

SZKOŁA WYŻSZA PSYCHOLOGII SPOŁECZNEJ W WARSZAWIE

**WYDZIAŁ KULTUROZNAWSTWA I FILOLOGII
INSTYTUT KULTUROZNAWSTWA
STUDIA DRUGIEGO STOPNIA**

**JACEK KARASZEWSKI
NR ALBUMU: 27901**

TRANSGRESJA W SZTUCE PERFORMANSU

Tytuł w języku angielskim: Transgression in Performance Art

Słowa kluczowe: performans, sztuka performansu, transgresja, przekroczenie

Praca magisterska napisana pod kierunkiem
dr hab. Zbigniewa Taranienko, prof. SWPS

WARSZAWA 2013

SPIS TREŚCI

WSTĘP	2
1. PERFORMANS – HISTORIA I ZNACZENIE	4
1. 1. KONCEPCJA ZWROTU PERFORMATYWNEGO W SZTUCE I POWSTANIE SZTUKI PERFORMANSU	4
1. 2. ZAKRES STOSOWANIA POJĘĆ	19
1. 2. 1. PERFORMANS, SZTUKA PERFORMANSU I POJĘCIA POKREWNE	19
1. 2. 2. SZTUKA	24
1. 2. 3. ARTYSTA/PERFORMER	26
1. 2. 4. PUBLICZNOŚĆ	26
1. 2. 5. GRANICA, PRZEKROCZENIE, TRANSGRESJA	27
1. 2. 6. TABU	28
1. 3. SZTUKA PERFORMANSU A TEATR	29
2. TRANSGRESJA W SZTUCE PERFORMANSU	33
2. 1. CZYM JEST TRANSGRESJA?	33
2. 2. RODZAJE PRZEKROCZENIA W SZTUCE PERFORMANSU	35
2. 2. 1. PRZEKROCZENIE REGUŁ CZASU I MIEJSCA	36
2. 2. 2. PRZEKROCZENIE GRANIC PERFORMERA	38
2. 2. 3. PRZEKROCZENIE WOBEC PUBLICZNOŚCI	43
2. 2. 4. PRZEKROCZENIE WOBEC OSÓB SPOZA PUBLICZNOŚCI	48
2. 2. 5. ZABIJANIE I OKRUCIEŃSTWO WOBEC ZWIERZĄT	49
2. 2. 6. PRZEKROCZENIE TABU RELIGIJNEGO	52
3. CZY OCENA TRANSGRESJI JEST MOŻLIWA?	54
3. 1. ASPEKT ORYGINALNOŚCI TRANSGRESJI	54
3. 2. TRUDNOŚCI W OCENIE	57
3. 3. PRÓBA OCENY	61
ZAKOŃCZENIE	63
BIBLIOGRAFIA	64

Wstęp

Sztuka performansu powszechnie kojarzona jest z działaniami obrazoburczymi – nagością (często w przestrzeni publicznej), profanowaniem miejsc i symboli religijnych, samookaleczaniem i tym podobnymi. W istocie, jej realizacje łączą się często z transgresjami rozmaitego rodzaju i różnego ciężaru gatunkowego – przekroczeniami prawa, norm moralnych, tabu, czy w końcu osobistych granic fizycznych i psychicznych performerów.

Celem niniejszej pracy jest przeanalizowanie problemu transgresji w obszarze sztuki performansu (mowa tu wyłącznie o transgresjach, które faktycznie miały miejsce w obrębie tej dziedziny, nie zajmuję się przekroczeniami teoretycznymi) i próba odpowiedzi na następujące pytania badawcze:

1. Jakie rodzaje i stopnie transgresji można wyróżnić w kontekście sztuki performansu?
2. Jaką rolę pełnią transgresje w sztuce performansu i na ile możliwa jest obiektywna ocena wartości performansu i zawartej w nim transgresji?
3. Czy istnieje grupa transgresji niedopuszczalnych – a jeśli tak, to według jakich kryteriów i w jaki sposób można wyznaczyć granicę (swoistą *granicę transgresji*), która nie powinna być nigdy przez twórców przekraczana?

Sztuka performansu jest dziedziną specyficzną – jej realizacje są ulotne, nie pozostawiają po sobie trwałego dzieła, co więcej, często odbywają się w przestrzeni innej niż miejsca tradycyjnie związane ze sztuką, takie jak muzea, teatry czy galerie. Stąd bierze się istotny problem – zanim będzie można podjąć się analizy performansu, trzeba zdecydować, czy oglądane zjawisko w ogóle zalicza się do kategorii sztuki (przykładowo: czy dane zachowanie w przestrzeni publicznej jest performansem, czy też na przykład po prostu aktem chuligaństwa).

W związku z tym moim celem w rozdziale pierwszym niniejszej pracy jest stworzenie aparatu pojęciowego, który będzie umożliwiał określenie przynależności danego zjawiska do kategorii sztuki performansu. Aby tego dokonać, prześledzę historię zjawisk w obrębie sztuki współczesnej, które doprowadziły do powstania dziedziny nazywanej obecnie sztuką performansu; postaram się stworzyć jej jasną i możliwie najmniej skomplikowaną definicję; zdefiniuję różnice pomiędzy sztuką performansu a innymi dziedzinami tzw. sztuki działań, z którymi często jest ona mylona (najważniejszym przykładem takiej dziedziny jest happening).

Ponieważ w pracy tej będę musiał często sięgać po pojęcia bardzo trudne do zdefiniowania, takie jak *sztuka* i *artysta*, określe również dokładnie ich zakres stosowania. W końcu – przeanalizuję podobieństwa i różnice pomiędzy sztuką performansu a teatrem.

W rozdziale drugim zdefiniuję kluczowe dla tej pracy pojęcie transgresji i przeprowadzę klasyfikację przekroczeń, które zostały dokonane w różnych realizacjach z dziedziny sztuki performansu.

W rozdziale trzecim zajmę się kwestią możliwości oceny performansu w ogóle oraz dopuszczalności poszczególnych rodzajów transgresji, a także zagadnieniem *granicy transgresji*, to znaczy ustaleniem czy istnieje granica, której przekroczenie w żadnych okolicznościach nie może być usprawiedliwione.

W niniejszej pracy korzystam z wielu źródeł anglojęzycznych (dotyczy to szczególnie monografii wybranych performerów, niedostępnych w polskim przekładzie) i w przypadku cytowania ich posługuję się własnym tłumaczeniem, co każdorazowo zaznaczam w przypisie.

1. Performans – historia i znaczenie

1. 1. Koncepcja zwrotu performatywnego w sztuce i powstanie sztuki performansu

Postrzeganie sztuki performansu jako specyficznego rodzaju sztuki, który jako jedyny nie skupia się na stworzeniu materialnego dzieła, ale na samym procesie, jest błędem – w istocie sztuka performansu jest kulminacją znacznie szerszych przemian, które rozpoczęły się co najmniej kilkadziesiąt lat wcześniej. Erika Fischer-Lichte przedstawiła teorię *zwrotu performatywnego w sztuce*, który według niej objął praktycznie wszystkie jej dziedziny:

Na początku lat sześćdziesiątych wszystkie dziedziny sztuki w zachodniej kulturze przeżyły powszechny i niemożliwy do przeoczenia performatywny zwrot.

Doprowadził on nie tylko do zasadniczych przemian w obrębie poszczególnych sztuk, ale także do powstania nowego gatunku artystycznego, zwanego sztuką akcji i performansu. Granice między sztukami stawały się coraz bardziej płynne – pojawiła się tendencja, by tworzyć wydarzenia zamiast dzieł i bardzo często realizować je w formie przedstawień.¹

Według Fischer-Lichte początek zwrotu performatywnego przypada na lata 60. XX wieku; jednakże kluczowa dla sztuki performansu zmiana rozumienia pojęcia dzieła sztuki rozpoczęła się już kilkadziesiąt lat wcześniej w obrębie sztuk plastycznych, a konkretniej – w kubizmie. Mieczysław Porębski pisał:

Tworzenie zamiast obrazów „intelektualnych sytuacji” (...) wystąpiło jako konsekwencja kubistycznego przewrotu niemal równocześnie i niezależnie na Wschodzie, jak i na Zachodzie. Intelektualną sytuacją był czarny kwadrat Malewicza, intelektualną sytuacją była również suprematystyczna kompozycja Iwana Punięgo z 1915 roku, w której miejsce płaszczyzny zajął blat zdjęty ze stołu, a

¹ Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 23

*miejsce Malewiczowskiego abstrakcyjnego elementu przytwierdzony do tego blatu talerz.*²

Przełomowym wydarzeniem tego okresu było wysłanie przez Duchampa w 1917 roku na nowojorski Salon Niezależnych pisuaru, który zatytułował *Fontanna* i sygnował nazwiskiem fabrykanta urządzeń sanitarnych, Richarda Mutt. O ile koncepcja ready-mades Duchampa bazowała na faktycznych *obiektach*, to pytanie zasadnicze brzmi – czy *obiekty* te stawały się *dzielami* poprzez samą decyzję, akt twórcy, który postanawiał właśnie ten obiekt naznaczyć jako szczególny? Tak właśnie brzmiała linia obrony *Fontanny*, nieprzyjętej na ekspozycję, która ukazała się w czasopiśmie *The Blind Man* redagowanym przez Duchampa:

*(...) Czy P. Mutt wytworzył „Fontannę” własnoręcznie, czy nie, jest bez znaczenia. On ją wybrał. Wziął zwykły istniejący element i ustawił go w taki sposób, że znaczenie użytkowe znikło pod nowym tytułem i z nowego punktu widzenia – stworzył dla tego przedmiotu nową myśl.*³

O ile istotą *Fontanny* była decyzja twórcy, a nie akt stworzenia, to jednak, pomimo wykorzystania obiektu gotowego, Duchamp przekształcił go, składając na nim podpis „R. Mutt”. Nie było to zatem *czyste* działanie, w znaczeniu zupełnego oderwania od typowo pojmowanego aktu twórczego, choć, jak zauważył Mirosław Porębski, *w rozumieniu Duchampa (...) środkiem twórczego działania mogło być wszystko, z zaniechaniem tego działania włącznie*⁴.

W ramach surrealizmu (którego początki datuje się na wczesne lata dwudzieste XX wieku) z kolei akt twórczy został, przynajmniej teoretycznie, wyprowadzony poza świadomy obszar działalności artysty poprzez wykorzystanie automatyzmu – zarówno w tworzeniu rysunków i obrazów, jak i tekstów literackich. Rezultatem tego działania jednak nadal było materialne dzieło, stworzone od początku przez twórcę, zatem spełniające klasyczne definicje dzieła sztuki, nawet jeśli sam proces twórczy miał charakter przypadkowy.

