

ENCYKLOPEDIA KULTURY POLSKIEJ XX WIEKU
OD AMBLAGOROS DO POSTMODERNIZMU

POD RED. GRZEGORZA DZIAMSKEGO
INSTYTUT KULTURY
W-WA 1996

HAPPENING PERFORMANCE

Grzegorz Dziamski

Geneza • Happening • Performance • Happening i performance w Polsce • Nowa
postać sztuki performance

Geneza

Happening, performance (po angielsku *happening* – „zdarzenie”, „wydarzenie”; *performance* – „przedstawienie”, „wykonanie”, „wyczyn”) – nowe środki wypowiedzi artystycznej, zbliżające sztuki plastyczne do sztuk widowiskowych *performing arts*, wprowadzające element czasu do sztuk wizualnych, tradycyjnie pojmowanych jako sztuki przestrzenne.

Terminologia teatralna przeniknęła do języka krytyki artystycznej w latach pięćdziesiątych, kiedy do opisu malarstwa akcji (*action painting*) i innych form abstrakcji ekspresyjnej (tazyzm, informel) zaczęto używać takich pojęć, jak działanie, akcja, gest itp. Dzieło sztuki straciło uprzywilejowaną, centralną pozycję i trwałą postać, jaką miało wcześniej; zaczęło być rozpatrywane w powiązaniu z poprzedzającym je procesem twórczym (aktem twórczym) oraz w kontekście osobowości artysty jako wyraz samoindywidualizacji, samopoznania twórcy. „Nowość malarstwa akcji polegała na rezygnacji z przedstawiania stanów psychicznych artysty na rzecz odgrywania ich w działaniach fizycznych. Działanie na płótnie stawało się swoim własnym przedstawieniem” – pisał Harold Rosenberg, teoretyk malarstwa akcji (Rosenberg, 1959, s. 27).

Jackson Pollock, Georges Mathieu i inni malarze gestu, przekształcając malarstwo w „zdarzenie”, „działanie na płótnie”, ekspozując akt malowania, spontaniczny gest malarza uruchamiający najgłębsze, podświadome regiony psychiki artysty, sprowokowali swoich następców do uczynienia kolejnego kroku polegającego na usunięciu płótna i wyprowadzenie działania artysty poza dotychczasowe ramy, w realny czas i przestrzeń. „Jego obecność w dziele sztuki była metaforą – mówił o Pollocku Allan Kaprow – przy-

najmniej wówczas, kiedy obraz był ukończony. Chciałem nadać obecności artysty większą prawdę i trwałość” (Kostelanetz, 1968 s. 108). Z tych ambicji zrodził się happening – sztuka, której materiałem jest potoczna rzeczywistość aranżowana przez artystę, zaś sensem – ujawnianie procesu twórczego, odblokowywanie aktywności duchową współuczestników zdarzenia. „Miejsce zdewaluowanego pojęcia «produktu», «dzieła», rezultatu procesu twórczego – pisał Tadeusz Kantor – zajął sam proces twórczy w swoim tworzeniu się. Chodzi tu o takie postępowanie i taką strukturę, która nie kończy się i nie może skończyć się pointą dzieła, lecz jest wyłącznie procesem” (Kantor, 1974, s. 8–9).

Happening

Międzynarodowa ekspansja happeningu w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych usankcjonowała rozmaite warianty tej formy wypowiedzi wynikające z odmiennego rozumienia przez poszczególnych twórców, wprowadzonego przez Kaprowa w *18 Happenings in 6 Parts* (1959), pojęcia. Kaprow określał mianem happeningu sytuacje, w których elementy codziennego życia i otaczającej nas rzeczywistości mogą ukazać swą obcość, niecodzienną, poetyckość. Happening był dla niego kontynuacją assemblażu i environment, był ożywionym environment, a więc przypadkowym lub zainscenizowanym zbiorem przedmiotów i osób zebranych w jednym miejscu i czasie oraz ich wzajemnych interakcji (Kaprow, 1966). Według Michaela Kirby’ego happening polega na teatralizowaniu zwyczajnych i banalnych sytuacji życiowych. Jest to „celowo skomponowana forma teatralna, w której analogiczne elementy – włączając w to swobodne i nie określone żadnym scenariuszem działania – zostają zorganizowane w podzielną, segmentową strukturę” (Kirby, 1965). Dla Jean-Jacquesa Lebel’a happening oznacza sytuację aranżowaną przez artystę w taki sposób, aby dostarczały uczestniczącym w nich osobom przeżyć pozwalających odświeżyć i zintensyfikować percepcję, oznacza „żywy obraz w akcji”. Wolf Vostell określa terminem „happening” zdarzenia wykorzystujące zasadę dekolażu, tzn. rozbijające naturalne związki pomiędzy elementami rzeczywistości, a Bazon Brook widzi w happeningu instrument wytwarzania sprzeczności. Dla Hermana Nitscha happening jest powrotem do zbiorowych rytuałów, pozwalających uczestnikom doświadczyć katartycznego rozładowania podświadomych napięć i emocji. Richard Kostelanetz mówi o dwóch co najmniej odmianach happeningu: czystym (*pure happening*) i scenicznym (*staged happening*), przyrównując ten pierwszy do meczu koszykówki – znane są ogólne reguły gry i instrukcje trenera dla graczy (scenariusz lub partytura happeningu), ale nikt nie wie, jaki będzie rzeczywisty przebieg gry (Kostelanetz, 1968).

Różnice w rozumieniu istoty happeningu powodowały, że terminem tym określano tak odmiennie realizacje, jak: *Autobodys* (1963) Claesa Oldenburga – zdarzenie zbudowane z kilkunastu epizodów (krótkich akcji), rozgrywających się na oświetlonym samochoodowymi reflektorami parkingu; *Calling* (1965) Kaprowa, którego pierwsza, miejska część włączyła w naturalny rytm ulicy trzy paralelne sekwencje zdarzeń, zaczynające się w różnych punktach miasta i zbiegające się na Grand Central Station; *Eat* (1964) Kaprowa – happening zainscenizowany w starym browarze, gdzie widzowie spacerowali pośród ożywionych obrazów przedstawiających rozmaite scenki związane z jedzeniem; *In Ulm, um Ulm und Ulm herum* (1964) Wolfa Vostella, w którym publiczność była przewożona po całym mieście i konfrontowana z różnymi miejscami prezentowanymi jej w nieoczekiwanych zestawieniach (rzeźnia, lotnisko, projekcja filmów o wojnie itd.); a także rozgrywający się w pomieszczeniach galerijnych *Springs Happening* (1962) Kaprowa i prezentowany w prywatnej rezydencji happening Vostella *You* (1964). Dla Vostella największym happeningiem był „paryski maj 1968 roku”, dla Lebel’a – wybuch Wezuwiusza zmieniający Pompeje w „totalne dzieło sztuki”, natomiast dla wielu ludzi, którzy nigdy nie zetknęli się z prawdziwym happeningiem, jest nim każde nieoczekiwane zdarzenie, którego byli świadkami. Termin happening wszedł bowiem w latach sześćdziesiątych do języka potocznego.

Pomimo różniących się, i to dość znacznie, sposobów operowania potoczną rzeczywistością i jej elementami – od zakomponowania wybranej przez artystę przestrzeni dowolnymi, przypadkowymi przedmiotami i działaniami, przez kompilowanie wielu banalnych czynności w amorficzną lub quasi-narracyjną strukturę, aż po kreowanie pararytualnych obrzędów – cechą wyróżniającą happening pozostawała postawa przyjmowana przez jego twórców, anektujących na potrzeby aranżowanej sytuacji gotowe elementy rzeczywistości: przedmioty, czynności, zdarzenia. Tym więc, co łączyło różne, autorskie odmiany happeningu, było ujawnienie dostępnej artyście rzeczywistości jako ekwiwalentu płótna. Jeżeli Pollock traktował płótno jako arenę aktów malarskich, to Kaprow i cała międzynarodowa grupa twórców happeningów usunąwszy płótno, uczyniła wydarzeniem argumentem twórczym – dziełem sztuki – same gesty i działania artysty. U Pollocka działanie artysty pozostawiało ślad na płótnie, natomiast dla twórców happeningu śladem wydarzenia była dokumentacja i... wspomnienia wi- happeningu śladem wydarzenia była dokumentacja i... wspomnienia wi- happeningu śladem wydarzenia była dokumentacja i... wspomnienia wi- happeningu śladem wydarzenia była dokumentacja i... wspomnienia wi-

