interakcję”. Artystki oddały się we władania publiczności uwodząc uczestników i spełniając ich każde życzenie. Oddzielone między sobą gipsową ścianą wykluczały interakcję między sobą. Wizualnie na ekranie monitora widzieliśmy dwie, prawie identyczne postacie, podobnie ucharakteryzowane - identyczne stroje, peruki, makijaż, detalicznie i uważnie wykonujące polecenia widzów. Czasem jedno polecenie było odwołaniem poprzedniego, czasem jego kontynuacją. Ten charakterystyczny motyw „dwóch słupów” przeplata się przez całą twórczość Grupy Sędziego Głównego. Już na samym początku ich działalności pojawia się – w ich pracy dyplomowej „*Wypróbuj przyszłego magistrata*”. Następnie w ich dziesięcioletniej praktyce powracają do

¹⁴ Piotr Rybson, *Intimare*, „Grupa sędziego głównego” str 76

niego w *Rozdziale V* (2002) - artystki nagie, szczelnie owinięte przezroczystą folią, zamknięte w pleksiglasowych tubach. Na twarzach mają maski tlenowe, połączone ze sobą plastikową rurą, tworzą jeden organizm oddychający wspólnym powietrzem; w *Rozdziale LII* (2006) – ubrane w czerwone w białe groszki sukienki stoją zamknięte w pleksiglasowych tubach. Ich szyje i dłonie podwieszono są na drutach. Prezentują się jako „opakowany obiekt sztuki”; oraz podobnie w *Rozdziale LIV* (2006) – tym razem ubrane jak lalki Barbie, również zamknięte w tubach. Stojące w bezruchu jako personifikacja Sztuk Pięknych, fotografują i filmują publiczność, pytając: „Czy mogę Pani / Panu zrobić zdjęcie?”.

W ruchu czy bezruchu, podwojona siła przekazu, suma energii, zbiór oddziaływań implikuje napięcie pomiędzy nimi, między wszystkimi ł adunkami, które wtedy się uwalniają. Motywem działań duetów jest bardzo często kreowanie sytuacji statycznych, zamkniętych w jakiejś określonej przestrzeni czasu, gdzie widz może się przyjrzeć, zauważyć, odczuć promieniowanie energii pomiędzy dwoma punktami, zrozumieć swoją obecność jako współlistnienie trzeciego wymiaru. Nigdy punkty te nie znoszą się, niczym huśtawka tylko pozornie wykluczają współlistnienie. We wszystkich przytoczonych powyżej przykładach siła wyładowań wewnętrznych, energia, która powstaje w trakcie działania, mimo tego iż często jest statyczne, niesie ze sobą ogromny potencjał, dynamikę owej statyczności w układach scalonych. W całym wszechświecie, przeciwne bieguny istnieją dzięki zespoleniu, zimne i ciepłe prądy powietrza kiedy spotykają się, często implikują niesamowite wyładowania energii. Tylko przeciwne bieguny przyciągają się. Symetria istnieje dzięki asymetrii, dynamika dzięki statyce, a raczej statyczności.

„Dlaczego razem pracujemy? Nasze postrzeganie rzeczywistości jest bardzo zbliżone, jest między nami specyficzna energia, która materializuje się często we wspólnych realizacjach – to naprawdę specyficzne doznawanie. Od solowych występów różni się głównie emocjami (...) Tworzymy własny mikroklimat. Najważniejsze jest to, co zachodzi między nami.”¹⁵