To, co jednak najbardziej istotne w surrealizmie dla performansu, to koncepcja utożsamienia dzieła i twórcy. Krystyna Janicka pisała wprost o bliskim pokrewieństwie happeningu i publicznych wystąpień surrealistów, a zwłaszcza ich wernisaży, które miały być

² Mieczysław Porębski, *Kubizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 222-223

³ *The Blind Man*, nr 2, 1917, za: Mieczysław Porębski, *Kubizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 224

⁴ Mieczysław Porębski, *Kubizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 226

modyfikowane poprzez przypadek i spontaniczne reakcje widzów (obydwa aspekty są zresztą również kluczowe dla sztuki performansu). Jak pisała Janicka, *tak zwane activités [redukowały] działalność artystyczną do mniej lub bardziej nonszalanckiego zachowania się samego artysty*.⁵

Rewolucja dokonała się jednak w pełni w sztuce informel i jej licznych odmianach⁶. To w tym okresie sama czynność malowania stała się przynajmniej równie ważna jak dzieło będące jej rezultatem. To w opisach dzieł z nurtu informel zaczęły pojawiać się, kluczowe dla performansu, pojęcia *akcja* i *zdarzenie*.

Jak stwierdził Harold Rosenberg⁷:

*W pewnym momencie malarze amerykańscy, jeden po drugim, zaczęli traktować płótno jako miejsce działania, a nie jako przestrzeń do odtwarzania, wypełniania, analizowania lub wyrażania przedmiotu realnego lub z wyobraźni. Płótno zmieniło wówczas swój charakter, przestało być nośnikiem obrazu, stało się miejscem zdarzenia.*⁸

Idąc za Rosenbergiem, Italo Tomassoni utożsamiał przestrzeń obrazu z samym malarzem, którego akcja kształtuje jej rozmiary; przestrzeń obrazu nazwał *przestrzenią egzystencjalną*, w której *[artysta] porusza się, wykonując swą czynność malarzką*⁹.

Nurtem najbliższym surrealistycznemu automatyzmowi był taszyzm¹⁰, kładący duży nacisk na przypadkowość rozlewanej na płótno farby. Malarz Georges Mathieu twierdził:

⁵ Krystyna Janicka, *Surrealism*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 226

⁶ Próba dokładnego zdefiniowania nurtów wchodzących w skład abstrakcji niegeometrycznej, to jest informelu, abstrakcji lirycznej, taszyzmu, ekspresjonizmu abstrakcyjnego i action painting napotyka na duże trudności – poszczególni teoretycy różnią się w swoich koncepcjach tak bardzo, że dla niektórych informel stanowi część ekspresjonizmu abstrakcyjnego (Herbert Read), dla innych – odwrotnie. W dalszej części będę posługiwał się tymi pojęciami zgodnie z definicjami Aldo Pellegriniego, który uznaje informel za kategorię najbardziej pojemną, abstrakcję liryczną za pojęcie węższe, ekspresjonizm abstrakcyjny natomiast za określenie amerykańskiej odmiany tego nurtu, a terminu action painting używa dla kilku malarzy z nurtu ekspresjonizmu abstrakcyjnego (np. Jackson Pollock i Franz Kline).

⁷ Harold Rosenberg (1906 – 1978) był amerykańskim filozofem i krytykiem sztuki. Stworzył pojęcie „action painting”, które upowszechnił w wydanym w 1952 roku w *ARTnews* esejem *American Action Painters*

⁸ Harold Rosenberg, *The Tradition Of The New*, New York 1959, za: Barbara Majewska, *Sztuka inna, sztuka ta sama. Dubuffet, de Staël, Wols, Pollock*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974, s. 130

⁹ Barbara Majewska, op. cit., s. 118

¹⁰ Termin „taszyzm” (od *tache* – plama) został po raz pierwszy użyty w 1951 roku przez francuskiego krytyka Pierre Guégena; było to właściwie nowe określenie nurtu funkcjonującego wcześniej jako abstrakcja liryczna.

(...) nie robi się plamy dla plamy, lecz dlatego, że potrzebuje się określonego koloru na określonej powierzchni, zaś bezpośrednią metodą jego uzyskania jest położenie farby pędzlem na płótnie z większą lub mniejszą gwałtownością (stąd jej rozpryski) bez uprzedniego określenia powierzchni, na której ma być położona.¹¹

Jak jednak zauważyła Barbara Majewska:

(...) skrajni tacyści głosili tezę, że obraz powinien powstawać sam, że interwencję malarza należy ograniczyć do minimum. Tasyzm stał się – w momencie szczytowego upowszechnienia swobodnej abstrakcji powojennej – łatwym sposobem tworzenia obrazu. Określenie to nabrało więc wyraźnego posmaku pejoratywnego (...)¹²

Charakterystyczną dla tasyzmu przypadkowość często przypisuje się – błędnie – całemu informelowi, traktując ją jako zarzut. Dokładnie widać to w przypadku Wolsa¹³, uznawanego często za ojca informelu, który tworząc rozlewał farbę, wcierał ją, przecierał terpentyną lub wyciskał bezpośrednio na płótno¹⁴, nie był to jednak proces niekontrolowany:

(...) nie posiadając żadnego repertuaru form, które można by przejmować – malarstwo Wolsa działało jak przyzwolenie: tak można malować. Bazgroty, kleksy, nie wiadomo co – dają w efekcie obrazy takiej klasy. Nieporozumienie polegało na tym, że skutki zupełnie przypadkowe i uboczne – brano za przyczynę. Oczywiście nikomu nie udało się osiągnąć malarstwa choć w najmniejszym stopniu pokrewnego Wolsowi. Musiałoby to być bowiem pokrewieństwo duchowe. Wols rzeczywiście stworzył malarstwo informel: w drodze do obrazu pominął formę.¹⁵

Zapewne najbardziej znanym przykładem przeniesienia ciężaru z materialnego dzieła na akt twórczy w malarstwie jest action painting, z kolei najbardziej znanym jego przedstawicielem – Jackson Pollock.

W rozmowie z Rosenbergiem Pollock mówił o *nadrzędności samego aktu malowania, który sam w sobie jest źródłem magii*¹⁶, jednocześnie jednak stanowczo zaprzeczał temu,

¹¹ Barbara Majewska, op. cit., s. 144

¹² Ibidem

¹³ Właśc. Alfred Otto Wolfgang Schultze (1913 – 1951 r.)

¹⁴ Barbara Majewska, op. cit., s. 77

¹⁵ Barbara Majewska, op. cit., 92-93

¹⁶ Barbara Majewska, op. cit., 114

jakoby jego malarstwo było dziełem przypadku¹⁷. Owszem, podobnie jak surrealiści uznawał podświadomość jako źródło sztuki, bliska mu była również koncepcja automatyzmu – jednak, jak zauważyła Barbara Majewska:

„Pisanie” – „dripping” zastąpiło na czas pewien budowanie, składanie, komponowanie form, co nie oznacza, że zwolniło malarza od konstruowania obrazu. Zarówno obrazy totemiczne czy symboliczne Pollocka, jak jego kompozycje „pisane” – często fryzy kilkumetrowej długości – są konstruowane. Patrząc na nie widać, że spontaniczny i szybki gest jest tylko jednym z komponentów, że sąsiadowały w nim okresy długotrwałych namysłów, że do obrazu malarz wracał wielokrotnie, że konstruował go przy pomocy wszystkich dostępnych mu środków. (...) Jego mityczne obrazy „dripping” nie były dziełem przypadku, lecz prób wcześniejszych. Zrealizowany w nich model formy i przestrzeni – wypróbowany został przedtem w obrazach malowanych farbą olejną nakładaną na płótno, a nie rozlewana.¹⁸

Pollock jest kluczową postacią w dyskusji o performatywności nie tylko w kontekście swojej metody twórczej – w jego przypadku sam artysta staje się częścią dzieła sztuki, pojawia się wręcz pytanie, czy prawdziwym dziełem jest sam obraz, stanowiący rezultat procesu, czy też dziełem jest proces, natomiast sam obraz zaledwie efektem ubocznym. Barbara Majewska tłumaczyła tę kwestię następująco:

Vermeer mógł się usunąć w cień swoich obrazów, wcielić się w porządek świata, który malował i w porządek form, które stosował. Ale niekiedy osoba artysty zostaje przeraźliwie wyeksponowana, on i jego potrzeba tworzenia, kontynuowania sztuki, stają się jedynymi pewnikami w świecie bez reguł. Wtedy obrazem staje się dokument tego napięcia i dążenia.¹⁹

Kolejnym etapem po action painting było powstanie nowej dziedziny, będącej bezpośrednim prekursorem sztuki performansu – happeningu. Za pierwszą realizację uznaje się powszechnie *18 Happenings in 6 Parts* Alana Kaprowa, pokazane w Reuben Gallery w 1959 roku²⁰, po której (...) „happening” tak dalece zaistniał dla publiczności i prasy jako

¹⁷ Ibidem

¹⁸ Barbara Majewska, op. cit., s. 114-116

¹⁹ Barbara Majewska, op. cit., s. 97

²⁰ Marvin Carlson, *Performans*, tłum. Edyta Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2007, s. 158

ważna, nowa forma działalności awangardowej, że różnorodną twórczość performatywną następnymi latami nazywano „happeningiem” nawet wówczas, gdy liczni jej autorzy kwestionowali tę nazwę²¹. Problem mylenia pojęć performansu i happeningu jest zresztą obecnie nadal aktualny i dość powszechny.

Grzegorz Dziamski zauważył, że happening stanowi naturalny następny krok po action painting w procesie przenoszenia wagi z dzieła na proces i twórcę:

Jeżeli Pollock traktował płótno jako arenę aktów malarskich, to Kaprow i cała międzynarodowa grupa twórców happeningów usunąwszy płótno, uczyniła wydarzeniem artystycznym – 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 widzów-świadków-uczestników.²²

Warto dodać, że poza pozbyciem się płótna i przeniesieniem sztuk plastycznych w przestrzeń trójwymiarową, happening wprowadził do nich także w charakterze tworzywa element czasu²³.