W odniesieniu do happeningu teatralna terminologia utraciła wcześniejszy, metaforyczny charakter. Jego twórcy manifestowali wprawdzie swój negatywny stosunek do teatru jako formy artystycznej, wielokrotnie podkreślali ateatralną czy nawet antyteatralną naturę happeningu, trudno jednak nie dostrzec zawartego w nim elementu teatralności. Bez wątpienia był on przejawem teatralizacji sztuk plastycznych, choć nie oznaczał zbliżenia plastyki do teatru; jeżeli był formą teatru plastyków – jak chcą niektórzy – to teatr ten odwoływał się do innych założeń niż teatr tradycyjny. Happening nie zbliżał sztuk plastycznych do teatru, lecz zwracał uwagę na teatralność czy teatralizację życia codziennego, na spektaklowy charakter współczesnej kultury – zbliżało to happening do steatralizowanych rytuałów i ceremoniałów życia codziennego, do meczów koszykówki, parad ulicznych, festynów, pochodów, obrzędów religijnych, świeckich uroczystości. Wydobyta przez happening teatralność życia społecznego dotknęła jednej z podstawowych dla tego teatru i ciągle jeszcze niewystarczająco oświetlonej kwestii powiązań między „teatrem życia codziennego” a teatrem jako formą artystyczną, między działaniami dramaturgicznymi w życiu i w teatrze. Happening dostarczył nowych impulsów do refleksji nad pojęciem gry, roli, maski w życiu i w teatrze, nad splataniem się prawdy i fikcji, teatralności i realności w ludzkim działaniu, a jednocześnie nawiązał do marzeń awangardowych artystów początku stulecia, dla których wielkomięjska ulica z jej przypadkowością, dziwnością i niespodzianką stała się przykładem nowoczesnego widowiska. Happening miał być takim nowoczesnym widowiskiem komponowanym z materii życia codziennego.

Performance

Termin „performance” nie pojawił się jako nazwa nowego kierunku artystycznego, lecz upowszechnił się w środowisku artystycznym spontanicznie jako określenie konkretnych prezentacji artystycznych poszczególnych twórców i w tym znaczeniu był używany mniej więcej od końca lat sześćdziesiątych. Nie istnieje więc żaden manifest czy program określający, czym jest lub czym powinien być performance. Z drugiej strony – co oczywiste – nie wszyscy artyści zaakceptowali ten termin, część pozostała przy wcześniej używanych określeniach „akcja”, „demonstracja”, „manifestacja” – szczególnie dobrze utrwalonych w kręgu kultury niemieckiej. Wielu artystom termin „performance” wydawał się zbyt teatralny, zbyt silnie powiązany z nowojorską sceną artystyczną, a przede wszystkim zbyt ogólnikowy i niewiele mówiący. Wszystko to razem sprawiło, że terminu tego nigdy bliżej nie doprecyzowano, pozostał z założenia pojęciem otwartym, co wyszło z niego performance na dobre, ponieważ nie zastępywała ona w jednej, określonej konwencji, lecz mogła zmieniać się i dostosowywać do przemian zachodzących w teoretyczno-myślowej atmosferze sztuki. Brak

ścisłych definicji sprawił, że performance nie musiał zwalczać żadnych reguł, żadnych ograniczeń, mógł dowolnie wykorzystywać rozmaite środki i materiały, swobodnie operować czasem, miejscem i długością trwania przedstawienia, nie był od niczego ani nikogo zależny z wyjątkiem samego twórcy-wykonawcy, przejmującego całkowitą odpowiedzialność za własną prezentację. Po raz pierwszy w dziejach sztuki w centrum znalazła się osoba artysty nie przysięgnięta materialnym wytworem – dziełem sztuki.

Początkowo dość ściśle związki łączyły ów typ prezentacji artystycznych ze sztuką konceptualną i sztuką ciała (body art). Wystarczy przypomnieć realizacje pionierów sztuki performance: Vito Acconciego, Dennisa Oppenheima, Bruce'a Naumana czy Chrisa Burdena. Prace Acconciego określane były nawet jako „konceptualne przedstawienia” lub „steatralizowany konceptualizm”. W *Following Piece* (Śledztwo, 1969) artysta tropił przypadkowo wybraną na ulicy osobę tak długo, jak długo mógł za nią podążać, po czym sporządzał quasi-policyjną notatkę z obserwacji, odnotowując co dana osoba robiła, gdzie i na jak długo wchodziła itd. W *Step Piece* (Krok, 1970) Acconci zapraszał widzów do swojej pracowni, aby w określonych godzinach mogli go oglądać, jak wskakuje i zeskakuje z 45-centymetrowego taboretu aż do wyczerpania; w *Proximity Piece* (Bliskość, 1970) – artysta przybliżył się do znajdujących się na werniszu widzów tak blisko, jak tylko pozwalała na to dana osoba; w *Conversion* (Przemiana, 1970) – spalając włosy na klatce piersiowej i ukrywając penis między udami, usiłował nadać swojemu ciału kobiecy wygląd; w *Project for Pier* (Projekt na molo, 1971) wyjawiał nieznanym, spotkanym o północy na molo, różne drobne sekrety ze swojego intymnego życia.

Do sztuki konceptualnej zaliczano również prace Naumana i Oppenheima, w których artyści wykorzystywali własne ciało jako materiał i środek wypowiedzi artystycznej. W komentarzu do *Reading Position for Second Degree Burn* (Czytając w pozycji do poparzenia drugiego stopnia, 1971) Oppenheim wymienia użyte środki – książka, skóra, energia słoneczna, pięciogodzinny czas ekspozycji w celu zmiany koloru skóry. Z uwagi na to, że tak Oppenheim, jak i Nauman posługiwali się w swoich realizacjach własnym ciałem – np. *Portrait of the Artist as a Fountain* (Portret artysty jako fontanny, 1966) Naumana czy *Parallel Stress* (Równoległy nacisk, 1970) Oppenheima – ich prace mogły być umieszczane i rozpatrywane w kontekście body art oraz tzw. żywej rzeźby.

W pracach Burdena z początku lat siedemdziesiątych również występuje podwójne odniesienie: do sztuki konceptualnej i sztuki ciała. Widoczne jest to w jego najbardziej znanych akcjach: *Shoot* (Strzał, 1971) – ramię wystawione na ostrzał z odległości pięciu metrów; *Deadman* (Truposz, 1972) – owinięty w brezentowy worek człowiek leżący na ruchliwej autostradzie pod Los Angeles; *Trans-Fixed* (1974) – artysta ukrzyżowany na Volkswagencie; *Through the Night Softly* (1973) – nagi artysta czołgający się po rozkruszonym szkle. Konceptualny charakter tych wczesnych prze-

zentacji podkreślał jeszcze fakt, że były one realizowane poza tradycyjnymi miejscami pokazywania sztuki – galeriami czy muzeami – w pracowniach, na ulicach, plażach, bez udziału widzów lub w asyście niewielkiego grona osób, stąd do szerszej publiczności docierały za pośrednictwem dokumentacji. Miały one wymiar sekretnej, intymnego doświadczenia osobowościowego, penetrującego granice fizycznej i psychicznej wytrzymałości autora.

Bliskie związki wczesnego performance ze sztuką konceptualną i sztuką ciała skłoniły niektórych teoretyków do ujmowania go bądź to jako następstwa sztuki konceptualnej, bądź też jako środka (medium) wypracowanego na potrzeby sztuki ciała. Poglądy te są o tyle nietrafne, że lekceważą lub pomijają inne źródła sztuk performance, szczególnie ważne dla artystów europejskich – sztukę gestu (Yves Klein, Piero Manzoni, Ben Vautier) oraz pararytualne akcje Hermanna Nitscha, Otto Mühla, Rudolfa Schwarzkoglera, Güntera Brusa, Josepha Beuysa). Tymczasem w procesie formowania się europejskiego performance, inspiracji tych nie sposób pominać. Akcje Beuysa z połowy lat sześćdziesiątych, takie jak *The Chief* (Sześć, 1964) czy *Wie man dem toten Hasan die Bilder erklärt* (Jak wytłumaczyć obrazy martwemu zającowi, 1965) miały ogromny wpływ na ukształtowanie się jednego z nurtów owej sztuki – nurtu rytualnego, odwołującego się do archetypowych znaczeń i egzystencjalnych sytuacji, tzw. *Grund – und Grenzsituationen*. Ten rodzaj prezentacji rozwinęli tacy artyści, jak: Stuart Brisley (w latach 1972 – 1978), Ben d'Armagnac (1973 – 1978), Petr Stembera (1975 – 1978), Tibor Hajas (1977 – 1980), a także Joseph Beuys (*I Like America, America Likes Me*, 1974). W tym nurcie mieściły się też manifestacje Jerzego Beresia (od 1968), realizacje Krzysztofa Zarebskiego (od 1971), niektóre prezentacje Zbigniewa Warpechowskiego. Artyści ci utwierdzili samoistną i odrębną pozycję performance, który przestał funkcjonować w formie dokumentacji, a stał się bezpośrednim przedstawieniem prezentowanym w galeriach, muzeach, podczas festiwalowych spotkań, których liczba od 1976 roku zaczęła gwałtownie rosnąć. Jednocześnie obok rytualnego nurtu performance coraz wyraźniej zaczął się zarysowywać kolejny, autobiograficzny nurt sztuki performance.