¹⁵ Karolina Wiktor, *Grupa Sędzia Główny*, BWA Zielona Góra, 2008

6. Motyw Ikara (grawitacja)

Zdjęcie zeskakującego z gzymsu budynku Yves'a Kleina ukazało się na pierwszej stronie tygodnika „Dimanche“ wydanej przez artystę z okazji paryskiego Festiwalu Awangardy w 1960 roku i nosiło podpis „Człowiek w przestrzeni! Malarz przestrzeni rzuca się w pustkę“. Fotografia w rzeczywistości jest tylko fotomontażem. Wiadomym było, że Klein próbował kilkakrotnie dokonać „lewitacji“ zafascynowany swoją koncepcją pustki, lotami kosmicznymi i religią. Jako dżudoka posiadał wszelakie fizyczne predyspozycje do tego typu wyczynów. Za namową również uprawiających judo kolegów, dał przekonać się do wykonania tego skoku na przygotowaną odpowiednio do tego celu konstrukcję z materaców, która później przy pomocy retuszu została usunięta ze zdjęcia. Skoków odbyło się 6 i podekscytowany Yves upierał się, aby na koniec wykonać jeszcze jeden bez zabezpieczenia, ostatecznie zostało mu to jednak wyperswadowane. Kilka lat później pewien japoński artysta pod wpływem tego zdjęcia popełnił samobójstwo, skacząc z wieżowca na rozciągnięte płótno malarskie. Wspomniane zdjęcie uznawane jest za początek dokumentacji w sztuce akcji i jako pierwsze z gatunku *photo performance*.



Yves Klein, *Skok w pustkę*; 1960



Bas Jan Ader *Broken Fall*, 1971

Oczywiście brueglowski motyw „spadającego Ikara” znaleźć możemy u wielu artystów. Motyw największego z ludzkich marzeń, dotyczącego lewitacji, również i w sztuce performance jest często poruszany i eksploatowany. Ten kto zrobi to jako pierwszy publicznie, i najlepiej w imię sztuki, będzie już nie tylko sztukmistrzem, ale ogłoszony zostanie mistrzem prawdziwym. Stąd też tak bliskie konotacje sztuki performance z religią, szamanizmem, medytacją. Motywowi Ikara i grawitacji poświęcił swoje studium duński artysta **Bas Jan Ader** wykonując serie cichych dokamerowanych etiud, melodramatycznych akcji. Często używając balansu na krawędzi, przekroczenia środka ciężkości jako tematu i środka wyrazu, spadał wraz z krzesłem z dachu dwupiętrowego domu w Kalifornii (1970), wisił do kresu wytrzymałości na gałęzi 10 metrowego drzewa, aż do upadku do płynącej

poniżej wody - *Broken Fall, Organic* (1971). Eksperymentował jazdę rowerem na krawędzi cembrowiny amsterdamskich kanałów (1970), a eksperymenty kończyły się wypadnięciem z toru i skokiem do wody. Jan Bas Ader zakończył życie w trakcie kolejnego artystycznego eksperymentu - postanowił samotnie przepłynąć małą żaglówką Atlantyk, z Massachusetts do Falmouth w Anglii, i podczas tego rejsu zginął. Akcja przepłynięcia najmniejszym statkiem oceanu rozpoczęła się w dniu 9 lipca 1975 r. Rejs miał trwać 67 dni, a finalną pracą miała być dokumentacja z radiowej łączności, która po 3 tygodniach została zerwana. Fragment kadłuba łodzi Adera został odkryty znacznie później u wybrzeży Irlandii, ciała nie odnaleziono po dzień dzisiejszy. Po jego twórczości zostało zaledwie kilkanaście krótkich filmów, fotografii i slajdów. W latach 1970 – 1975 był dość znanym i niezwykle aktywnym artystą. To, co rzuca się w jego pracach na pierwszy rzut oka, to ujmujące wyciszenie, melodramatyczna i skupiona do granic obecność. Prace Adera noszą tytuły z kolejnymi numerami powtarzanych eksperymentów: *The Fall (upadek)* 1, 2, 3... itd. Wszystkie pełne poświęcenia, zazwyczaj ryzykowne, na granicy bezpieczeństwa. Tą granicą jest moment przekraczania linii balansu, chwila gdy tracimy kontrolę nad wymagającym napiętej uwagi procesem.