Dziamski stwierdził również, że happening był przejawem teatralizacji sztuk plastycznych, choć nie miał wiele wspólnego z teatrem tradycyjnym, ponieważ wychodził z odmiennych założeń²⁴. Pomimo, że wiele happeningów odbywało się według rozbudowanego scenariusza, to w przeciwieństwie do teatru nigdy nie były one odbiciem konkretnego tekstu literackiego, wykonawcy nie odgrywali fikcyjnych postaci, a w całym wydarzeniu dodatkowo bardzo istotną rolę odgrywał przypadek. Doskonały opis relacji pomiędzy teatrem a happeningiem autorstwa Michaela Kirby’ego przywołał Marvin Carlson:

Michael Kirby definiuje happening jako „celowo skomponowaną formę teatralną”, w której jednak „różne elementy alogiczne, w tym działanie bez wzorca, układają się w rozczłonkowaną strukturę”. Właśnie ta „bezwzorcowość” różni tego rodzaju działania od tradycyjnego teatru, w którym fikcyjna postać i otoczenie wyznaczają aktorom „wzorzec” działania.²⁵

²¹ Marvin Carlson, op. cit., s. 158

²² Grzegorz Dziamski, *Happening, performance*, w: *Od awangardy do postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 351

²³ Grzegorz Dziamski, op. cit., s. 349

²⁴ Grzegorz Dziamski, op. cit., s. s. 352

²⁵ Marvin Carlson, op. cit., s. s. 159

Koniecznym jednak trzeba zaznaczyć, że *happening* jest pojęciem nieostrym – Grzegorz Dziamski zauważył, że *dla wielu ludzi, którzy nigdy nie zetknęli się z prawdziwym happeningiem, jest nim każde nieoczekiwane zdarzenie, którego byli świadkami*²⁶; wspomniałem wcześniej o powszechnym myleniu pojęcia happeningu z performansem i dziedzinami pokrewnymi (oraz tendencji do używania go jako pojęcia parasolowego); co więcej jednak, pomiędzy znawcami przedmiotu również występują znaczne różnice – dla przykładu większość autorów (m.in. Marvin Carlson i Grzegorz Dziamski) powoływała się na definicję Kirby’ego, natomiast Tadeusz Pawłowski poddał ją silnej krytyce, zarzucając Kirby’emu stworzenie jej w oparciu o realizacje zbliżone do teatru i pominięcie tych, w których na pierwszy plan wysuwają się cechy upodabniające happening do innych sztuk – tańca, malarstwa czy muzyki²⁷. Pawłowski stwierdził wręcz, że *jeśli definicja Kirby’ego miała być próbą adekwatnej rekonstrukcji używania terminu „happening”, to jest to próba nieudana*²⁸ i sam zauważył, że niemal niemożliwe jest wyodrębnienie cech charakterystycznych happeningu, ponieważ w poszczególnych realizacjach występują one ze zmiennym natężeniem – od wysokiego do zupełnego ich braku²⁹, aby na koniec dojść do jednoznacznego wniosku, że *stopniowalność wielu cech happeningu oraz rozbieżności, jakie zachodzą między poszczególnymi realizacjami, powodują, że nie istnieje zespół cech interesujący z punktu widzenia teorii sztuki, a swoisty dla realizacji określanych jako happeningi*³⁰.

O ile trudno nie zgodzić się z wieloma obserwacjami Pawłowskiego, to jego stanowisko wydaje mi się radykalne, dlatego też w dalszej części pracy będę się posługiwał pojęciem happeningu rozumiejąc go jako oddzielną dziedzinę sztuki, wywodzącą się ze sztuk plastycznych, następującą po action painting i poprzedzającą sztukę performansu, której realizacje często opierają się na rozbudowanych instrukcjach/scenariuszach (niebędących jednak tekstami literackimi), dopuszczającymi udział przypadku i realizowanymi przed publicznością.

Do rozwoju europejskiej sztuki performansu przyczyniła się również działalność Bauhausu, szkoły artystycznej funkcjonującej w Niemczech w latach 20. XX wieku – to

²⁶ Grzegorz Dziamski, op. cit., s. 351

²⁷ Tadeusz Pawłowski, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2010, s. 35

²⁸ Tadeusz Pawłowski, op. cit., s. 36

²⁹ Tadeusz Pawłowski, op. cit., s. 32

³⁰ Tadeusz Pawłowski, op. cit., s. 46

właśnie tam Oskar Schlemmer podjął pierwsze badania nad performansem jako nową formą sztuki, a jego prace nad tańcem i teatrem miały znaczący wpływ na wzbudzenie zainteresowania *możliwościami komponowania ciała w przestrzeni*³¹.

Przestrzeń była podstawowym zagadnieniem, które Schlemmer eksplorował w swoich obrazach i eksperymentach teatralnych, a obydwie aktywności uznawał za uzupełniające się. Schlemmer traktował funkcjonujące w przestrzeni dwuwymiarowej obrazy jako studia teoretyczne, natomiast dziejący się w przestrzeni trójwymiarowej teatr/performance jako ich realizację praktyczną³². O łączności tych sztuk Schlemmer pisał:

*Historia teatru jest historią przemiany postaci człowieka (...) Środkami wspomagającymi przemianę postaci są forma i barwa, środki malarza i rzeźbiarza. Miejsce przemiany postaci jest konstruktywnie ukształtowana przestrzeń i architektura, dzieło budowniczego. W ten sposób zostaje określona rola artysty plastyka w obrębie sceny, który stwarza syntezę tych elementów.*³³

Wywodząca się z Bauhausu idea tzw. teatru totalnego stworzyła również podstawy dla jednego z kluczowych przełomów zrealizowanych w pełni w późniejszej sztuce performansu, tzn. odrzucenia tradycyjnej roli wykonawcy jako *odtwórcy* istniejącego tekstu literackiego na rzecz wykonawcy, który jest *autonomicznym twórcą*³⁴. Jak pisał László Moholy-Nagy, inny czołowy przedstawiciel szkoły:

*Zamiast występować w tradycyjnej roli „odtwórcy postaci literackiej czy typu literackiego, w nowym TEATRZE TOTALNOŚCI wykonawca będzie wykorzystywał swoje duchowe i fizyczne środki PRODUKTYWNIE i z własnej INICJATYWY podporządkowywał je ogólnemu procesowi działania”.*³⁵

Ta i inne koncepcje powstałe w ramach Bauhausu były jednymi z najwcześniejszych, które wywarły znaczący wpływ na późniejszą sztukę performansu, przy czym – w przeciwieństwie do nurtów takich jak futurizm, dadaizm czy surrealizm – nigdy nie były szczególnie prowokacyjne lub polityczne³⁶. Poza wniesieniem nowych idei związanych z

³¹ Marvin Carlson, op. cit., s. 152-153

³² RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London 2011, s. 103

³³ Oskar Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, tłum. Małgorzata Leyko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 33

³⁴ Marvin Carlson, op. cit., s. 153

³⁵ Marvin Carlson, op. cit., s. 152-153

³⁶ RoseLee Goldberg, op. cit., s. 120

przestrzenią i rolę wykonawcy, Bauhaus dodatkowo zapewnił wczesną legitymizację performansowi jako oddzielnej, pełnoprawnej dziedziny sztuki.

Mniej więcej w tym samym czasie, kiedy rozwijało się malarstwo informel, czyli w latach pięćdziesiątych, w muzyce zaczęły powstawać realizacje redefiniujące pojęcie dzieła oraz wprowadzające elementy performatywne wykraczające poza samo *wykonanie* utworu. Jednym z najbardziej znanych przykładów jest *4'33* Johna Cage'a z 1952 roku, podczas której „odgrywający” ją muzyk nie wydobywa żadnego dźwięku z fortepianu przez cztery minuty i trzydzieści trzy sekundy, a jedynym dźwiękiem dobiegającym słuchaczy są odgłosy tła oraz te wydawane przez nich samych. Cage w swojej twórczości wykorzystywał również przypadkowość, bazując na chińskiej księdze *I Ching*.

W latach sześćdziesiątych kompozytorzy coraz częściej umieszczali w samych partyturach wytyczne dla muzyków odnośnie tego, jakie widoczne dla słuchaczy działania powinni wykonać w trakcie koncertu. Kompozytorzy zaczęli również wprowadzać nowe pojęcia dla określenia muzyki z silnie zaakcentowanym aspektem przedstawienia, takie jak *muzyka sceniczna* (Karlheinz Stockhausen) czy *teatr instrumentalny* (Mauricio Kagel)³⁷.

Zmiany te wiązały się również z przedefiniowaniem roli publiczności i relacji muzycy-słuchacze – podobnie jak w przypadku performansu, przestawali być oni tylko biernymi odbiorcami i stawali się współuczestnikami wydarzenia. W przypadku wspomnianego *4'33* Cage'a granica pomiędzy koncertem a performansem zupełnie się zresztą rozmyła.

Działalność Cage'a z tego okresu oraz jego wykłady z kompozycji eksperymentalnej w nowojorskiej New School for Social Research, które zaczął prowadzić w 1956 roku, w dużym stopniu zainspirowały twórczość grupy multidyscyplinarnych artystów takich jak m.in. George Maciunas, Yoko Ono, Joseph Beuys, Nam June Paik czy George Brecht, której działalność zaczęto określać terminem *Fluxus*, zaproponowanym przez Maciunasa – nieformalnego lidera ruchu – w 1961, niedługo później z kolei grupa otworzyła własne warsztaty i przestrzenie wystawiennicze – Fluxhall i Fluxshop³⁸.

Przedstawiciele Fluxusu wykraczali poza sztywne ramy poszczególnych dziedzin sztuki (ich twórczość określa się również czasem terminem *intermedia*), łącząc m.in. sztuki

³⁷ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 24

³⁸ RoseLee Goldberg, op. cit., s. 132

wizualne, muzykę, poezję czy akcje³⁹ (z których prawdopodobnie najstłynniejszą była *Cut Piece* Yoko Ono, zrealizowana po raz pierwszy w Tokio w 1964 roku, składająca się z jednowyrazowej instrukcji – słowa *cut*, podczas której członkowie publiczności rozcinali nożyczkami ubrania klęczącej na scenie artystki do momentu, kiedy została zupełnie naga), charakterystyczne było dla nich realizowanie projektów w przestrzeni publicznej zamiast sal koncertowych i galerii, negatywne podejście do utowarowienia sztuki (przejawiające się np. w masowej produkcji obiektów sprzedawanych następnie w niskich cenach, często w formie tzw. *fluxkits* – tutaj widoczny jest duży wpływ koncepcji *ready-mades* Duchampa) oraz zinstytucjonalizowanego świata sztuki w ogóle, a także dopuszczenie udziału publiczności w akcjach – wszystkie te cechy można odnaleźć w późniejszej sztuce performansu, przy czym *Fluxus events* wykazują również duże podobieństwa do rozwijającego się niemal równoległe happeningu – m.in. poprzez wykorzystanie elementów przypadkowości oraz realizowanie akcji według wcześniej spisanych instrukcji. Instrukcje te, będące wyrazem ważnej dla Fluxusu filozofii *do it yourself*, wywodziły się z partytur utworów muzycznych, istotną różnicą jest jednak to, że były one zazwyczaj krótkie i ogólnikowe (najlepszym przykładem jest wspomniany wcześniej *Cut piece*), w przeciwieństwie do znacznie bardziej rozbudowanych instrukcji/scenariuszy happeningów.

Tak jak w twórczości Cage'a i artystów z ruchu Fluxus nastąpiło przejście od muzyki do rodzącej się sztuki performansu, tak w przypadku sztuk wizualnych podobną rolę należy przypisać akcjonizmowi wiedeńskiemu. Wszyscy czterej artyści stanowiący trzon nurtu – Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch i Rudolf Schwarzkogler – wywodzili się ze sztuk plastycznych, między innymi malarstwa.