W Stanach Zjednoczonych ów nurt reprezentowała młodsza generacja artystów, wchodząca na scenę w połowie lat siedemdziesiątych. Byli to artyści wychowani na sztuce konceptualnej, reprezentujący już jednak wyraźnie pokonceptualną wrażliwość. Rozluźnili oni rygor i analityczną oszczędność sztuki konceptualnej, wprowadzając do swoich przedstawień bardziej osobistą, fantazyjno-życiową tematykę, nie stroniącą od banalnych, kiczowatych motywów kultury popularnej oraz subkulturowych akcentów – artyści ci nadali własnym prezentacjom bardziej narracyjną strukturę i wzbogacili je różnymi technicznymi środkami. Wszystkie te innowacje uczyniły performance bardziej atrakcyjnym, a w konsekwencji zaczął on

przyciągać szerszy niż dotąd krąg odbiorców. Efektem tych zabiegów stała się jego nieunikniona teatralizacja, zbliżająca przedstawienia Laurii Anderson, Joan Jonas, Julii Hayward, Adriany Piper do teatru jednego aktora, tzw. *solo theatre*. W Europie, autobiograficzny nurt prezentacji, dzięki odniesieniom do filozofii egzystencjalnej, zachował znacznie żywsze związki z rytualnym performance, pozostał wypowiedzią o kondycji ludzkiej, kontakcie z innymi, granicach zrozumienia drugiej osoby, autentyczności i nieautentyczności istnienia, samotności i wyobcowania. Taki charakter miały przedstawienia Mariny Abramovic i Ulaya (Uwe Laysiepen), Luciano Castelliego, Marca Chaimowicza, Jochena Gerza, Valii Export, Lydii Schouten, Ulriki Rosenbach, Ewy Partum.

W drugiej połowie lat siedemdziesiątych performance stał się popularną formą wypowiedzi artystycznej. Dla wielu młodych artystów, traktujących swoją działalność jako szczególnego rodzaju posłannictwo, rodzaj misji kulturowej, performance stał się nowym rodzajem sztuki widownej. Niektórzy porównywali tych młodych artystów do średnio-wiecznych kleryków i waganów: „cele są wprawdzie różne, ale nie tak bardzo. Również i ci młodzi ludzie sądzą, że posiadają posłannictwo kulturowe do przekazania innym ludziom. Mniemają, że kultura nie spoczywa już w książkach i dziełach sztuki zamkniętych w muzeach ani w tradycyjnym nauczaniu, są przekonani, że posiadają natchnienie i miśję proroczą – oświecać ludzi, ukazywać im ich los, sprzecznosci tkwiące w społeczeństwie, w naszym codziennym życiu, obecnym i przyszłym” (Dziamski, Gajewski, Wojciechowski, 1984, s. 77 – 78). Ten misyjny aspekt i chęć uczynienia z performance sposobu życia artysty oraz wyjście poza tradycyjne przestrzenie artystyczne, poza konwencje i reguły narzucające twórce przez „świat sztuki” – wyróżniały performance końca lat siedemdziesiątych, czyniąc z niego zjawisko wymierzone nie tyle i nie tylko w minione formy sztuki, ile w samą kulturową podstawę sztuki. Ten rodzaj działalności odbierany jest przez jej entuzjastów jako twórczość przywołująca czy też sięgająca do prapoczątków sztuki. „Jest to sztuka sprzed sztuki – pisał Gregory Battcock – z czasów, kiedy nie istniała jeszcze kultura, w której mogła wyrosnąć sztuka. Zanim człowiek uświadomił sobie istnienie sztuki musiał rozpoznać samego siebie. Świadomość osoby poprzedza świadomość sztuki, jest zatem pierwszą sztuką” (Battcock, 1979).

Termin performance nie był nazwą nowego kierunku, ani nawet nazwą nowego środka wypowiedzi artystycznej. Nie mogło być zresztą inaczej, skoro termin ten oznacza jedynie „wykonanie”, „robieństwo”, „prezentowanie czegoś”, a to – jak zauważyli dwaj angielscy artyści, Leslie Haslam i Stuart Brisley w deklaracji *Anti-Performance Art* (1976) – właściwie jest wszelkiej sztuce. Artysta zawsze był wykonawcą – używając angielskiego określenia *a performer* – aktualizującym i konkretyzującym ponadjednostkowe reguły i normy składające się na panującą w danym czasie i miejscu świadomość artystyczną. Nowość takiego zjawiska jak performance okazywała się

względna: sygnalizował on przesunięcie zainteresowań współczesnych artystów z dzieła na działanie, z finalnego produktu na proces twórczy i prace artysty, ze sztuki jako systemu na sztukę jako jednostkową wypowiedź. To przesunięcie było następstwem świadomości artystycznej końca lat sześćdziesiątych: procesu dematerializacji sztuki, prowadzącego z jednej strony do sztuki idei (*art – as – idea*), z drugiej zaś strony do sztuki akcji (*art – as – action*) oraz przekształcania postawy artysty w sztukę, czemu dała wyraz wystawa „When Attitudes Become Forms” (Bern 1969). W obu przypadkach chodziło o sztukę antyrynkową, antyprzedmiotową, a więc o taką, która najpełniej mogła objawić się w tego rodzaju prezentacjach. Nie może więc dziwić ani popularność, ani wielonurtowość performance początki lat siedemdziesiątych, gdyż jawi się on jako naturalny wytwór atmosfery artystycznej przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, do tego stopnia naturalny, że nie sposób oddzielić wczesnego performance od sztuki procesualnej, konceptualnej czy sztuki ciała. Kiedy w połowie lat siedemdziesiątych performance objawił się jako nowy sposób postępowania, nie łączony już z innymi tendencjami, okazało się, że jest on czymś więcej niż nowym kierunkiem lub środkiem artystycznym, że jest negacją modernistycznego pojmowania sztuki jako wyodrębnionej dziedziny rządzącej się swoimi własnymi regulami i normami.

Happening i performance w Polsce

Pierwszym happeningiem w sztuce polskiej był *Cricotage* Tadeusza Kantora zrealizowany w grudniu 1965 roku w sali Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie. *Cricotage* miał klasyczną strukturę happeningu, prezentował kilkanaście zwykłych czynności życiowych, siedzenie, jedzenie, mydlenie, przenoszenie, zasypywanie, opakowywanie, owijanie, telefonowanie, opowiadanie itp. wykonywanych równocześnie, bez jakichkolwiek wzajemnych odniesień i powiązań, pozbawionych wszelkiej celowości, rozwijających się zgodnie z logiką samopotęgującego się i samounicestwiającego działania. Przykładowo, trzech mężczyzn rozrabia w mydlenicze mydło do golenia i zaczyna namydlać sobie twarz, piersi, plecy, ubrania, obrus, stół i wszystko, co znajduje się w ich zasięgu. Działanie wyobcowuje się i podporządkowuje sobie działającego. W latach 1965 – 1969 Kantor zrealizował osiem happeningów (Borowski, 1982, s. 128) – prócz wspomnianego *Cricotage'u* – *Linie podziału* („Krzysztofory”, Kraków 1966), *Wielki Ambalaz* (Bazyła 1966), *List* („Foksal”, Warszawa 1967), *Panoramiczny happening morski* (Osieki 1967), *Hommage a Maria Jarema* („Krzysztofory”, Kraków 1968), *Lekcja anatomii według Rembrandta* (pierwsza wersja – Norymberga 1968; druga – „Foksal”, Warszawa 1969).

Kantor był praktycznie jedynym polskim artystą, który programowo zaakceptował happening, odnajdując w nim bliską sobie ideę anektowania

przez sztukę otaczającej rzeczywistości. Problem ten interesował Kantora od dawna, jeszcze od konspiracyjnego przedstawienia *Powrotu Odysa* w 1943 roku, stąd tytuł pierwszego happeningu *Cricotage*, odwołujący się do prowadzonego przez Kantora teatru „Cricot”. W manifestie *Teatru wydarzeń*, towarzyszącym premierze *Kurki wodnej* (1967), Kantor podkreślał zbieżność między własną pracą teatralną, własnym rozumieniem teatru a happeningiem: „Wydarzenia i wypadki, małe i ważne, nijakie, powszechne, nudne, konwencjonalne, tworzą miążgę rzeczywistości. Wytrącam je z toru powszechności, nadaję im autonomię (w życiu nazywa się to bezcelowością), pozbawiam je motywów i konsekwencji, obracam je, powtarzam w nieskończoność, aż zaczynają samodzielnie bytować i fascynować”. W happeningach Kantora pojawiały się liczne i czytelne odniesienia do innych twórców, np. w *Panoramycznym happeningu morskim* do Vostella i Kleina, w *Liście do Christo* i Oldenburga; wszystkie te cytaty, zapożyczenia, znaki nigdy nie były skrywane, przeciwnie, stały się materiałem na równi z anektowaną przez artystę rzeczywistością. Twórczość Kantora, a dotyczy to nie tylko jego happeningów, rozwijała się w nieustannym dialogu, sporze z innymi artystami, była rodzajem metaartystycznego komentarza, niezwykle silnie zakorzenionego w świecie artystycznych idei.