Śladów fascynacji Adera motywem Ikara należy szukać w artykule Reader's Digest, pt. *Chłopak, który przewrócił się w Niagara Falls (The boy who fell over Niagara Falls, 1972)*. Motyw wykorzystywał wielokrotnie w swojej twórczości, utożsamiał się z nim ponosząc śmiertelne ryzyko, które towarzyszyło większości jego eksperymentów nad metafizyką równowagi. Ader jako jeden z niewielu artystów w tych czasach deklarował, że „swoimi pracami nie uprawia rzeźby, on po prostu oddaje się mistrzowi wagi”. Chciał tworzyć sztukę jak najbliższą matematycznej prawdzie, i widział w tym istotny problem filozoficzny – filozofię studiował przez całe swe krótkie życie. Chwilowe zatrzymania, uniesienia, próby oderwania się od podłoża choćby na moment - przykładem artystów próbujących zerwać kontakt z podłożem są też Charles Ray i Erwin Wurm. Wurm jest artystą, który swoją twórczość poświęcił przede wszystkim *one-minute sculpture*. Wspominałem już o nim przy okazji omawiania pozycji siedzącej w Rozdziale I. Jego twórczość zmienia zupełnie postrzeganie zwykłych przedmiotów codziennego użytku. Zainspirowała nawet zespół Red Hot Chili Peppers przy realizacji wideoklipu *Can't stop*. Tutaj chcę przytoczyć przykład jego jednodominutowej rzeźby z serii realizowanych w 1997/8 roku w Bremen i Wiedniu. Artysta podparty szczotką na kiju bezwładnie zwisa jak marionetka w Teatrze Lalek w przerwie między kolejnymi aktami kukielkowego przedstawienia. Oczywiście powinienem tutaj zaznaczyć, że ta seria jest jedną z ikon i sztandarowych przykładów *one-minute sculpture* w sztuce akcji i znalazła wielu naśladowców. Charles Ray w swojej pracy „*Plank Piece*” (1973), dyptyku fotograficznym (*photo performance*), dokumentuje wykorzystanie swojego ciała jako elementu rzeźbiarskiego. Ray wchodził w skład grupy artystów, którzy w 1970 traktowali rzeźbę jako działalność (proces), a nie jako obiekt (*life sculpture*). Statyczne zdjęcie przeczy performatywnym aspektom prezentowanego działania. Jednak wypracowana złożoną grą między ciężarem i grawitacją pozycja artysty, który zawiesił swoje ciało w absurdalnej i wydającej się przeczyć prawom fizyki pozycji, tworząc minimalistyczny, graficzny obraz, nawet w migawce aparatu fotograficznego ukazuje głównie balans – grę sił, a nie przedmiot. Zawieszenie w ten sposób ciała ponad poziomem podłogi sprawia wrażenie cierpienia, tortury lub ofiary. Wrażenie działania siły znacznie większej aniżeli ciężar ludzkiego ciała. Co by stało się, gdyby Ikar nie upadł? Mit o Ikarze realizuje się w sztuce performance jeszcze bardziej i dalej. Już nie ma mowy o upadku, nie oczekuje się już nieprzewidzianego finału akcji, nie podpira się ciała. Trwa się w zawieszeniu, być może pustce. *Body suspension*, czyli akt zawieszenia ludzkiego ciała w przestrzeni na hakach przebitych przez warstwy skóry początkowo był sposobem medytacji lub mistycznej inicjacji. Rytuał ten był praktykowany przez plemię Mandan, przez

Amerykańskich Indian z południowo zachodnich stanów USA i wzdłuż brzegów rzeki Missouri. Zawieszenie oznacza bycie pomiędzy dwoma stanami i żywiołami, pomiędzy Niebem i Ziemią, jest ofiarą składaną Słońcu. Ze sfery rytualnej zostało przeniesione w obszar sztuki, początkowo przez Fakira Musafara (twórcy ruchu prymitywnego modernizmu), który utrwał swoje działania głównie w fotografii (*photo performance*).