W latach 1962 – 1969 akcjonisci przeprowadzili ponad 150 akcji, z których pierwszą były *Krwawe organy* z 4 czerwca 1962 roku, kiedy to Mühl, Nitsch i Adolf Frohner zamknęli się w piwnicy w Wiedniu i stworzyli kompozycję, w której jako materiałów użyli złomu, krwi, mięsa i śmieci⁴⁰. Akcja ta, podobnie jak wiele późniejszych, została przerwana przez policję.

³⁹ Goldberg, podobnie jak inni autorzy, rozdziela akcje Fluxusu od happeningów, używając oddzielnego sformułowania *Fluxus events*

⁴⁰ Stanisław Ruksza, *Przeciwny biegun społeczeństwa*, w: *Akcjonizm wiedeński: przeciwny biegun społeczeństwa*, red. Stanisław Ruksza, MOCAK Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2011, s. 27 - 29

Tak zwane *akcje* Rudolfa Schwarzkoglera nie były w ogóle przeznaczone dla publiczności – zostały szczegółowo zainscenizowane wyłącznie na potrzeby fotografii; twórca nie dokonywał samookaleceń, a jedynie pozorował je. Trudno byłoby zakwalifikować prace Schwarzkoglera jako performans, biorąc pod uwagę brak publiczności, pełną kontrolę autora nad procesem oraz sam fakt powstania fizycznego dzieła jako finalnego i najważniejszego rezultatu działań.

Prace Otto Mühla z kolei, szczególnie „Akcje materialne”, łączyły już płynnie malarstwo z performansem – równie ważne były w nich walory plastyczne, udokumentowane na fotografiach (co istotne jednak – dokumentacja fotograficzna stanowiła efekt uboczny procesu, a nie właściwe dzieło), jak i proces tworzenia tych specyficznych obrazów, w których Mühl łączył uprzedmiotowione ciała ludzkie z odpadkami świata konsumpcyjnego.

Podobne przejście widoczne jest również w twórczości Güntera Brusa, który w bardzo plastycznych pracach z serii *Autozamalowywanie* i *Samookaleczenia* (dokumentacje fotograficzne tych prac są prawdopodobnie najbardziej znane szerokiej publiczności spośród całej twórczości akcjonistów) malował i okaleczał własne ciało, traktując je jak płótno – jednakże ostatecznym dziełem były starannie wykonane fotografie. W swojej pierwszej akcji publicznej, przeprowadzonym w 1965 roku *Spacerze po Wiedniu* Brus wykorzystał tę samą estetykę, jednak jako przestrzeń malarską potraktował całe miasto. Z czasem w dziełach Brusa coraz ważniejsze stawało się czyste działanie, abstrahujące od aspektów estetycznych oraz namacalnego dzieła – jak w przypadku będącej czystym performansem *Próby wytrzymałości* z 1970 roku. Brusa, który pisał *moje ciało jest zamiarem, moje ciało jest zdarzeniem, moje ciało jest skutkiem*, Stanisław Ruksza nazwał *pierwszym artystą body-art*⁴¹.

Hermann Nitsch porzucił zupełnie malarstwo i od roku 1956 rozpoczął eksperymenty w obszarze teatru i akcji, przy czym najbardziej znany był z przeprowadzanych do dziś akcji rozszarpywania jagnięcia, w których łamał tabu religijne (w konserwatywnym, katolickim Wiedniu lat sześćdziesiątych jagnię było niewątpliwie postrzegane jako symbol *baranka Bożego*, szczególnie, że Nitsch wielokrotnie przybijał martwe zwierzę do krzyża⁴²), a także wciągał publiczność w rolę wykonawców – jeśli chcieli, (...) *oblewali się krwią, tarzali się w niej, a także w nieczystościach i innych płynach, dotykali i stąpali po wnętrznościach i ekskrementach, a także wspólnie rozrywali jagnię na kawałki. Na koniec razem spożywali posiłek z wina i mięsa*⁴³.

⁴¹ Stanisław Ruksza, op. cit., s. 33

⁴² Erika Fischer-Lichte, op. cit., 85-86

⁴³ Ibidem

Akcjonizm wiedeński, rozwijający się równolegle z Fluxusem, pomimo pewnych podobieństw w obrębie założeń pomiędzy działaniami akcjonistów a *Fluxus events*, był ruchem wyraźnie odrębnym, o drastycznie innym ciężarze gatunkowym – Fluxus charakteryzował się sporym poczuciem humoru i dystansem twórców do sztuki jako takiej, tymczasem akcjonisci postawili sobie bardzo serio cel zniesienia wszelkiego tabu w sztuce. Warto odnotować w tym miejscu także zastrzeżenie poczynione przez Tadeusza Pawłowskiego, który zauważył, że *Wiedeńczycy (Hermann Nitsch i inni) łączyli użycie ciała z mitami, rytuałem, archetypami, co nie było typowe ani dla sztuki ciała, ani dla sztuki performance*⁴⁴.

Co ciekawe – zarówno Brus, Nitsch jak i Mühl po zakończeniu okresu akcjonizmu wiedeńskiego (w 1969 roku z powodu śmierci Schwarzkoglera) powrócili do swoich korzeni, to jest sztuk plastycznych i malarstwa (choć droga Mühla była wyjątkowo kręta)⁴⁵.

Akcjonistom należy przypisać przewodnią rolę w przekraczaniu granic we współczesnej sztuce, dlatego też będę do nich wielokrotnie powracał w dalszej części niniejszej pracy.

Erika Fischer-Lichte odnalazła zwrot performatywny również w literaturze, powołując się na zmiany w samej strukturze dzieł, które w przypadku tak zwanych powieści-labiryntów czynią z czytelnika autora, uzależniając efekt końcowy od jego samodzielnych wyborów przy „układaniu” utworu. Autorka podała przykład publicznych odczytań tekstów literackich, w których zaznacza się różnica pomiędzy *czytaniem* jako *odczytaniem tekstu* i *czytaniem* jako *przedstawieniem/interpretacją*, opisując przedstawienie *Homer Lesen (Czytanie Homera)* z 1986 roku, podczas którego aktorzy czytali na zmianę 18 tysięcy wersów *Iliady* przez 22 godziny bez przerwy:

Głos funkcjonował przy tym nie tylko jako medium przekazujące tekst. Właśnie ze względu na zmianę czytających za każdym razem bardzo wyraźnie manifestowała się specyficzna jakość głosu i oddziaływała na słuchaczy bezpośrednio, to znaczy niezależnie od tego, co relacjonował. Nie bez znaczenia okazała się także długość przedstawienia: dwadzieścia dwie godziny nie tylko zmieniały zdolność percepcji uczestników, ale także im tę zmianę uświadamiały. Musieli zdać sobie sprawę z tego, że upływ czasu w sposób konieczny warunkuje percepcję, a przede wszystkim jej

⁴⁴ Tadeusz Pawłowski, op. cit., 302

⁴⁵ Stanisław Ruksza, op. cit., s. 37-39

zmiany. *Słuchacze, dzieląc się potem swoimi odczuciami, podkreślali, że to wydarzenie faktycznie ich zmieniło.*⁴⁶

Pytanie jednak, czy powyższy przykład (i – ogólnie – przykład publicznych odczytań) uzasadnia tezę o zmianie performatywnej w literaturze, czy opisane tutaj wydarzenie nie jest po prostu przedstawieniem z wykorzystaniem tekstu literackiego; zmiany w strukturze pojedynczych dzieł literackich również wydają mi się zbyt słabym argumentem, aby tezę o zwrocie performatywnym rozciągnąć na całą literaturę. Co więcej, przykład podany przez Fischer-Lichte kłóci się z samą ideą zwrotu performatywnego rozumianego jako odrzucenie tradycyjnej roli *odtwórcy* na rzecz wykonawcy będącego *twórcą* danego aktu czy działania, a także zmarginalizowanie roli dzieła na rzecz skoncentrowania się na procesie⁴⁷.

Znacznie bardziej przekonującym argumentem mogłaby być działalność Vito Acconciego i Zbigniewa Warpechowskiego. Acconci był poetą, który w pewnym momencie zamiast kartki papieru zaczął jako materiał wykorzystywać własne ciało – zatem zamiast napisać wiersz o śledzeniu, zrealizował oparty na nim performans *Following Piece* (1969)⁴⁸. Zbigniew Warpechowski, który po przerwaniu studiów na Akademii Sztuk Pięknych zajął się poezją, właśnie poprzez nią doszedł do performansu – twierdził, że obydwie dziedziny mają ze sobą bliski związek, a swoją działalność nazywał *realnościami poetyckimi*⁴⁹. Przykłady te jednak dowodzą istnienia literackiego zwrotu performatywnego w działalności konkretnych artystów i nie potwierdzają w żaden sposób teorii Fischer-Lichte.

Analizując podane przykłady zmian w sztuce, poczynając od kubizmu, dadaizmu i surrealizmu, poprzez koncepcje teatralne Bauhausu, informel z action painting, Fluxus, akcjonizm wiedeński i happening, docieramy w końcu do współczesnej sztuki performansu.

Zaznaczę od razu, że *performans* i *sztuka performansu* są pojęciami zapewne jeszcze bardziej nieostrymi niż *happening* – dokładniejszą definicją zajmę się jednak w następnej części niniejszego rozdziału – przy czym można założyć, że przy całej swojej nieokreśloności i otwartości są to pojęcia najbardziej współczesne spośród używanych na przestrzeni czasu dla określenia rozmaitych realizacji sztuki działań.

⁴⁶ Erika Fischer-Lichte, op. cit., 25-26

⁴⁷ Marvin Carlson, op. cit., 153

⁴⁸ RoseLee Goldberg, op. cit., s. 156

⁴⁹ Ewa Gorzałdek, *Zbigniew Warpechowski*, w: Culture.pl, http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/zbigniew-warpechowski, dostęp: 16.5.2013 r.

Właściwie niemożliwe jest precyzyjne wyznaczenie momentu, od którego w sztuce rozpoczął się performans – granice są tutaj bardzo płynne i jednoznaczne zaszeregowanie danej realizacji do konkretnego nurtu może być często bardzo trudne. Z tego też powodu wydaje mi się, że łatwiej przyjąć założenie, iż sztuka performansu stanowi pełną realizację funkcjonujących w sztuce przez kilkadziesiąt lat zjawisk, swoistą kumulację nurtów takich jak Fluxus z jego *Fluxus events*, akcjonizm wiedeński, happening i sztuka konceptualna.