Innym artystą, który zbliżył się do klasycznej formuły happeningu, był Andrzej Matuszewski, autor zdarzenia zatytułowanego *Postępowanie* („Od Nowa”, Poznań 1969). Wydarzenie składało się z dwóch części; w pierwszej, ściśle wyznaczona liczba widzów oglądała, a właściwie podglądała, przez wycięte w ściankach boksów otwory, osoby wykonujące różne proste czynności – krajanie chleba, prasowanie, czesanie włosów, wiązanie paczki, jedzenie kurczaków itp., w drugiej części, widzowie zmienili się w uczestników biesiady, posadzeni przy wspólnym stole pośród nagich manekinów, znaleźli się w sytuacji sygnalizowanej przez wcześniejsze sceny, na stole pojawiły się niektóre z oglądanych uprzednio rekwizytów – pokrojony chleb, pieczone kurczaki, zawiązana paczka. Happening Matuszewskiego, precyzyjnie zaprojektowany i cały czas kontrolowany przez autora, budował niezwykle zagęszczoną i napiętą sytuację psychiczną, znajdującą kulminację i rozładowanie w zamykającej całe zdarzenie biesiadzie. Kilka lat wcześniej, w 1966 roku, ten sam artysta zaaranżował wystawę rzeźb Juliusza Boss-Gosławskiego w średniowiecznej baszcie, zmieniając ekspozycję w rodzaj ludycznego happeningu – oświetlona baszta, orkiestra wojskowa, płonąca ściana z gazy, ludzie zatrzymujący się, wglądający z pobliskich okien, spontanicznie tańczący na ulicy.

Dwaj inni artyści, Włodzimierz Borowski i Jerzy Beres, nie posługiwali się terminem happening, ani nie przyjęli jego założeń, lecz w pewnej od niego opozycji rozwinięli własne formy działań, dla których wynaleźli indywidualne, autorskie nazwy: pokazy syntezy i manifestacje.

Pokazy syntezy Borowskiego nie miały jednolitej formuły. Pierwszy pokaz, zrealizowany w galerii „Foksal” w 1966 roku, był rodzajem



Jerzy Beres, *Msza autorska*, Galeria Sztuki Najnowszej, 1979

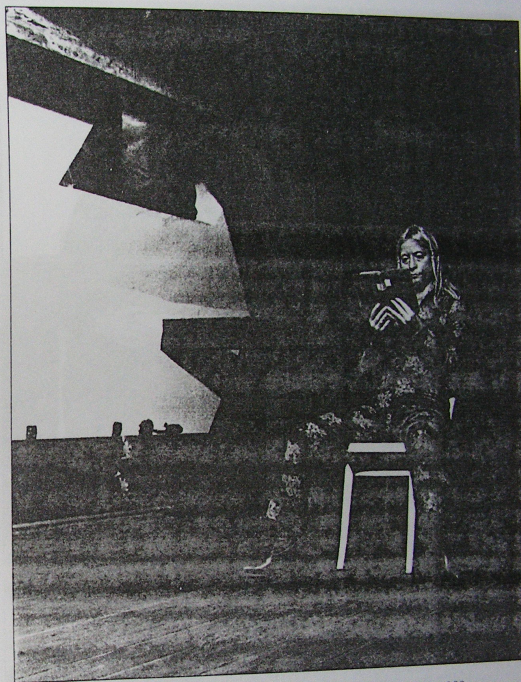
plastyczno-świątecznego spektaklu – zbudowana z luster konstrukcja dawała ukrytemu w jej wnętrzu artyście kalejdoskopowy, zniekształcony obraz poruszających się po galerii widzów. Praca ta nawiązywała do idei „Maniśców” (od słów MANifest LUStrzany). „Lustro – odrealnia obraz przedmiotu, urealnia iluzję” – pisał artysta w manifestie (1966). W rok później, na plenerze w Osiekach, Borowski przedstawił zdarzenie zatytułowane *Zdjęcie kapelusza* – okno, z przytwierdzonymi do ram nitkami, wrzucone do pobliskiego jeziora, zostało w nocy wyłowione, przyniesione na brzeg, ostrożnie zawieszono na słupie i na koniec, niespodziewanie rozbite przez autora. Ta realizacja odwoływała się do idei tzw. niciowców, codziennych, użytkowych przedmiotów, którym artysta nadawał cechy organiczne, oplatając je niciami. *Zdjęcie kapelusza* w przewrotny, ironiczny sposób kompromitowało awangardową mitologię przedmiotów gotowych, przetworzonych, znalezionych oraz mit artysty-demiurga, gestem wyboru podnoszącego do wolna rzecz do rangi dzieła sztuki. W 1968 roku, w galerii „Od Nowa”, Borowski przedstawił swój najbardziej znany, VIII pokaz syntezy *Uczucie na kolor*. Elektryczną wiertarką wywiercił otwory w oczach trzech swoich fotograficznych portretów naturalnej wielkości, uwalniając ukryte za fotograficznymi planszami strumienie kolorowego światła z reflektorów. Działaniu towarzyszyły głośne marsze nagrane na taśmie magnetofonowej, ludzkie krzyki oraz fruujące po podłodze strzępy starych gazet i nici. W 1969 roku, w galerii „Pod Moną Lizą”, artysta przedstawił *Fubki tarb*, zdarzenie, którego współtwórcą i twórczym był publiczność wrocławskiej galerii – jej konsternacja, zaskoczenie, bezradność, kiedy zamiast prac artysty spotkała rozwieszona na ścianach zdjęcia z wcześniejszych wernisarzy i odczytany tekst autora wyjaśniający, że potraktował widzów jak „wyciśnięte z tuby farby”. Zachowanie publiczności było cały czas fotografowane i następnego dnia wzbogaciło kolekcję zdjęć z galeryjnych wernisaży.

Manifestacje Jerzego Beresia, w przeciwieństwie do pokazów Borowskiego, od samego początku, od *Przepowiedni I*, zaprezentowanej w galerii „Foksal” w 1968 roku, miały niezwykle jednorodny, łatwo rozpoznawalny charakter. Wynikało to zarówno z powtarzalności używanych przez artystę materiałów, zawsze surowych i prostych, jak drewno, kamień, sznurek, płótno, farby, wino (lub wódka), nagie ciało, jak i podobnej konstrukcji kolejnych manifestacji, podporządkowanych logice i symbolice rytuału, obrzędu. Pierwszej manifestacji Beresia towarzyszył tekst, objaśniający intencje artysty, zatytułowany *Akt twórczy*. Beres pisał tam, że celem jego manifestacji jest przesunięcie punktu ciężkości ze zniewalającego współczesnego artystę przymusu produkowania przedmiotów artystycznych na sam proces twórczy, który jest wyzwoleniem, niepodległą pracą-akcją. Manifestacje Beresia dają się odczytywać jako zbliżenie publiczności do procesu powstawania dzieła; w sztuce bowiem ważne są nie tyle końcowe produkty, ile symboliczne transformacje i transfiguracje, misterium zamia-

ny tego, co zwykle (fizyczne), w to, co niezwykle (metafizyczne). I chociaż powstające podczas manifestacji obiekty przypominały rzeźby Beresia z lat sześćdziesiątych, *Zwidy*, *Karety*, *Wyrocznie*, to teraz były to zaledwie ślady aktu twórczego, a nie przeznaczone do estetycznej konsumpcji produktu. W 1978 roku w „Krzysztoforach” Beres przedstawił *Mszę romantyczną*. Było to nie tylko podsumowanie i symboliczne rozliczenie się z dziesięciu lat pracy i dwudziestu zrealizowanych w tym czasie manifestacji, ale także przyznanie się do najbliższej artyście tradycji romantycznej. Beres zachował romantyczną wiarę w moc aktu twórczego, który winien oczyszczać i przemieniać, oraz romantyczną wiarę w posłannictwo artysty, dla którego sztuka jest rodzajem samoofiary. Większość manifestacji Beresia, jeśli nie wszystkie, krążyła wokół tej problematyki – sytuacji sztuki i artysty we współczesnym świecie, a jeżeli artysta przedstawiał tę sytuację często w ironiczny, kpiarski, nie pozbawiony humoru sposób, czynił to dlatego, by podkreślić, jak zdegradowały się w naszych czasach pojęcia sztuki i artysty. Na początku lat osiemdziesiątych Beres zaczął traktować niektóre swoje manifestacje jako wstęp do dyskusji z publicznością na temat roli sztuki i artysty – *Dialog z Marcelem Duchamp* (Lublin 1981).