Erwin Wurm, *one-minute sculpture*, Bremen / Wiedeń; 1997/8

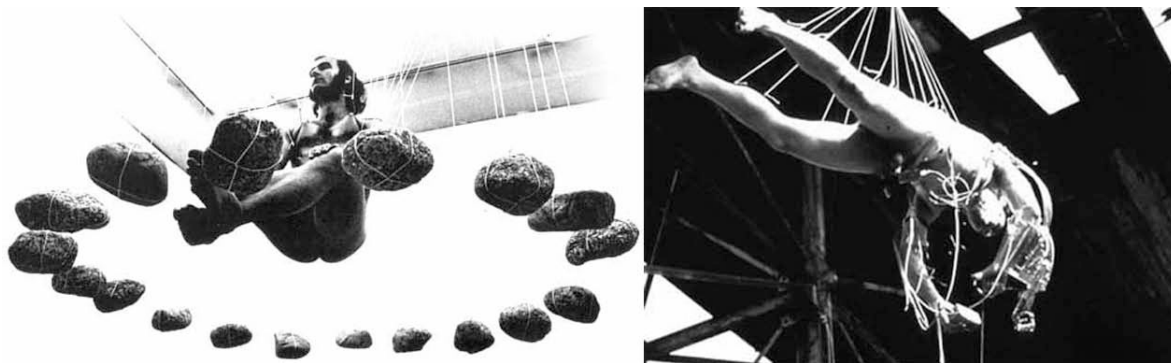


Charles Ray, *Plank Piece*; 1973

Jednak jednym z najbardziej reprezentatywnych przykładów *body suspension* w sztuce performance jest twórczość australijskiego artysty **Stelarca** (Stelios Arcadiou), który już na przełomie lat '60 i '70 rozpoczął praktykowanie „zawieszenia” w całkowitym oderwaniu od mistyki i metafizyki. Ponad 25 razy jego ciało wisiało na hakach przebijających jego skórę. Strategia artystyczna Stelarca obraca się wokół idei "wzmocnienia ciała", zarówno w sposób fizyczny jak i techniczny. Wywodzi się ona z pragnienia pokonania siły ciężkości, grawitacji, które to artysta urzeczywistnia w swoich działaniach późniejszych wspomagając się wysokimi technologiami cybernetycznymi i biotechnologią (*Remote Suspension, Extended Arm, Eskoskeleton, i inne*). Jego intencją jest rozwiązać problem własnego ciała w bezpośrednim, cielesnym doświadczaniu go. Stelarc wierzy, że jesteśmy obecnie na etapie ewolucji, który wymaga integracji naszego ciała z technologiczną inwencją.

Docieramy tu do drugiego poziomu egzystencji, gdzie ciało staje się obiektem eksperymentów fizycznych i technicznych w celu odkrycia i ominięcia jego ograniczeń, ale też ze zwykłej ciekawości, jak cała reszta Natury. Kiedy Stelarc mówi: "ciało przestarzałe", oznacza to, że nasz organizm musi zacząć być traktowany jako rozszerzalna struktura ewolucji, wzbogacona o najróżniejsze technologie, które są bardziej precyzyjne, dokładniejsze i wydajniejsze – wbrew wszystkim kulturowym i religijnym Tabu. "Ciało brak modularnej konstrukcji (...) Technologia definiuje znaczenie bycia istotą ludzką, to część bycia człowiekiem. Szczególnie życie w dobie kultury informacyjnej uświadamia, że ciało jest biologicznie nieodpowiednie." Dla Stelarca przestrzeń elektroniczna staje

się raczej narzędziem do modyfikacji Natury, niż informacją.