Marvin Carlson zauważył, że *pierwsze przejawy sztuki performansu wiązały się głównie i bardzo często w szczególny sposób z działaniami ciała*⁵⁰. Body art skupiał się na ciele – często ciele samego artysty – i traktował go jako twórcze tworzywo⁵¹, a wśród najbardziej znanych twórców tego nurtu byli m.in. Vito Acconci, Chris Burden czy Marina Abramović. O ile body art często kojarzy się z przykładami działań ekstremalnych, w których twórca dociera do swoich fizycznych limitów poprzez autodestrukcję lub doprowadzanie swojego ciała do skrajnego wyczerpania, to obejmuje on tak naprawdę każde działanie, w którym centralnym elementem jest ciało – wielu body-artystów, szczególnie w latach siedemdziesiątych, stworzyło realizacje ograniczające się do odtwarzania *rzeczywistych czynności*, takich jak np. chodzenie, spanie, jedzenie i picie⁵². Ciekawy może być także przypadek Rassima Krasteva, który w *Corrections 1996-98* przez dwa lata modelował na siłowni swoje ciało, stając w opozycji do twórców, którzy swoje ciała wyłącznie niszczyli⁵³.

RoseLee Goldberg twierdzi jednak, że określenie *body art* jest nieprecyzyjne i pozwala na wielorakie interpretacje, ponieważ niektórzy twórcy skupiali się tylko i wyłącznie na swoim ciele, traktując je jako materiał (np. w ramach nurtu *endurance performance / endurance art*), podczas gdy inni używali własnego ciała do tworzenia „ludzkich rzeźb” w połączeniu z określoną przestrzenią⁵⁴. Dodatkowym utrudnieniem jest także fakt, że termin ten jest często używany do określenia dzieł malarskich, których materiałem jest ciało ludzkie zamiast płótna – przykładem mogą być wspomniane wcześniej realizacje Güntera Brusa czy *Symphonie Monoton* Yvesa Kleina z 1960 roku, w ramach której pokrywał trzy modelki farbą i odbijał ich ciała na arkuszach papieru⁵⁵. Z tych powodów będę unikał używania tego pojęcia w dalszej części pracy.

⁵⁰ Marvin Carlson, op. cit., s. 168-169

⁵¹ Marvin Carlson, op. cit., s. 168

⁵² Marvin Carlson, op. cit., s. 168-169

⁵³ Piotr Sarzyński, *Ranking hucpiarstwa. Ogniem i mrozem*, w: Polityka, <http://www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1507918,1,ranking-hucpiarstwa.read>, dostęp: 21.11.2012

⁵⁴ RoseLee Goldberg, op. cit., s. 153

⁵⁵ Marvin Carlson, op. cit., s. 168-169

Skoro o ciele mowa – performans jest dziedziną, którą początkowo tworzyli głównie artyści związani wcześniej ze sztukami plastycznymi, programowo właściwie odrzucając teatr, dlatego też mieli oni ograniczoną świadomość i doświadczenie w pracy z ciałem i przestrzenią. Z tego powodu duży wpływ na wczesny rozwój performansu (szczególnie w Stanach Zjednoczonych) miał nowatorski taniec, przede wszystkim przypadające na lata sześćdziesiąte eksperymenty amerykańskich tancerzy (takich jak np. Anna Halprin, Yvonne Rainer czy Simone Forti⁵⁶) zainspirowanych pracami Cage’a, Fluxusem i happeningiem⁵⁷ – charakterystyczne były dla nich takie elementy jak porzucenie sztywnych form tańca współczesnego na rzecz skupienia na czystym ruchu, oparcie go na wcześniej spisanej instrukcji lub przypadku, a także próby odtworzenia w tańcu *realnych czynności* (użycie tych elementów pojawiło się zresztą najpierw w tańcu, a dopiero później w sztuce performansu⁵⁸).

Jak zauważył Grzegorz Dziamski, termin *performans* nie pojawił się na określenie nowego nurtu artystycznego, ale *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*⁵⁹. W latach 70. był już powszechnie uznawany przez świat sztuki za pełnoprawną i odrębną jej dziedzinę (choć, jak zauważyła RoseLee Goldberg, krytycy teatralni zainteresowali się performansem dopiero pod sam koniec tej dekady⁶⁰), natomiast w latach 80. przebił się do świadomości i kultury masowej, poczynając od performansu *United States* Laurie Anderson z 1981 roku⁶¹.

W przeciwieństwie do Fluxusu czy akcjonizmu wiedeńskiego, które powszechnie uznaje się już za ruchy historyczne (Tadeusz Pawłowski twierdzi, że również happening *zszedł już ze sceny sztuki światowej*⁶², chociaż wydaje mi się to diagnozą przedwczesną), performans pozostaje nadal żywy, w podwójnym znaczeniu – rozumiany jako *sztuka żywa* (*live art*), której należy doświadczać *na żywo* i bezpośrednio (kwestią uczestnictwa bezpośredniego, a także sensu rejestracji i tworzenia dokumentacji performansów zajmę się w dalszej części pracy), ale również jako dziedzina, która nie jest jeszcze zamkniętym

⁵⁶ Marvin Carlson, op. cit., s. 166-167

⁵⁷ RoseLee Goldberg, op. cit., s. 138

⁵⁸ RoseLee Goldberg, op. cit., s. 139

⁵⁹ Grzegorz Dziamski, op. cit., s. 352

⁶⁰ RoseLee Goldberg, op. cit., s. 199

⁶¹ RoseLee Goldberg, op. cit., s. 191

⁶² Tadeusz Pawłowski, op. cit., s. 293

rozdziałem w historii sztuki i w ramach której aktywnie działa wielu twórców. Jak zauważyła Goldberg, sztuka performansu *nie przestaje wymykać się definicjom i pozostaje tak nieprzewidywalna i prowokacyjna jak nigdy*⁶³.

1. 2. Zakres stosowania pojęć

Podstawowe pojęcia, których będę używał w niniejszej pracy charakteryzują się w większości przypadków wieloznacznością i nastroczają problemów w stworzeniu jednoznacznej interpretacji (najczęściej taka interpretacja jest wręcz niemożliwa). Wymagają one zatem pewnego dookreślenia, jednak definiowanie ich wykracza daleko poza zakres tego opracowania, dlatego też moim jedynym celem jest zaznaczenie, w jakim zakresie i rozumieniu będę się nimi dalej posługiwał.

1. 2. 1. Performans, sztuka performansu i pojęcia pokrewne

Jednym z największych problemów w mówieniu o performansie jest stworzenie jego spójnej definicji, a także powszechne wymienne wykorzystywanie kilku nierównoznacznych pojęć, takich jak performans, przedstawienie, widowisko, akcja, happening, live art, body art, i tym podobne.

Kwestią najbardziej podstawową jest rozróżnienie pomiędzy pojęciami *performans* i *sztuka performansu*. Według Ervinga Goffmana performans to *wszelka działalność jednostki (...), która przebiega podczas stałej obecności pewnej grupy obserwatorów i wywiera na nich jakiś wpływ*⁶⁴. Jest to niezmiernie szeroka definicja, która obejmuje nie tylko działania artystyczne nazywane tradycyjnie performansami, ale również teatr i wiele innych, a także – jak zauważył Marvin Carlson – uniemożliwia wręcz rozróżnienie pomiędzy celowym działaniem artysty a zwyczajnym, codziennym zachowaniem⁶⁵. Ponieważ Goffman skupił się wyłącznie na obecności publiczności oglądającej dane zachowanie, pomijając aspekt celowości i świadomości, według jego definicji jednostka może podejmować performans

⁶³ Tłumaczenie własne za: RoseLee Goldberg, op. cit., s. 249

⁶⁴ Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Warszawa 2000, Wydawnictwo KR, s. 52

⁶⁵ Marvin Carlson, op. cit., s. 66-67

nawet o tym nie wiedząc⁶⁶. Poziom ogólności tej definicji wynika najprawdopodobniej z faktu, że angielski wyraz *perform*, od którego pochodzi słowo *performans*, ma bardzo szerokie znaczenie. Jak pisał Richard Schechner:

*W świecie biznesu, w sporcie czy w seksie angielski czasownik „perform” znaczy, że sprostało się wymaganiom, osiągnęło sukces, spełnienie. W świecie sztuk „perform” znaczy wystawić, zagrać, zatańczyć, wystąpić ze spektaklem czy koncertem. W życiu codziennym „perform” to popisać się, pójść na całego, uwydatnić własne czynności na użytek tych, którzy je oglądają.*⁶⁷

Precyzyjniejszą definicję performansu zaproponował Dell Hymes, który łącząc aspekt widowni i celowości działania uznał performans za *zachowanie kulturowe, za które osoba odpowiada przed publicznością*⁶⁸. Jednoznacznie za tą wersją opowiada się Carlson, mówiąc wprost: *choćby nie wiem jak ważna była funkcja publiczności, musimy też koniecznie wziąć pod uwagę świadomy udział performerów w procesie performansu*⁶⁹.

Definicja Goffmana zbliżona jest do pojęcia *widowiska* (według historyka teatru Zbigniewa Raszewskiego widowisko jest jedną z form tak zwanego *układu*, to jest pewnego typu *obecności wytworzonej przez sytuację, w jakiej się jakaś zbiorowość znalazła, nie zawsze dobrowolną, zawsze chwilową*⁷⁰; Raszewski przywołuje przykład nieszczęśliwego wypadku, który gromadzi publiczność w postaci gapiów, jednakże trudno w tym przypadku mówić o celowości i świadomości działania tych, którzy do sytuacji doprowadzili), z kolei definicja Hymesa – do pojęcia *przedstawienia*, obejmuje zatem również przedstawienie teatralne.

Z tego powodu konieczne jest wprowadzenie pojęcia *sztuki performansu*, ponieważ w przeciwieństwie do tradycyjnego przedstawienia teatralnego, opierającego się na tekście i wywodzącego z literatury, kładzie ona nacisk na *obecne ciało* [wykonawcy – JK], *nie zaś (...)* *nieobecny tekst*⁷¹. O ile sam teatr wiąże się z performowaniem (*performing*) i jest jedną z tak zwanych sztuk performatywnych (*performing arts*)⁷², to należy go wyraźnie oddzielić od

⁶⁶ Ibidem

⁶⁷ Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 43

⁶⁸ Dell Hymes, *Breakthrough into Performance*, w: *Folklore: Performance and Communication*, za: Marvin Carlson, op. cit., s. 71

⁶⁹ Marvin Carlson, op. cit., s. 70

⁷⁰ Tomasz Kubikowski, *Performans według Marvina Carlsona*, w: Marvin Carlson, op. cit., s. 12

⁷¹ Marvin Carlson, op. cit., s. 134

⁷² Marvin Carlson, op. cit., s. 25

samodzielnej dziedziny sztuki, odrębnej od teatru, tańca czy filmu⁷³, wywodzącej się ze sztuk plastycznych i sztuki konceptualnej, mającej swoje korzenie w prowokacjach dadaistów i futurystów, którą określamy mianem właśnie sztuki performansu i które to pojęcie trafiło do głównego nurtu kultury w latach 70. i 80. ubiegłego wieku⁷⁴. Co istotne – początkowo artyści tworzący sztukę performansu i krytycy sztuki, próbujący z trudem zdefiniować nową dziedzinę i wyznaczyć jej ramy, określali ją właśnie w opozycji do samego teatru i – często – odrzucając jego założenia⁷⁵. Kwestią różnic pomiędzy sztuką performansu a teatrem zajmę się bardziej szczegółowo w dalszej części pracy.