Na początku lat siedemdziesiątych akcje, interwencje i różne inne działania plastyczne (np. gry plastyczne) stały się popularną formą wypowiedzi młodych artystów, potwierdzeniem procesu dematerializacji sztuki. Wiele takich działań pojawiło się na „Zjeździe marzycieli”, zorganizowanym w 1971 roku w Elblągu przez tamtejszą Galerię El, oraz odbywających się rok później w tej samej galerii „Współdziałaniach intuicyjnych”. „Produktowi artystycznemu o trwałej konsystencji przeciwstawiają zdarzenia – akt ulotny, niepowtarzalny, nie poddający się reprodukowaniu i nie nadający się do handlu; tradycyjnemu podziałowi na dyscypliny – propozycje syntetyczne; twórczość mieszczy się w ramach tradycyjnego porządku estetycznego – propozycje skandalizujące” – tak charakteryzowano w *Notatniku Robotnika Sztuki* (Galeria El, lipiec – sierpień 1972) twórczość artystów uczestniczących we „Współdziałaniach intuicyjnych”. Łatwo wskazać podobieństwa między takim rozumieniem twórczości artystycznej a hasłami europejskiej kontrykultury.

Atmosfera elbląskich spotkań znalazła przedłużenie w powołanej przez Pawła Freislera Galerii 0 (1972), przemianowanej rok później na galerię „Repassage” (1973 – 1976). Akcje i parateatralne zdarzenia zdominowały program warszawskiej galerii. Należy jednak podkreślić, że ten rodzaj ekspresji, tak charakterystyczny dla „Repassage’u”, prowadził do zanegowania klasycznej koncepcji dzieła-obiektu jako formy zamkniętej i wysunięcia na plan pierwszy procesu oraz dokumentacji tego procesu. Zmieniał się również status odbiorcy, który stawał się partnerem, współuczestnikiem prowadzonej przez artystę gry. W galerii „Repassage” prezentowano różne formy tzw. żywej sztuki (*live art*); od ulicznych interwencji (*Repassage miejski*, 1974, realizacja zbiorowa) i pararytualnych działań (*Ćwiczenia sakralne*,



Natalia LL, seans *Stany skupienia*, Galeria O.N., Poznań 1980

1974, Michał Bogucki, Tomasz Konart), przez teatralizowanie drobnych zdarzeń (*Teatr Hildegarda*, 1975, Paweł Freisler), akcje poetyckie (*Engramma*, 1974, Piotr Bernacki; *Poezja aktywna*, 1974, Ewa Partum), demonstrowanie procesów organicznych (*Przyjście zieleni*, 1975, Teresa Murak; *Piktogramy żyjące*, 1975, Jerzy Kalina), małe misteria (Krzysztof Zarębski), poetyckie autoprezentacje (Halina Zawadzka), po gry plastyczne (Ryszard Winiarski) i tzw. działania dokamerowe (Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Grzegorz Kowalski), dla których dalekim antenatem mógłby być Witkacy i jego fotograficzny teatr min i póż.

Galeria „Repassage” nie była jedynym miejscem prezentacji sztuki akcji. Niezwykle sprzyjające warunki dla różnego rodzaju akcji i interwencji artystycznych stwarzały plenery i festiwale, nie tylko te najbardziej znane i zasłużone dla upowszechniania nowych form artystycznych, jak Osieki czy spotkania organizowane przez Galerię El, ale także, czy przede wszystkim, imprezy ściągające artystów młodej generacji: Festiwal Artystyczny Młodzieży Akademickiej (FAMA w Swinoujściu), Festiwal Studentów Szkół Artystycznych (Nowa Ruda 1971, 1973, 1974, 1975), Ogólnopolskie Sympozjum Środowisk Twórczych (Augustów 1972, 1973, 1974). Na wszystkich tych spotkaniach plenerowe akcje odgrywały tak dużą rolę, że na sesji zorganizowanej podczas IV Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych, postawiono pytanie, co jest dla młodych artystów ważniejsze: dzieło czy działanie?

Innym ważnym źródłem inspiracji dla młodych twórców, wychodzących poza trwały, zamknięty obiekt artystyczny w kierunku parateatralnych działań, okazał się Teatr Laboratorium i zainicjowana przezeń poteatralna faza poszukiwań teatru źródeł – *Special Project* (1973). Idee Jerzego Grotowskiego szczególnie silnie oddziaływały na młody teatr (teatr studencki), ale koncepcja tzw. kultury czynnej okazała się bliska całemu młodoartystycznemu środowisku. Z tej teatralnej tradycji wywodzi się Akademia Ruchu, przekraczająca swoimi działaniami tradycyjne podziały na teatr i plastykę. Takie realizacje, jak *Autobus* (1975), *Europa* (1976), *Happy Day* (1976), *English Lesson* (1982), *Inne tańce* (1982), ukazywały bezzasadność podziału na to, co teatralne, i na to, co plastyczne.

W 1978 roku dwa międzynarodowe spotkania – „I am” w galerii „Remont” (Warszawa) oraz „Performance and Body” w galerii Labyrinth (Lublin) – wprowadziły termin „performance” do języka polskiej krytyki i teorii sztuki. Bardzo szybko określenie to stało się popularną nazwą oznaczającą wszystkie prezentacje, w których artysta był bezpośrednio obecny jako wykonawca, zarówno manifestacje Beresia czy misteria Zarębskiego, jak i pokazy Ewy Partum (*Stupid Woman*, 1979), seanse Natalii LL (*Śnienie*, 1979; *Stany skupienia*, 1980), projekcje filmowe wzbogacone improwizowanym komentarzem artysty (Józef Robakowski, *Widok z okna*, 1981 – 1984), instalacje wideo, w których rzeczywista postać artysty nakładała się na zarejestrowany na taśmie obraz (Izabella Gustowska, *Względne cechy po-*



Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, *Działanie na głowę*, performance w czasie, Galeria Labyrinth 1978

dobieństwa, 1983) czy inne wystąpienia przybliżające publiczność do rytuałów świata sztuki.

Przeciwko tak szerokiemu rozumieniu performance protestował Zbigniew Warpechowski, główny rzecznik i propagator tej sztuki w Polsce, o tyle było to jednak niestuzne, że w katalogu *Documenta 6* (Kassel 1977) Joachim Diederichs definiował performance podobnie, jako „badanie i wyzwalanie takich sposobów zachowania, które w codziennym życiu są skrywane przez konwencje i dlatego rozpoznajemy je w cząstkowej formie, chociaż istnieją w człowieku” (Battcock, Nickas, 1984, s. 138). Warpechowski – poszukując swoistej dla performance filozofii – traktował tę formę wypowiedzi jako kolejną falę tzw. działań bezpośrednich. Ale jeżeli happening miał charakter socjologiczny, akcje – kontestacyjne, to performance mieścił się w nurcie personalistycznym, odwoływał się do osoby artysty, do jego wnętrza. Jednym ze źródeł performance była dla Warpechowskiego improwizacja poetycka i muzyczna, dlatego właśnie, publiczne prezentacje poezji z 1967 roku, uznał on za początek swojej aktywności w tej dziedzinie. W latach 1978–1981 realizował cykl performance pod wspólnym tytułem *Champion of Golghota*, oparty na motywie ukrzyżowania. Artysta dotykał tu problemu relacji między wartościami duchowymi a wymaganiami współczesnej, spektakularnej kultury, nastawionej na produkowanie gwiazd. *Azja* z 1987 roku zbudowana została na kontraście szarej, zwykłej egzystencji jednostki i monumentalnej idei, tworzącej fasadę życia publicznego. Prócz wymienionych, rozbudowanych performances, tak w doborze rekwizytów, jak i sposobie narracji, zdradzających filmową wyobraźnię autora (Warpechowski pracował czasami jako scenograf filmowy), artysta prezentował często proste zdarzenia, koncentrujące się na samej dramaturgii działania: *Elektryczna miłość* (1979), *1/2* (1980), *Ręka* (1981), *Gwóźdź* (1983), *Pion i poziom* (1986). Poddawały one próbie psychofizyczne możliwości artysty bądź też – jak w *Gwoździu* – w nieoczekiwany i zaskakujący sposób rozbijały konwencjonalną sytuację – przebiecie dłoni gwoździem podczas dyskusji na temat sztuki performance.