Stelarc, *Body Suspension* oraz *Remote Body Suspension*

„Zawieszenia” Stelarca nie wynikały z pragnienia stworzenia złudzenia lewitacji. Jest raczej pierwotnym pragnieniem zwiększenia wydolności, jak pragnienie pływania i latania. Jak mówi Stelarc: „dla mnie kable były liniami napięcia, które były częścią wizualnego dizajnu zawieszoności ciała, a rozciągnięta skóra była swego rodzaju grawitacyjnym krajobrazem”. Pierwotne rytuały prowadziły do podwieszania ciała, czy do unoszenia się i wirowania na linach (La Danza de los Valadores de Papantla Indian Totonac), ale obecnie mamy rzeczywistość astronautów unoszących się w stanie nieważkości. Tak więc akty zawieszenia rozpinają się pomiędzy pierwotną tęsknotą a współczesną rzeczywistością i realną funkcją. Stelarc mówi: „dla mnie nie miały znaczenia konteksty religijne, czy szamańskie tęsknoty. W rzeczywistości jest to coś w rodzaju strumienia świadomości.(...) nie biorę żadnych środków znieczulających, nie wprowadzam się w odmienne stany świadomości. Myślę, że w przeszłości uważaliśmy skórę za powierzchnię, tak jak dziś traktujemy interfejs. Skóra stała się granicą, barierą dla duszy. Dzięki technologii rozciągania i nakłuwania, skóra jako bariera znika.” (źródło: *Extended-Body: Interview with Stelarc*; Paolo Atzori and Kirk Woolford Academy of Media Arts, Cologne, Germany) Stelarc w swoich „zawieszeniach” skupia się zdecydowanie bardziej na aspekcie dowodowym, wizualnym, designerskim, technicznym i estetycznym. Ciało traktuje jako narzędzie, jako formę podlegającą procesowi technologicznego ujarzżenia i podporządkowania dla potrzeb utylitarnych i dla zaspokojenia filozoficznej ciekawości.

Podobne wizualnie są niektóre działania fińskiego artysty **Roia Vaary**. Są osobistymi estetycznymi „wlepkami” wklejonymi w sztywne obrazy codzienności. Pełnią jakby rolę wirusa. Czegoś postawionego na głowie, nie lada „wyczynu”. Wprowadzają zamieszanie, a z drugiej strony wywołują również zachwyt. Wprawiają widza w dezorientację i wymuszają często metafizyczne przemyślenia. „Wyczyn”, jak pisze Warpechowski „jest uzupełniającym znaczeniem wyrazu performance”¹⁶. Nie trudno się z tym nie zgodzić. Często przyrównywany jest do kategorii popisów, bicia rekordów, wprawiania w podziw wytrzymałością ciała, wysiłku włożonego w realizację. Wyczyn performance możemy podzielić na ten związany z czystą estetyczną funkcją, oraz na ten w rozumieniu fizycznym, cielesnym, gdzie ciało zostaje poddane różnym próbom wytrzymałości, wygenerowaniu sytuacji zagrożenia, mającym posłużyć „naprowadzeniu przekazu na inny cel, na to, co inne, poprzez kontrast, przez ograniczenie uzmysławiać mają nieograniczoność”.

Akcjoniści wiedeńscy, Jean-Luis Costes, samobójstwa w imię sztuki. W tym obszarze sztuki

¹⁶ Zbigniew Warpechowski „Podręcznik Bis” str 270

akcji można z całym przekonaniem stwierdzić, że zostały przekroczone wszystkie granice smaku, tabu i społecznej akceptacji. To wszystko moim zdaniem z jednej strony bardzo spłyciło, a z drugiej przesunęło granicę szoku daleko poza pytanie „co wolno artyście?”. Niczym szczepionka wprowadzona w sprawnie działający organizm. Infekcja wirusem mająca wywołać obronną reakcję organizmu. Zasada samooczyszczenia i niemego ruchu w symbiozie. Sztuka ma szokować, wywoływać skrajne emocje, grozić, pouczać, bawić, ostrzegać czy stać na straży? Latający umysł, stan nieważkości, bujanie w obłokach. Piękny umysł, czy niebezpieczny umysł?