Czym zatem jest sztuka performansu? Richard Schechner pisał, że *termin "sztuka performansu" ukuto w latach 70. XX wieku jako wytrych do tych wszystkich dzieł, których inaczej nie dało się zaszeregować*⁷⁶.

RoseLee Goldberg w swojej pionierskiej książce dokumentującej historię performansu stwierdza, że niemożliwa jest definicja bardziej konkretna niż ta, że jest to sztuka tworzona na żywo przez artystów⁷⁷. Według Goldberg sztuka performansu może korzystać z form literatury, teatru, muzyki, tańca, architektury, malarstwa, filmu itp., wykorzystując je w dowolnych kombinacjach.

Marvin Carlson przytacza z kolei opinię Carola Simpsona Sterna i Bruce'a Hendersona (autorów książki *Performance: Texts and Contexts*), którzy co prawda zaznaczają, że na sztukę performansu składa się twórczość bardzo zróżnicowana, jednak następnie podają długą listę cech wspólnych, m.in. nieprawomyślną, prowokacyjną, niekonwencjonalną, często napastliwą postawę, interwencjonalistyczną albo widowiskową; sprzeciw wobec kulturowego utowarowienia sztuki; wielość środków, wykorzystanie nie tylko ciał performerów, ale również medialnych obrazów, monitorów telewizyjnych, projekcji, obrazowania wizualnego, filmu, poezji, materiału autobiograficznego, narracji, tańca, architektury i muzyki⁷⁸. Carlson zaznacza jednak od razu, że o ile jest to klasyfikacja przydatna i cechy te występują dość często w sztuce performansu, to jednak – w

⁷³ Ibidem

⁷⁴ Marvin Carlson, op. cit., s. 166

⁷⁵ Marvin Carlson, op. cit., s. 171

⁷⁶ Richard Schechner, op. cit., s. 56

⁷⁷ RoseLee Goldberg, op. cit., s. 9

⁷⁸ Marvin Carlson, op. cit., s. 135

przeciwieństwie do twierdzeń autorów – nie zawsze⁷⁹. Trudno się z nim w tej kwestii nie zgodzić.

Goldberg, Carlson, Stern i Henderson są jednak zgodni w tym, że sztuka performansu należy do tradycji awangardy⁸⁰.

W dalszej części pracy będę posługiwał się terminem *sztuka performansu* (*performance art*) rozumiejąc ją jako oddzielną, awangardową dziedzinę sztuki, w odróżnieniu od sztuk performatywnych (*performing arts*) takich jak taniec, teatr, opera czy muzyka wykonywana na żywo; wywodzącą się niebezpośrednio ze sztuk plastycznych (przede wszystkim kubizmu i surrealizmu), prowokacji futurystycznych i dadaistycznych, a także sztuki konceptualnej, rozwijającą się w opozycji do teatru; odrzucającą *tradycyjną rolę wykonawcy jako odtwórcy już istniejącego tekstu literackiego na rzecz wykonawcy, który byłby twórcą aktu czy działania*⁸¹; w końcu – skupiającą się na procesie twórczym, a nie materialnym dziele.

Pojęcie *sztuka performansu* jest dość często mylone lub używane wymiennie z happeningiem, w mniejszym stopniu z *live art* (sztuką żywą), *body art* (sztuką ciała), czy – w języku polskim – z *akcją*. Szczególnie kłopotliwe jest to ostatnie pojęcie – pomimo tego, że dość powszechnie używane jest w kontekście sztuki na określenie rodzaju aktu twórczego, fakt ten nie ma odzwierciedlenia w encyklopedii ani słowniku języka polskiego wydawnictwa PWN, który definiuje ją bardzo ogólnie jako *zorganizowane działanie podjęte w konkretnym celu*⁸². Akcja jest w istocie pojęciem z powyższych najszerszym i najbardziej ogólnym, zawierającym w sobie pozostałe i używanym w literaturze przedmiotu dla oznaczenia najrozmaitszych rodzajów działań twórczych⁸³.

Drugim najszerszym pojęciem jest *live art*, czyli dosłownie sztuka oglądana przez publiczność na żywo – termin ten funkcjonuje głównie w Wielkiej Brytanii i przyjęło się nim określać przede wszystkim happeningi i sztukę performansu (tak definiuje to pojęcie m.in.

⁷⁹ Ibidem

⁸⁰ Ibidem

⁸¹ Korzystam tutaj z części definicji eksperymentalnego *teatru totalnego* Bauhausu autorstwa László Moholy-Nagy'ego. Cytat za: Marvin Carlson, op. cit., s. 153

⁸² Słownik języka polskiego PWN, http://sjp.pwn.pl/slownik/2439125/akcja_I, dostęp: 29.8.2012 r.

⁸³ Widoczne jest to m.in. w polskich wydaniach cytowanych dzieł Marvina Carlsona i Eriki Fischer-Lichte

słownik galerii Tate⁸⁴), z wyłączeniem jednak tradycyjnego teatru. Pojęcie to jest jednak na tyle niepraktyczne, że nie będę się nim posługiwał w dalszej części pracy.

Jak już wspomniałem, bezpośrednim prekursorem sztuki performansu jest happening i pojęcia te są mylone wyjątkowo często, choć są to w istocie dwa odrębne nurty w sztuce, różniące się od siebie m.in. tym, że o ile happening miał często ambicje przekształcania politycznej i społecznej rzeczywistości, sztuka performansu skupiała się na jednostce – Tadeusz Pawłowski pisał o *obiektywistyczno-ekstrawertycznym* nastawieniu happeningu i *subiektywistyczno-introwertycznym* performansu⁸⁵. Pawłowski pisał również o sztuce performansu:

Nie dąży się w nim do zatarcia granicy między sztuką a życiem, nie kładzie się nacisku na operowanie przedmiotami, na oddziaływanie ich masą. Użyte przedmioty w rozmiarze niezbędnego minimum pełnią rolę służebną, podrzędną w stosunku do wykonawcy. Znak równości między wykonawcą osobowym a przedmiotem w obiektywistycznie nastawionym happeningu zostaje w performance zastąpiony przez położenie nacisku na szczególną rolę i niepowtarzalność jednostki.⁸⁶

Dodatkowo, podstawą happeningu często są rozbudowane scenariusze, podczas kiedy performansy są raczej prostsze, ich punktem wyjścia jest pewna skonstruowana sytuacja, która rozwija się następnie w trudnym do określenia zawczasu kierunku pod wpływem działań performerów i publiczności.

Przyjmuję zatem, że happening jest oddzielnym, wcześniejszym nurtem – choć muszę zaznaczyć, że wielu autorów (np. Grzegorz Dziamski za Elisabeth Jappe) twierdzi, że *jakakolwiek sensowna klasyfikacja sztuki działań jest praktycznie niemożliwa*⁸⁷.

Na koniec, kilka uwag w kwestii językowej. Po pierwsze, korzystam ze spolszczonego słowa *performans* – w polskojęzycznej literaturze przedmiotu stosowane są obydwie formy, spolszczona oraz oryginalna *performance*. W sprawie tej nie wypowiedziała się jeszcze Rada Języka Polskiego, w słowniku języka polskiego występuje co prawda wyłącznie zapis

⁸⁴ TATE | Glossary, <http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20120203094030/http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=155>, dostęp: 3.12.2012 r.

⁸⁵ Tadeusz Pawłowski, op. cit., s. 295

⁸⁶ Tadeusz Pawłowski, op. cit., s. 295-296

⁸⁷ Grzegorz Dziamski, op. cit., s. 366-367

oryginalny⁸⁸, jednak prof. Mirosław Bańko w Poradni językowej PWN zaleca już wybór formy *performans*⁸⁹. Jak zauważył Tomasz Kubikowski, w wielu polskich przekładach słowo *performance* było zastępowane *występem* bądź *przedstawieniem*, są to jednak rozwiązania dalece niedoskonałe, ponieważ brakuje w języku polskim słowa, które *podobnie mieniłoby się znaczeniami jak performans*⁹⁰.

Po drugie, aby zachować jasne rozgraniczenie pomiędzy performansem a sztuką performansu, używam zawsze tego drugiego sformułowania mając na myśli całą dziedzinę, jednak mówiąc o poszczególnych realizacjach będę z przyczyn praktycznych używał sformułowania *performans* (w znaczeniu *ten konkretny performans*), a nie np. *przedstawienie sztuki performansu*.

Po trzecie, dla zachowania przejrzystości wolę także powtarzać w tekście nawet wielokrotnie właściwe pojęcie niż z powodów stylistycznych używać zamienników (takich jak np. przedstawienie, widowisko, spektakl, akcja), jeśli miałyby wprowadzić one jakąkolwiek niejasność.

1. 2. 2. Sztuka

Próba zdefiniowania czym sztuka jest, a czym nie jest, to zadanie wyjątkowo trudne i wykracza daleko poza ramy niniejszego wywodu. Jak zauważył Richard Schechner, *decyzja, co należy uznać za sztukę, zależy od kontekstu, okoliczności historycznych, od zastosowania, od miejscowych konwencji*⁹¹.

Zadanie to jest zresztą tym trudniejsze, że w obrębie omawianych dziedzin drastycznie zmieniła się definicja *dzieła sztuki* – poczynając od rozszerzenia tego pojęcia z fizycznego obiektu, będącego rezultatem działania twórcy, dodatkowo na sam proces, poprzez określenie tym mianem przedmiotu nie wykazującego żadnych tradycyjnie rozumianych cech dzieła sztuki (np. *ready mades* Duchampa lub działania Piero Manzoni, w których jako dzieło sztuki definiował m.in. wybrane osoby, swój oddech zamknięty w balonie, jajka na twardo, ekskrementy oraz cały świat⁹²), aż po zupełną eliminację namacalnego artefaktu.

⁸⁸ <http://sjp.pwn.pl/slownik/2499314/performance>, dostęp: 29.8.2012 r.

⁸⁹ <http://poradnia.pwn.pl/lista.php?id=7956>, dostęp: 29.8.2012 r.