Odmienny charakter miały performances Zofii Kulik i Przemysława Kwieka; artyści funkcjonowali w nich jako integralny element rozwijającej się w czasie instalacji (rzeźby), operującej prostą, powszechnie zrozumiałą symboliką. W *Działaniu na głowę* (Lublin 1978), w pierwszej części – głowy artystów uwięzione zostały w siedzeniach krzesel; w drugiej – głowa Kulik uwięziona została w miednicy, do której Kwiek nalał wody, po czym umył ręce, twarz, nogi, znowu dolał wody, uniemożliwiając swojej partnerce oddychanie ustami, następnie przystawiając jej nóż do głowy zaczął wykrzykiwać – „Powiedz coś, powiedz, nie możesz nic powiedzieć!” (komentarz artysty wygłoszony do publiczności) – „Pokazałem sytuację ilustrującą niemożność swobodnego wyrażania swoich poglądów w warunkach przemocy, która istnieje w wielu krajach na świecie, np. w Chile”. Wreszcie w trzeciej części – głowy obojga artystów uwięzione zostały w wiader-



Janusz Baldyga, *Uzycie siły*, performance, Galeria BWA, Lublin 1984

kach, do których wsypano śmieci z pobliskiego kosza. W realizacji zatytułowanej *Semantyczny potwór* (Lublin 1984) związani razem artyści leżący na podłodze, trzymali w wyciągniętych dłoniach polską flagę, łopoczącą nad kiczowatym krajobrazem, podczas gdy do ich nóg przywiązany był drzewiec wielkiego szaro-białego sztandaru. W innych prezentacjach, *Polski duet* (1984), *Młotek, głowa, łód* (1985), pojawiały się podobne rekwizyty-symboly: narodowe flagi, haki, młoty, sierpy, szary papier, klatki, kraty itp.

Z instalacjami, animowanymi przez artystę, naruszającego kruchą równowagę pomiędzy poszczególnymi elementami, wiązały się prezentacje Janusza Baldygi: *Uzycie siły*, *Male ryżka*, *Adoracje* (1983–1985). Czynnikiem organizującym te pokazy była energia – akumulowanie i wydatkowanie energii, wymiana energetycznych impulsów między wykonawcą a stworzoną przezeń strukturą.

Nowa postać sztuki performance

Performance był zjawiskiem charakterystycznym dla sztuki lat siedemdziesiątych – ostatnią nowością w epoce żądnej nowego. W następnej dekadzie zaczął tracić swoją nowatorską pozycję, przekształcając się w jedną z wielu form artystycznej ekspresji. „Złote lata” performance odchodziły w przeszłość, a on sam zdawał się być trwale przypisany do sztuki minionego okresu. Sztuka następnego dziesięciolecia zadała jednak kłam tym wyobrażeniom. Performance bowiem nie tylko nie zniknął, ale jak Proteusz, przyjmując wciąż nową postać, zdolał przystosować się do zmienionej sytuacji artystycznej.

Louwrien Wijers zaproponowała w połowie lat osiemdziesiątych termin *post-performance painting* i *post-performance sculpture* na określenie malarzkich i rzeźbiarskich prac wykonywanych przez byłych twórców performance (Wijers, 1988), a Elizabeth Jappe – wprowadziła termin *expanded performance* na oznaczenie działań rozszerzających klasyczną formułę performance. Wiele wskazuje, że pozostał on więc zjawiskiem żywym, choć innym niż w swoich heroicznym początkach – steatralizował się, zatracił egzystencjalną intensywność i agresywność, częściej i chętniej łączył się z tradycyjnymi środkami artystycznymi, malarstwem, rzeźbą. Niepodważalny był też jego wpływ na stosunek młodych malarzy i rzeźbiarzy do własnej twórczości, traktowanej często jako ślady i sygnały energii artystycznej, a nie skończone produkty.

W 1987 roku, podczas „Documenta 8” w Kassel, odbyła się największa, jak dotąd, prezentacja sztuki performance, przygotowana przez Elizabeth Jappe. W komentarzu do tego wydarzenia Jappe pisała, że tym, co wyróżnia performance jako środek wypowiedzi i nową formę artystyczną (*neue Medium, neue Kunstform*), jest wolność i bezpośredniość – performance nie narzuca artyście żadnych ograniczeń, jest bezstylowy, umożliwia rozwijanie „osobowościowych stylów” (*persönlichen Stil*), odrzuca przygotowane role i przedstawieniową rutynę, utożsamia pokaz z „odsłanianiem” przed publicznością całej „życiowej cielesności” artysty (*bei lebendigem Leibe*), dopuszcza wielką różnorodność działań, od dużych spektakli do drobnych, tajemniczych rytuałów, od pokazów grupowych do indywidualnych akcji, od wielogodzinnych, a nawet kilkudniowych zdarzeń do krótkich prezentacji, od pokazów wymagających teatralnej sceny do działań prezentowanych na ulicach, placach, w dyskotekach.

Jappe podzieliła prezentowane na „Documenta” działania na kilka grup: *Art Performance*, *Körper-Sprache*, *Technik und Medien*, *Objekt-Klang-Instrument*, *Expanded Performance*, dodając do tego jeszcze *La Fete Permanente*, w której umieściła wszystkie pozostałe działania (Jappe, 1987). Podział ten okazał się jeszcze jednym dowodem na to, że jakakol-

wiek sensowna klasyfikacja sztuki działań jest praktycznie niemożliwa, z czego autorka tego uporządkowania w pełni zdawała sobie sprawę.

W Polsce w latach osiemdziesiątych odbyło się również kilka dużych festiwali performance: „Expanded Theatre” (Poznań 1985 i 1988), „Spotkania Teatru Wizji i Plastyki” (Katowice 1988, 1991), z udziałem m.in. takich artystów, jak: Janusz Baldyga, Peter Baren, Izabella Gustowska, Jerzy Kalina, Kees Mol, Peter Mönning, Boris Nieslony, Jürgen Olbrich, Zygmunt Piotrowski, Jürgen Rapp, Nigel Rolfe, Tomas Ruller, Eva Maria Schöne, János Szirtes, Ilse Teipelke, Harm van der Wal, Zbigniew Warpechowski, Akademia Ruchu. Ciekawe, że obie te imprezy umieszczały performance w kontekście teatru, wprawdzie rozszerzonego bądź plastycznego, ale zawsze teatru. Nie była to tylko polska specyfika. W programie „Documenta”, znalazła się także sesja, zatytułowana „Bühne und bildende Kunst”, na którą zostali zaproszeni Wolf Vostell i Bazon Brock, Jean Fabre i Robert Wilson.

Sztuka działań, happeningi, akcje, performances powołały w ciągu minionych czterdziestu lat nowy obszar artystyczny, który nie należy ani do teatru, ani do plastyki, co więcej, rozszalała ukształtowaną w XVIII wieku koncepcję i klasyfikację tzw. sztuk pięknych (*beaux arts*), sięgając po takie paraartystyczne formy, jak pokazy cyrkowe, parady uliczne, występy jarmarcznych kuglarzy, kościelne procesje, karnawałowe pochody i zabawy, pokazy ogni sztucznych, kabaretowe żarty, gagi, projekcje świetlno-dźwiękowe itp. (Schröder, 1990, s. 231). Sztuka przestała być głównym punktem odniesienia dla tych działań, poszczególne prezentacje muszą być rozpatrywane w znacznie szerszym ogólnokulturowym kontekście jako opowieści jednostki o własnym świecie.

Bibliografia

- BATTCKOCK Gregory, 1979, *L'Art Corporel*, w: *The Art of Performance*, Buenos Aires.
 BATTCKOCK Gregory, NICKAS Robert (ed.), 1984, *The Art of Performance. A Critical Anthology*, New York.
 BECKER Jürgen, VOSTELL Wolf (ed.), 1965, *Happenings*, Reinbeck.
 BENAMOU Michael, CAMELLO Charles (eds.), 1977, *Performance in Postmodern Culture*, Madison Wisc.
 BOROWSKI Wiesław, 1982, *Tadeusz Kantor*, Warszawa.
 BRONSON A. A., GALE Peggy (eds.), 1979, *Performance by Artists*, Toronto.
 DORFLES Gillo, 1977, *La Body Art*, Milan.
 DZIAMSKI Grzegorz, GAJEWSKI Henryk, WOJCIECHOWSKI Jan, 1984, *Performance. Wybór tekstów*, Warszawa.
 DZIAMSKI Grzegorz, 1988, *Od dzieła do działania. Zdarzenia, akcje, przedstawienia w sztuce współczesnej*, w: *II Spotkania Teatru Wizji i Plastyki*, Katowice.
 GOLDBERG RoseLee, 1979, *Performance. Live Art 1900 to the Present*, New York.
 HENRI Adrian, 1974, *Total Art. Environments, Happenings and Performance*, London.
 JAPPE Elizabeth, 1987, *Documenta Live. Performance, Aktion, Ritual*, Kassel.
 KANTOR Tadeusz, 1974, *Teatr niemożliwy*, Galeria B. Gniezno.
 KAPROW Allan, 1966, *Assemblage, Environments and Happenings*, New York.