Roi Vaara, Forces of Light Festival, Bio Rex, Helsinki, *Amplify*, Amsterdam, Holandia; 1996

7. PODSUMOWANIE

Omówione w powyższej rozprawie przykłady dotyczą kilku różnych postaw i sposobów interpretacji bezruchu, pustki i zatrzymania w *sztuce żywej*. Jedne dotyczą kwestii czasu i jego względności; permanencji, prób zatrzymania go w „chwili”. Inne dotyczą miejsca - jako obiektu, przestrzeni stop-klatki, zamkniętego sześcianu lub bańki, w której artysta zwykle niewidoczny dla publiczności skazuje się na izolację, w określony czasowo stan zdeterminowanego zamrożenia. Wreszcie szereg przykładów odnosi się do osoby artysty, do podmiotu działającego w imię samodoskonalenia, wejścia w przestrzeń innej osoby, komunikacji, rozpląnięcia się w otoczeniu, we wszechświecie, spełnienia się w akcie medytacji, w większym lub wyższym doznaniu, w imię innych ludzi i ich, lub też wspólnych dążeń – mistycznych, społecznych, politycznych. Każdemu przypadkowi działań w sztuce towarzyszy równolegle jakiś zewnętrzny wobec sztuki pogląd na świat, jakaś doktryna czy to filozoficzna, technologiczna, socjologiczna, czy polityczna, jakaś fascynacja... a co za tym idzie, dzieła te są ponad wszystko to, o czym dotąd pisałem, przesycone różnorodnymi tematami - dotyczącymi znów: czasu, egzystencji, poznania, emocji. Biorąc więc pod uwagę sztukę performance jaką jest dzisiaj – tradycję działań nazywanych jednym terminem lecz bardzo różnorodną w formach, w stosowanych środkach, w pochodzeniu i kierunkach rozwoju, a nade wszystko tradycję istniejącą krócej niż pół wieku - bardziej stosownym wydaje się mówienie o niej jako o drodze, sposobie postępowania w sztuce, aniżeli kierunku, gatunku czy dziedzinie.

„Nie znam jego imienia, więc nazywam je Ścieżką. Niechętnie nazywam je nieskończonością. Nieskończoność jest przemijaniem. Przemijanie jest zanikaniem. Zanikanie jest Powracaniem”¹⁷

Wedle Kakuzo „Tao jest raczej przejściem niż Ścieżką. Jest duchem Kosmicznej Przemiany, wiecznym wzrastaniem, które powraca do samego siebie, by tworzyć nowe formy. Cofa się przed samym sobą jako smok, ulubiony symbol taoistów. Rozsnuwa się i zasnuwa jak chmury“. Taoizm już u swych źródeł akcentuje to co drodze i przejściu właściwe – ruch, proces, zmienność – z ostrożnością odnosi się do norm i zasad, również moralnych, uznaje dobro i zło za pojęcia względne, uwarunkowane okolicznościami. To co stałe oznacza nie tylko zatrzymanie ruchu, lecz i wzrostu, a więc ograniczenie rozwoju. Komentując tradycję taoistyczną Kakuzo oznajmia: „...nasze normy moralne zrodziły się z dawnych potrzeb społeczeństwa, ale czyż społeczeństwo ma pozostawać ciągle takie samo? Przestrzeganie kolektywnych tradycji wymaga od jednostki stałego poświęcenia na rzecz państwa. Aby utrzymać to potężne złudzenie, wychowanie popiera pewien rodzaj ignorancji. Ludzi nie uczy się prawdziwej cnoty, lecz właściwego zachowania...”

Naturalnie stara filozofia nie jest rozwiązaniem naszych problemów, bez wątpienia może być jednak do tego celu inspiracją. Fascynacja Buddyzmem, Zen, Hinduizmem, Wedantą, Taoizmem, która szerzy się na Zachodzie od XIX wieku, a która w połowie wieku XX, w czasach narodzin sztuki performance, była popularną modą i jednym z wiodących nurtów ideowych rewolucji obyczajowej, wyraźnie wpływa na wielu artystów, na praktykę artystyczną przełomu XX i XXI wieku. Długo trwające mody prowadzą do zmiany życiowych praktyk, a często do zmiany fundamentów myślenia – są to procesy zwrotne.