⁹⁰ Tomasz Kubikowski, *Performans według Marvina Carlsona*, w: Marvin Carlson, op. cit., s. 13-14

⁹¹ Richard Schechner, op. cit., s. 47

⁹² Kolejno: *Sculture Viventi* (1961), *Fiato d'Artista* (1960), *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte* (1960), *Merda d'Artista* (1961), *Socle du Monde* (1961)

Bardzo ważne jest również to, że – jak zauważył m.in. Tadeusz Pawłowski – *sztuka* jest pojęciem nacechowanym jednoznacznie pozytywnie, a *autor przedmiotu uznanego za dzieło sztuki uprawniony jest do pewnych przywilejów i korzyści*⁹³.

Każdorazowe rozpatrywanie tego, czy dany performans spełnia definicję dzieła sztuki jest właściwie niemożliwe – w dodatku wymagałoby przyjęcia jednolitej definicji sztuki, która nie istnieje. Ponieważ jednak tematem niniejszej pracy są realizacje *sztuki performansu*, rozumianej jako dziedzina sztuki, konieczne jest przyjęcie pewnych ram kwalifikacji, dzięki którym możliwe będzie odróżnienie ich od innych *działań performatywnych*. Erika Fischer-Lichte pisała:

*O odróżnieniu przedstawień artystycznych od nie-artystycznych nie decydują ani jakieś specyficzne właściwości, ani podstawowe dla tych przedstawień strategie inscenizacyjne czy umożliwiane przez nie doświadczenie estetyczne. To przede wszystkim ramy instytucjonalne rozstrzygają o tym, czy dane przedstawienie należy zaliczyć do artystycznych czy do nie-artystycznych*⁹⁴.

O ile trudno nie zgodzić się z twierdzeniem o nieostrości podziału przedstawień na artystyczne i nieartystyczne, to niestety koncepcja definiowania ich poprzez ramy instytucjonalne ma niewielkie zastosowanie w praktyce, dlatego dla uproszczenia jako jedyną zasadę kwalifikacji przyjmę *pierwszorzędną intencję performerów*, abstrahując od oceny rezultatu jego działania – przykładowo, działaczki ukraińskiej grupy Femen podczas swoich manifestacji politycznych występują topless, jednakże ich interwencje i wykorzystanie nagości są wyłącznie narzędziami w przedstawianiu i popularyzowaniu swoich poglądów politycznych, bowiem nagość zapewnia im uwagę mediów (używają jej zatem w celu propagandowym, a nie artystycznym). Z tego też powodu ich działania to niewątpliwie *performans* (rozumiany jako *świadome działanie kulturowe za które osoba odpowiada przed publicznością*), jednak trudno byłoby zakwalifikować je do *sztuki performansu*, ponieważ stworzenie dzieła sztuki nie jest intencją aktywistek Femen (jednocześnie trzeba zaznaczyć, że istnieją także liczne realizacje sztuki performansu, które zawierają w sobie polityczny przekaz, pełniący jednak drugoplanową rolę). W istocie każda demonstracja polityczna stanowi performans rozumiany zgodnie z powyższą definicją, jednak z powodu wykorzystania nagości wystąpienia Femen dość powszechnie opisywane były w mediach

⁹³ Tadeusz Pawłowski, op. cit., s. 39-40

⁹⁴ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 323

jako *happenings* i *performanse* (przy czym określeń tych używano w znaczeniu *realizacje sztuki performansu*).

1. 2. 3. Artysta/performer

W sztuce performansu artysta jest jednocześnie *autorem* (w znaczeniu pomysłodawcy), *wykonawcą*, a czasem również *obiektem* – jak w przypadku oddającej się biernie w ręce publiczności w performansie *Rhythm 0* (1974) Mariny Abramović.

Performer musi występować przed publicznością (którą może stanowić nawet jedna osoba) oraz być świadomy swojego udziału w procesie performansu⁹⁵.

W dalszej części pracy bardziej szczegółowo omówię różnice pomiędzy performerem a aktorem w spektaklu teatralnym.

1. 2. 4. Publiczność

Przez długi czas uważano, że wartością spektaklu teatralnego jest tekst dramatu, na którym jest on oparty. Na początku XX wieku Max Herrmann, założyciel berlińskiej teatrologii, wysunął teorię, że to *przedstawienie* a nie *literatura* jest istotą teatru:

*Teatr i dramat [...] to moim zdaniem [...] ze swej natury przeciwieństwa, [...] dzielą je różnice zbyt istotne, żeby ich symptomy nie dochodziły do głosu: dramat to twór słowa pojedynczego artysty, teatr to dzieło publiczności i jej służ.*⁹⁶

Herrmann uważał, że przedstawienie *wydarza się między wykonawcami i widzami*⁹⁷, doceniając w ten sposób rolę tych drugich i uznając, że rola publiczności jest niezbędna w przedstawieniu i wykracza poza bierny odbiór spektaklu.

Podobnie rola publiczności postrzegana jest w sztuce performansu – Marvin Carlson pisał, że *performans jest zawsze performansem dla kogoś, dla jakiejś publiczności, która go*

⁹⁵ Marvin Carlson, op. cit., s. 70

⁹⁶ Max Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, część II, Berlin 1914, s. 118, za: Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 43

⁹⁷ Ibidem

postrzega i ocenia jako performans⁹⁸, cytował też Della Hymesa, który stwierdził, że performans „jest to zachowanie kulturowe, za które osoba odpowiada przed publicznością”⁹⁹.

Co więcej, publiczność jest czasem traktowana jako tworzywo performansu – przykładem mogą być m.in. *Rhythm 0* Mariny Abramović i *Seedbed* (1972) Vito Acconciego. W przypadku *Rhythm 0* członkowie publiczności są w istocie, obok Abramović, równoprawnymi wykonawcami.

Zacieranie granic pomiędzy wykonawcami a widzami niesie za sobą jednak poważne konsekwencje – kiedy ci drudzy tracą status obserwatorów, mogą dowolnie ingerować w przebieg performansu, nawet jeśli ich ingerencja nie była zaplanowana z góry jako element wydarzenia, tak jak to miało miejsce w trakcie akcji *Kukei, akopee – Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken* Josepha Beuysa z 1964 roku, w trakcie której oburzeni widzowie wdarli się na scenę, a jeden z nich uderzył Beuysa pięścią w twarz.

1. 2. 5. Granica, przekroczenie, transgresja

Według Kurta Lewina, twórcy psychologii topologicznej, (...) granice (*boundaries*) otaczają rejony, w których jednostka działa. Mogą one mieć charakter fizyczny lub kulturowy. (...) Stanowią one rodzaj bariery lub przeszkody, które utrudniają lub uniemożliwiają swobodny ruch między rejonami¹⁰⁰.

Józef Koziński z kolei pisał o granicy:

Może nią być ogrodzenie fizyczne, które oddziela terytorium prywatne od całego środowiska ekologicznego. Przekroczenie go oznacza ekspansję na czyjąś własność. Bardziej złożone są granice społeczne; należą do nich zakazy i nakazy publiczne, pozycja społeczna czy zakres posiadanej władzy; (...) Granicą symboliczną, czyli intelektualną bywa zakres posiadanej wiedzy o świecie i samym sobie. (...) Zmieniając perspektywę naukową, można stworzyć inną typologię granic. Lekarze czy badacze sportu często mówią o barierach możliwości jednostki, o jej fizycznej wydolności. Psychologowie i pedagogowie zwracają uwagę na ograniczone potencje przetwarzania informacji przez człowieka, na ograniczenia jego pamięci

⁹⁸ Marvin Carlson, op. cit., s. 29

⁹⁹ Marvin Carlson, op. cit., s. 71

¹⁰⁰ Józef Koziński, *Transgresja i kultura*, Wydawnictwo Akademickie "Żak", Warszawa 2002, s. 45-46

*krótkotrwałej, myślenia twórczego czy zdolności podejmowania racjonalnych decyzji.*¹⁰¹

Granice, którymi będę się zajmował w dalszej części tej pracy (np. granice między wykonawcami a widzami czy też między sztuką a życiem), są jednak najczęściej nieostre i nie jest możliwe przedstawienie ich za pomocą dokonującej klarownego podziału linii, dlatego też będę używał również pojęcia *progu*, o którym Erika Fischer-Lichte pisała:

*Podczas gdy granica odnosi się raczej do regulacji prawnych, próg wiąże się z magią. Podczas gdy granicę wyobrażamy sobie jako linię, która zakreśla pewien obszar, a inny wyklucza, jako linię dzielącą na dwoje, próg przyjmuje obraz przestrzeni pomiędzy, w której wiele rzeczy może się wydarzyć. (...) Kiedy próbuje się je rozróżnić, nie można jednak przeoczyć tego, że różnica między granicą a progiem to kwestia punktu widzenia: jednemu coś może się wydać – niemożliwą do przekroczenia – granicą, drugiemu zda się zapraszającym do przejścia progiem.*¹⁰²

Wyjście poza granicę to *przekroczenie*, przy czym przekroczenie może być świadome lub nie (jak w przypadku złamania prawa z powodu jego nieznamomości), toteż pojęcia *przekroczenia* i *transgresji* nie są równoważne – w istocie *przekroczenie* jest terminem szerszym.

Poprzez transgresję rozumiem – za Józefem Kozińskim – *działania, które polegają na tym, że człowiek świadomie przekracza dotychczasowe granice materialne, społeczne i symboliczne*¹⁰³. Kluczową kwestią jest tutaj właśnie świadomość dokonywania przekroczenia, ponieważ przekroczenie przypadkowe nie może zostać zakwalifikowane jako transgresja.

Bardziej szczegółowo pojęciem i rodzajami transgresji zajmę się w rozdziale drugim.

1. 2. 6. Tabu

Sigmund Freud pisał, że *tabu* ma dwa przeciwstawne znaczenia, jednocześnie oznacza zarówno wszystko to, co święte (sacrum), jak i to, co nieczyste¹⁰⁴; *tabu* jest wszystko, co

¹⁰¹ Ibidem

¹⁰² Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 329

¹⁰³ Józef Koziński, op. cit., s. 43

¹⁰⁴ Sigmund Freud, *Totem i tabu*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Marcin Poręba, Wydawnictwo KR, Warszawa 1993, s. 23

niebezpieczne i co wykracza poza zwyczajność¹⁰⁵. Rolą tabu jest ochrona człowieka i porządku społecznego przed ludzkimi popędami. Freud pisał:

*Ograniczenia tabu różnią się od zakazów religijnych czy moralnych. Nie da się ich sprowadzić do przykazań boskich, albowiem w istocie są one zakazami same przez się; różnią się od zakazów moralnych tym, że nie da się ich włączyć w jakiś system, który generalnie uważa zakazy za konieczne i podaje powody tej konieczności. Zakazom tabu brak wszelkiego usprawiedliwienia, geneza ich nie jest znana. Chociaż dla nas są one niezrozumiałe, to jednak przez tych, którzy znajdują się pod ich przemożnym wpływem, traktowane są jako rzecz oczywista.*¹⁰⁶

Pomimo tego, że tabu można – za Wilhelmem Wundtem – nazwać *najstarszym niepisany kodeksem prawnym ludzkości*¹⁰⁷, a także faktu, że w społeczeństwach nowoczesnych rolę tabu w większości przejęły skodyfikowane zasady prawne i kodeksy moralne poszczególnych społeczności, istnieje ciągle pewna ilość obszarów przez nie objętych – jako przykłady można podać tabu kazirodztwa, zabójstwa, krwi (szczególnie krew menstruacyjna i krew zakażona HIV) i inne.