- KIRBY Michael (ed.), 1965, *Happenings. An Illustrated Anthology*, New York.
 KOSTELANETZ Richard, 1968, *Theatre of Mixed Means*, New York.
 LEBEL Jean Jacques, 1966, *Le Happenings*, Paris.
 LOEFFLER Carl, TONY Darlen (eds.), 1980, *Performance Anthology: A Source Book for a Decade of California Performance Art*, San Francisco.
 MORAWSKI Stefan, 1971, *Happening. Rodowód – Charakter – Funkeje*, „Dialog”, nr 9 i 10.
 PARATEATR. *Kreacje plastyczne i teatralizowany rytuał*, 1980, Wrocław.
 PAWŁOWSKI Tadeusz, 1982, *Happening*, Warszawa.
 PIN Luciano Inga, 1978, *Performance: Happenings, Actions, Events, Activities, Installations*, Padua.
 POPPER Frank, 1975, *Art-Action and Participation*, London.
 ROSENBERG Harold, 1959, *The American Action Painters*, w: *The Tradition of the New*, Chicago.
 ROTH Moira (ed.), 1983, *The Amazing Decade. Women and Performance Art 1970 – 1980*, Los Angeles.
 SCHILLING Jürgen, 1978, *Aktionskunst*, Lucerne.
 SCHRODER Johannes Lothar, 1990, *Identität Oberschreitung/Verwandlung. Happening. Aktionen und Performances von bildenden Künstlern*, Hamburg.
 WIJERS Louwrien, 1988, *Beyond Performance*, Amsterdam.

ENCYKLOPEDIA KULTURY POLSKIEJ
 OD AWANGARDY DO POSTMODERNIZMU
 POD RED. GRZEGORZA
 DZIAMSKEGO
 INSTYTUT KULTURY
 WARSZAWA 1996

KONCEPTUALIZM

Grzegorz Dziamski

Wprowadzenie • Sztuka jako idea i metasztuka • Ewolucja sztuki konceptualnej • Sztuka konceptualna w Polsce

Wprowadzenie

Konceptualizm (od łacińskiego *conceptus* – „pojęcie”), najbardziej radykalna propozycja artystyczna neoawangardy, doprowadzająca do skrajnych konsekwencji zapoczątkowany przez awangardę pierwszych dziesięcioleci XX wieku proces dematerializacji i deestetyzacji sztuki; znana również pod takimi nazwami, jak sztuka pojęciowa, zdematerializowana, postprzedmiotowa (*post-object art*), niemożliwa, teoretyczna, mentalna (*Kunst – im – Kopf*). Sztuka konceptualna przeniosła punkt ciężkości działania artystycznego z przedmiotu, wytworu na ideę i proces myślowy, z fizycznych jakości dzieła na koncepcję artysty, zastępując obiektywnie istniejącą strukturę artystyczną i tradycyjne środki wyrazu wykroowanym przez artystę projektem dla wyobraźni.

Terminem *peinture conceptuelle* posłużył się już Guillaume Apollinaire w odniesieniu do kubizmu, aby podkreślić znaczenie czynnika intelektualnego w malarstwie kubistów, ale za ojca sztuki konceptualnej uważany jest powszechnie Marcel Duchamp, postulujący „powrót malarstwa na służbę rozumu”. Duchamp, swoimi *ready-mades*, przeniósł punkt ciężkości w sztuce z formy języka na sens artystycznej wypowiedzi – pytanie o morfologię zastąpione zostało pytaniem o funkcję. Zmiana ta – przejście od „wyglądów” do „konceptji” – była początkiem sztuki konceptualnej.

Wśród jej prekursorów wymienić można wielu artystów awangardy początku stulecia – László Moholy-Nagy, Kurta Schwittersa, Pieta Mondriana, Kazimierza Malewicza, Władysława Strzemińskiego – wszyscy oni byli zainteresowani, podobnie jak Duchamp, intelektualizacją sztuki, usunięciem z niej tego wszystkiego, co zbędne, dotarciem do czystej idei sztuki. Sztuka konceptualna była więc zwieńczeniem długotrwałego procesu dochodzenia sztuki do samoświadomości.

zowały setki aktorów i wykorzystywały niekiedy przestrzeń całego miasta. Do dzisiaj p. prezentowane są w miejscowościach takich, jak Oberammergau, Tefelen, Nancy, Góra Kalwaria.

Por. Misterium.

PATOS

(z gr. *pathos* – namiętność, cierpienie; fr. *pathos*, ang. *pathos*, *false heroic*, niem. *Pathos*, hiszp. *pathos*, ros. *пафос*)

1. Właściwość dzieła teatralnego przejawiająca się w przedstawianiu zdarzeń lub przeżyć bohatera w taki sposób, by wzbudzić u widza silne napięcie emocjonalne. P. związany jest (choć nie tożsamy) z dramatycznością jako kategorią literacką, określającą sposób konstruowania i prowadzenia akcji, oraz z → tragizmem jako kategorią estetyczną, związaną z ideą konieczności i fatalizmu, decydujących o zgonie bohatera, który świadomie akceptuje swój los i wyrok przeznaczenia.

W retoryce *pathos* polega na zastosowaniu środków wystawienia mających poruszyć emocjonalnie słuchacza (w odróżnieniu od *ethos*, służącego wywarciu wpływu moralnego).

Teatr, szczególnie tragedia (J. Racine, P. Corneille), ucieka się do p., by poruszyć emocjonalnie widza przedstawianą sytuacją teatralną, tak jakby była ona rzeczywista (→ identyfikacja, → iluzja).

W *Poetyce* Arystotelesa p. jest składnikiem tragedii, który przez śmierć czy zdarzenia tragiczne spotykające bohatera wywołuje uczucie litości (*eleos*) i trwogi (*phobos*) (→ litość i trwoga), prowadzące do → *katharsis*.

Hegel ([1832] 1967: 591–603) odróżnia p. subiektywny i p. obiektywny. Pierwszy powoduje u odbiorców uczucie zawieszenia, przynębnienia i bierności, podczas gdy drugi – aktywny – stawia sobie za cel poruszenie widza przez ukazanie mu „substancjalnej strony stanów i okoliczności, charakterów i ich zamiarów”. „Tym poruszającym patosem mogą wprawdzie w każdej z działających osób być moce duchowe, etyczne, boskie, może być prawo, miłość ojczyzny, do rodziców, rodzeństwa czy miłość małżeńska itp. [...] prawdziwa treścią, tym, co naprawdę działa, są moce wieczyste, czynnik etyczny sam w sobie i dla siebie, [...] boskość jako treść i cel ludzkiej indywidualności, jako konkretne istnienie doprowadzone do egzystencji, nakazane do wykonania i wprowadzone w ruch” (*ibid.*: 575).

2. P. często rozumiany jest dzisiaj pejoratywnie: jako zbyt afektowana patetyczność. Gra aktorska (szczególnie w XVIII w.) czy pisarstwo dramatyczne nadużywają często patetycznych efektów w celu poruszenia naszych „czułych strun”. Parodie p. schillerowskiego stworzone przez G. Büchnera czy B. Brechta ujawniają bliskość tego typu stylizacji uczuciowej i śmieszności.

3. P. nie przejawia się wyłącznie w tekstach obfitujących w eksklamacje czy powroty zwrotów, mających oddać stan wewnętrzny mówiącego. Może być także manifestowany w przesadnie podkreślającej wypowiedź → gestyce lub w plastycznym ugrupowaniu – na podobieństwo → zwykłych obrazów – aktorów na scenie (zob. opis D. Diderota śmierci Sokratesa i przerażenia jego bliskich).

Jako czynnik właściwy (tyleż twórczości, co → recepcji), p. odbierany był różnie

w różnych epokach. W chwili powstania nowego sposobu wyrażania p. może być on odbierany jako prawdziwy wyraz uczuć, choć niewiele później wydaje się czymś sztucznym i przesadzonym (czego możemy doświadczyć słuchając starych nagrań czy oglądając stare filmy). Świadczy to o znaczeniu, jakie dla odbioru posiada w historii ciągła zmienność kodów ideologicznych i systemów wartościowania (→ naturalność).

Bibl.: Diderot [1758] 1958a; Hegel [1832] 1967; Kommerell 1940; Goethe, Schiller 1959: 284–313; Romilly 1961; Eisenstein 1975, 1976.

PERCEPCJA

(fr. *perception*, ang. *perception*, niem. *Wahrnehmung*, hiszp. *percepción*, ros. *восприятие*)

W odróżnieniu od → recepcji, rozumianej jako zespół zachodzących w umyśle widza procesów (poznawczych, intelektualnych, hermeneutycznych), p. jest procesem postrzegania przedstawienia za pomocą zmysłów (głównie w zroku i słuchu). W postrzeganiu spektaklu mogą być jednak wykorzystywane także inne zmysły. Dla J.-L. Barraulta → sztuka teatru jest „grą do głębi cielesną, zmysłową, przedstawienie teatralne jest zwarciem w prawdziwie zmysłowym, miłosnym połączeniu dwóch grup ludzkich” (Barrault 1961: 13).