¹⁷ Lao Cy, za Okakuro Kakuza, „Księga herbaty”

Źródło Fasady i Fundamentu często jest wspólne.

Droga performance, równoległa do postępowania „społecznego”, uczy nas innych niż nas uczono dotąd w sztuce sposobów przekazywania swej tradycji. Sam porównywać się mogę do starszych ode mnie performerów wyłącznie w obrębie swojej lub tylko jednej starszej generacji, gdyż performance jest tradycją młodą, a znaczna część „pierwszych performerów” wciąż żyje. Konkurujemy więc ze sobą nawzajem, oraz z historykami sztuki i krytyką w pisaniu własnej historii, spieramy się o metodę, o język, eksperymentujemy w dydaktyce – spierając się o jej sens, potrzebę i granice. Porównanie własnej praktyki i sposobu kojarzenia faktów z innymi, próba opisu praktyk innych, bliskich nam artystów, to droga do zobaczenia siebie z zewnątrz, ale też jedyna możliwość przekazania doświadczenia, utworzenia form dydaktyki na miarę studiowanych faktów.

8. Bibliografia:

1. „Sztuka akcji – dziesięć zdarzeń w Polsce”, Jan Przyłuski, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, 2007
2. „Orient-akcja – sztuka działania i sztuka pamięci”, Artur Tajber, Galeria QQ, 1995
3. „Podręcznik bis”, Zbigniew Warpechowski, Otwarta Pracownia, 2006
4. „Art. Action 1958 – 1998”, praca zbiorowa pod redakcją Richarda Martela, LeLieu, Quebec, 2001
5. „Groundwork / Fine Art / praca u źródeł”, Dariusz Kurzydło & Noah Warsaw 2009
6. „The Year of the Rope: An Interview with Linda Montano & Tehching Hsieh” By Alex Grey and Allyson Grey, Community Art Network, Reading Room, 1983
http://www.communityarts.net/readingroom/archivefiles/2002/09/year_of_the_rop.php
7. „The Citizen Artist: 20 Years of Art in the Public Arena”
An Anthology from High Performance Magazine 1978-1998 Edited by Linda Frye Burnham & Steven Durland, Critical Press, 1998
8. „Performatyka - wstęp”, Richard Schechner, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno – Kulturowych we Wrocławiu, 2006
9. „Performance”, praca zbiorowa. Wybór tekstów Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski, Jan St. Wojciechowski, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984
10. „Grupa Sędzia Główny”, galeria BWA Zielona Góra, 2009
11. „Body Art And Performance - The Body as Language”, Lea Vergined, Skira, 2000
12. „Performans” Marvin Carlson, Wydawnictwo Naukowe, 2007
13. „The Analysis of Performance Art.”, Anthony Howell, Routledge, 1999
14. „Metamorfozy czasu”, Georges Poulet, Biblioteka Krytyki Współczesnej, PIW, 1977
15. „Księga Herbaty” tytuł oryginału „The Book of Tea” Okakura Kakuzo, Wydawnictwo Etiuda, 2004
16. „Wideo, wideo instalacja, wideo performance w Polsce w latach 1973-1994, Małgorzata Jankowska, Wydawnictwo Neriton, 2004
17. „Sztuka krytyczna w Polsce część I, Kwiek. Kulik. KwiekKulik 1967-1998” Jerzy Truszkowski, Galeria Arsenał – Poznań, 1999
18. „The Fall of Faust – Considerations on Contemporary Art and Art Action”, Andrea Pagnes, Vestandpage Press, 2010.
19. Roi Vaara „Ars Fennica, Amos Andreson Art. Museum, 2005