Choć teatr europejski zdaje się wykluczać udział zmysłu w odbiorze przedstawienia, to zostaje on zaktywizowany zawsze wtedy, gdy dochodzi do zatarcia przedziału między widownią i sceną, a więc wówczas, gdy widz zaczyna współuczestniczyć w tworzeniu przedstawienia. W takim wypadku zaczynają również odgrywać rolę zmysły *w e c h u i s m a k u*, co nie jest czymś niezwykłym w niektórych formach teatru ludowego, gdzie widowisko połączone bywa ze świątecznym biesiadaniem. Podobnie niektóre zespoły teatralne komponują widowiska będące wspólną ucztą wykonawców i widzów (Teatr 77, R. Schechner w spektaklu *Faust gastronomie*).

PERFORMANCE

(ang. – wykonanie, występ, przedstawienie, odegranie)

Performance (Performance Art) pojawił się w latach sześćdziesiątych (choć trudno było wtedy odróżnić p. od → happeningu, tym bardziej że na obie te formy wpłynęły dzieła kompozytora J. Cage’a, choreografa M. Cunninghama, filmowca N.J. Parka, rzeźbiarza A. Kaprowa); swój największy rozkwit p. przeżywał w latach osiemdziesiątych.

P. nie ma z góry ustalonych założeń; wykorzystuje różne sztuki wizualne, teatr, taniec, muzykę, wideo, poezję i film. Wykonywany jest nie w salach teatralnych, ale najczęściej w muzeach i w galeriach sztuki. A. Wirth określa p. jako „kalejdoskopową wypowiedź wielotematyczną”.

Twórcy p. kładą nacisk na efemeryczność i nieukończoność wykonywanych działań, negując w ten sposób zamkniętą i skończoną postać dzieła sztuki. → *Performer* nie jest grającym rolę aktorem, ale kolejno recytatorem, malarzem, tancerzem, a w gruncie rzeczy przedstawia samego siebie w bezpośrednim związku z sytuacją i otaczającymi go przedmiotami. „Sztuka *performance* polega na ciągłym odnawianiu środków przez artystów nie posiadających jakiegokolwiek wyrażonej i spójnej definicji swojej pracy, negujących bez

uprzedzeń do sposobów wypowiedzi właściwych teatrowi czy rzeźbiarstwu, przywiązujących większe znaczenie do dynamiki i efektywności spektaklu niż do teoretycznego ujęcia tego, co aktualnie wykonują. Sztuka *performance* w istocie rzeczy nie pragnie nic znaczyć" (J. Nuttal).

A. Nouryeh wyróżnia w nie wydanej pracy pięć tendencji istniejących w p.:

- 1) → *body art* (sztuka ciała), w której *performer* eksponuje i poddaje próbom – niekiedy niebezpiecznym (V. Accorci, Ch. Burden, G. Pane) – własne ciało;
- 2) eksploracja i przekształcanie przestrzeni i czasu (np. *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* Rinkgo, 1968);
- 3) przedstawienie autobiograficzne, podczas którego artysta opowiada rzeczywiste zdarzenia ze swojego życia (L. Montano – *Mitchell Death*; Spalding Gray – *A Personal History of the American Theater*, 1980);
- 4) ceremonia rytualna lub mityczna (*Orgies and Mysteries* H. Nitscha);
- 5) komentarz lub krytyka rzeczywistości społecznej (np. przedstawiający współczesne mitologie B. Ashley; L. Anderson w *United States I i II*, 1979–1982, wykorzystująca połączenie poezji, skrzypiec elektronicznych, filmu i diapozytywów).

Por. Media i teatr; Teatr eksperymentalny.

- **Bibl.:** Marranca 1977; Goldberg 1979; Wiles 1980; Dziński 1982; Baitcock, Nickas 1984; Dziński i in. 1984; *Performance*, 1984; Thomsen 1985; Carlson 1996; czasopisma: „ArTitudes International”, „Performing Arts Journal”, „The Drama Review”.

PERFORMER

(ang.)

1. Termin angielski określający wykonawcę różnorodnych działań: wokalnych, gestycznych, instrumentalnych (pieśniarza, tancerza, mima), który – w przeciwieństwie do → aktora jako odtwórcy → roli – występuje we własnym imieniu jako człowiek i jako artysta.

2. Inicjator, animator, wykonawca w → *performances* i w → *happeningach*.

PERSONA

(łac. – maska, osoba)

zob. **POSTAĆ**

PERSPEKTYWA

(z łac. *śrdn.* *perspectiva* – widok (z łac. *perspicere* – przenikać wzrokiem, przyglądać się); fr. *perspective*, ang. *perspective*, niem. *Aussichtspunkt*, *Perspektive*, hiszp. *perspectiva*, ros. *перспектива*)

1. PERSPEKTYWA WIZUALNA

Odbiór przedstawianej przez teatr oczom widza rzeczywistości podporządkowany jest p. zależnej od kąta widzenia, z jakiego widz postrzega scenę, oraz od sposobu, w jaki prezentowana mu jest akcja sceniczna: „W istocie rzeczy teatr jest praktyką uwzględniającą położenie ukazywanych przedmiotów; jeśli pokazuje je tutaj, to widz będzie wi-

dział, a to nie co innego; jeśli umieszczę je gdzie indziej, to widz ich nie zobaczy, a to ich utajnienie pozwoli mi na grę iluzji: scena wyznacza bowiem granice wiązki świetlnej, w której ramach możliwy jest ogląd rzeczy” (Barthes 1973: 185).

Reżyser tak planuje → dekorację i rozmieszczenie aktorów, by uwzględnić istniejący między nimi w danym momencie układ relacji i sposób, w jaki obraz sceniczny ukazuje się publiczności. W koncepcji traktującej teatr jako „wystawienie na pokaz” rzeczywistości, gdzie scena ma kształt częściowego sześcianu (*Guckkastenbühne*), widz jest unieruchomiony względem zbiegu linii tworzących p. sceny i pozostaje pasywnym, łatwo ulegającym → iluzji jej obserwatorem. Wszystko jest ześrodkowane i rozgrywa się w granicach jego widzenia. Przeciwnieństwem tego typu teatru jest scena kolista lub otaczająca widzów z zewnątrz, wprowadzająca ustawiczną zmienność → punktów widzenia. P. jest więc dynamicznym elementem dramaturgii, zmuszającym widza do „akomodacji” – a więc do relatywizacji – i redukcji szczegółów, w jakich normalnie postrzega on świat. Nie należy jednak utożsamiać ze sobą obiektywnego i wymierzalnego wyglądu świata z jego postacią, w jakiej jawi się on – zawsze zaangażowanemu intelektualnie i emocjonalnie – jego obserwatrowi. W teatrze zaangażowanie to – a więc i charakter → recepcji – stymulowane jest przez bardzo wiele czynników: strukturę akcji i sposób przedstawiania zdarzeń, rodzaj gry; iluzjonistycznej lub zdystansowanej, aktorów, identyfikację z jedną postacią lub z grupą postaci. Ponadto widzenie tych wszystkich elementów uwarunkowane jest p. wewnętrzną postaci, tzn. ich własnym punktem widzenia na fikcyjną → rzeczywistość przedstawioną.

2. PERSPEKTYWA Z PUNKTU WIDZENIA POSTACI

Na punkt widzenia postaci, a więc na p., z jakiej patrzą i widzą one rzeczywistość oraz innych bohaterów, składają się ich opinie i przekonania, ich wiedza, systemy wartości itp. Różne punkty widzenia są porównywalne jedynie w odniesieniu do tego samego przedmiotu; podobnie porównanie punktów widzenia postaci ma sens jedynie w odniesieniu do tej samej kwestii, którą najczęściej jest konflikt interesów, wartości lub światopoglądów. Zestawienia tych różnych p. dokonuje – przydzielając postaciom wypowiedzi – dramaturg, a potem widz na podstawie swojego odbioru prezentowanych mu przez postacie różnych punktów widzenia.

Analiza punktów widzenia postaci opiera się na założeniu, że każdy bohater stanowi odrębne indywidualium, wyposażone przez dramaturga w zdolność sądenia i umiejętność wyrażania wobec innych swoich poglądów. Przekonanie takie ulega w teatrze wzmocnieniu przez realną obecność aktorów-postaci rozmawiających ze sobą w taki sposób, by stworzyć złudzenie, że to oni sami są twórcami wypowiedzi. Stwarza to niebezpieczeństwo psychologizacji pojęcia p. czy punktu widzenia wskutek traktowania go jako wyrazu świadomości jakiejś ludzkiej jednostki, która w gruncie rzeczy jest jedynie pewną specyficzną „formą” językową czy instancją dyskursywną. Bezproduktywne jest dążenie do jakiegos zobiektywizowanego porównania punktów widzenia postaci – po prostu dlatego, że ich dyskurs nie jest kalką wypowiedzi rzeczywistych, a pisarstwo dramatyczne nie jest zwykłym naśladowaniem dialogów z życia codziennego. P., z jakiej patrzy na świat i na siebie postacie, jest bowiem rezultatem zabiegów pisarskich i dramaturgicznych autora. On również jest twórcą pewnej p. całościowej (nawet gdy wydaje się