Ponieważ jednak większość funkcjonujących nadal zakazów tabu znajduje swoje odbicie w prawie i moralności społeczeństw zachodnich, a także ponieważ przekroczeniami wielu z nich zajmuję się w ramach ogólniejszych grup transgresji, w dalszej części tej pracy jako oddzielną kategorię przekroczenia potraktuję wyłącznie przekroczenie tabu religijnego i w takim właśnie wąskim znaczeniu będę używał dalej pojęcia *tabu*.

1. 3. Sztuka performansu a teatr

Jak wspomniałem wcześniej, sztuka performansu rozwijała się w opozycji do teatru, a sami performerzy nie ukrywali swojej niechęci wobec niego – Marina Abramović powiedziała wręcz:

Aby być performerem, musisz nienawidzić teatru. Teatr jest sztuczny: to czarne pudełko, płacisz za bilet, po czym siedzisz w ciemnościach i oglądasz kogoś, kto

¹⁰⁵ Sigmund Freud, op. cit., s. 27

¹⁰⁶ Sigmund Freud, op. cit., s. 23

¹⁰⁷ Ibidem

*odgrywa cudze życie. Nóż nie jest prawdziwy, krew nie jest prawdziwa, emocje nie są prawdziwe. Performans jest czymś zupełnie przeciwnym: nóż jest prawdziwy, krew jest prawdziwa i emocje są prawdziwe. To coś zupełnie innego. To rzeczywistość.*¹⁰⁸

Podobny zarzut sformułował Chris Burden:

*Wygląda na to, że zła sztuka to teatr. (...) Postrzał dzieje się naprawdę*¹⁰⁹ (...) *nie ma w nim jakiegoś udawania czy iluzji*¹¹⁰.

Ta niechęć nie powinna dziwić – od początku XX wieku kolejne ruchy awangardowe wysuwały postulaty przybliżenia sztuki do prawdziwego życia¹¹¹, teatr natomiast stanowił niemal synonim sztuczności (w języku polskim przymiotnik *teatralny* jest często używany w znaczeniu *nieprawdziwy, przesadny* czy *udawany*). Erika Fischer-Lichte pisała, że działania podejmowane w ramach performansu *ustanawiają rzeczywistość*¹¹², a w przypadku wielu z nich nie da się stwierdzić *żadnej decydującej różnicy między rzeczywistością a sztuką*¹¹³.

Udawanie czy też, aby użyć mniej wartościującego określenia, *odgrywanie*, to najbardziej oczywisty zarzut wobec teatru, jednak różnic pomiędzy obydwoma dziedzinami nie można sprowadzić do pary przeciwieństw *prawda / fałsz*.

Jedną z kluczowych kwestii jest rola tekstu. Co prawda już kilkadziesiąt lat przed powstaniem sztuki performansu Max Herrmann powołał do istnienia teatrologię jako oddzielną dyscyplinę badawczą i sformułował tezę, że to przedstawienie, a nie literatura jest istotą teatru¹¹⁴, niemniej jednak tekst literacki był niemal zawsze *podstawą* spektaklu teatralnego, to tekst właśnie był *odgrywany*.

Tekst pełnił również istotną, choć innego rodzaju rolę w happeningu – wiele realizacji opierało się na rozbudowanych scenariuszach¹¹⁵, które pełniły jednak wyłącznie rolę instrukcji, nie wprowadzając fikcyjnych postaci czy historii do odegrania. Dodatkowo, te zaplanowane z góry elementy mieszały się w happeningu z różnymi działaniami bez wzorca i

¹⁰⁸ Tłumaczenie własne za: Lyn Gardner, *Noises off: What's the difference between performance art and theatre?*, w: The Guardian, <http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2010/jul/20/noises-off-performance-art-theatre>, dostęp: 9.4.2013

¹⁰⁹ Burden nawiązywał tutaj do swojego performansu *Shoot* z 1971 roku

¹¹⁰ Marvin Carlson, op. cit., s. 170

¹¹¹ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 325

¹¹² Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 272-273

¹¹³ Ibidem

¹¹⁴ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 43

¹¹⁵ Marvin Carlson, op. cit., s. 159

elementami alogicznymi¹¹⁶, tworząc *otwartą* całość podatną na działanie przypadku, w przeciwieństwie do *zamkniętego* typowego spektaklu teatralnego z jego mocno ograniczoną przestrzenią do improwizacji.

W akcjach Fluxusu tekst również pojawiał się w postaci instrukcji, były to jednak instrukcje bardzo proste, często jednozdaniowe lub nawet – jednowyrazowe, jak we wspomnianej wcześniej akcji *Cut Piece* Yoko Ono.

W sztuce performansu w końcu tekst zniknął właściwie zupełnie – jeśli nawet się pojawia, to pełni wyłącznie rolę jednego z wielu drugoplanowych elementów: może być wypowiedziany lub odczytany przez performerę, wyświetlony na ścianie itp., jednakże nie pełni już roli instrukcji ani scenariusza, to bowiem performer, *odgrywający sam siebie*, znajduje się w centrum¹¹⁷.

W bardzo mocnych słowach krytykował podporządkowanie teatru tekstowi Antonin Artaud (twórca idei *teatru okrucieństwa*¹¹⁸) – nazywał go *teatrem idioty, wariata, zboczeńca, gramatyka, episyjera, antypoety i pozytywisty, to znaczy człowieka Zachodu*¹¹⁹. Artaud, zafascynowany nieograniczonym przez tekst teatrem z Bali¹²⁰, przyznał, że *język gestów i postaw, że taniec i muzyka nadają się mniej niż język słów do badania charakterów, opowiadania ludzkich myśli bohaterów, wykładania jasnych, dokładnych stanów świadomości*¹²¹, aby zaraz prowokacyjnie zapytać: czy jednak teatr faktycznie po to właśnie powstał, aby badać te zjawiska¹²²?

Zmiana roli tekstu w sztuce performansu wiąże się ściśle z różnicą pomiędzy aktorem a performerem – ten pierwszy jest co prawda współtwórcą przedstawienia teatralnego, najczęściej jednak odgrywa konkretną rolę, opartą na tekście, a także współpracuje z reżyserem i realizuje jego wizję (z wyjątkiem sytuacji, w której reżyserem i aktorem jest ta sama osoba), performer natomiast jest autonomicznym *twórcą* całości przedstawienia¹²³,

¹¹⁶ Ibidem

¹¹⁷ Marvin Carlson, op. cit., s. 30

¹¹⁸ Teatr okrucieństwa zakładał m.in. oddziaływanie na publiczność za pomocą *wrażeń organicznych*, a nie tekstu, a także umieszczenie widzów *w środku* widowiska

¹¹⁹ Antonin Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. Jan Błoński, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2010, s. 77

¹²⁰ Antonin Artaud, op. cit., s. 104

¹²¹ Ibidem

¹²² Ibidem

¹²³ RoseLee Goldberg, op. cit., s. 8

niepodporządkowanym komukolwiek innemu i wykorzystującym *własne ciało, własną autobiografię, własne szczególne doświadczenia kulturowe czy życiowe*¹²⁴.

Zmianę taką postulował co prawda już wywodzący się z Bauhausu László Moholy-Nagy w swojej koncepcji *teatru totalności*, niemniej jednak indywidualny performer był dla niego nadal wyłącznie elementem większego obrazu¹²⁵ – dopiero w sztuce performansu sam performer *stał się przedstawieniem*.

Istnieją jeszcze trzy kluczowe różnice pomiędzy sztuką performansu a teatrem (przy czym mam tutaj na myśli teatr w kształcie takim, jaki miał przed powstaniem sztuki performansu, a od której z czasem przejął wiele rozwiązań): traktowanie publiczności jako aktywnych uczestników, a nie tylko biernych odbiorców (o czym pisałem wcześniej); realizowanie spektakli poza miejscami, w których tradycyjnie prezentuje się sztukę, często w przestrzeni publicznej¹²⁶; w końcu – minimalizacja środków scenicznych, rezygnacja ze scenografii itp. Jak pisał Marvin Carlson: *najlepiej odpowiada sytuacji performansu kilka rekwizytów, parę mebli i byle jaki kostium (czasem nawet nagość)*¹²⁷.

Carlson stwierdził też, że historycy teatru często błędnie umieszczają happening i sztukę performansu w tradycji awangardy teatralnej¹²⁸ pomimo faktu, że zostały one stworzone przez artystów zajmujących się sztukami wizualnymi – których nastawienie do teatru było tak negatywne, że celowo nie chcieli czerpać z jego doświadczeń (z tego też powodu lepsze zrozumienie ciała i przestrzeni do performansu wniosła dopiero współpraca z przedstawicielami tańca nowoczesnego). Jak zauważyła z kolei RoseLee Goldberg, ta niechęć była obustronna – krytycy teatralni bowiem aż do końca lat 70. ignorowali sztukę performansu, pozostawiając ją specjalistom od sztuk plastycznych i muzyki awangardowej. Ostatecznie jednak, jak twierdzi Goldberg, byli zmuszeni zaakceptować performans jako pełnoprawną dziedzinę sztuki oraz jego istotny wpływ na teatr i operę, a także uznać performerów za artystów¹²⁹.

¹²⁴ Marvin Carlson, op. cit., s. 30

¹²⁵ Marvin Carlson, op. cit., s. 153

¹²⁶ Grzegorz Dziamski, op. cit., s. 353-354

¹²⁷ Marvin Carlson, op. cit., s. 30

¹²⁸ Marvin Carlson, op. cit., s. 160

¹²⁹ RoseLee Goldberg, op. cit., s. 199

2. Transgresja w sztuce performansu

2. 1. Czym jest transgresja?

Jak pisałem wcześniej, transgresja jest *świadomym przekroczeniem istniejącej granicy*, przy czym granica ta może być wyznaczana przez przyjęte w danej grupie społecznej zasady współżycia, normy etyczne, prawo lub tabu.

Akty transgresji przesuwają obowiązujące granice, nie jest to jednak proces natychmiastowy – granica nie znika bowiem w momencie pierwszego przekroczenia, to powtarzane transgresje dokonują stopniowo erozji przyjętych norm (choć, oczywiście, nie w każdym przypadku), przekształcając granice w progi, a w końcu poszerzając pole tego, co dozwolone w danym społeczeństwie. Józef Koziński stwierdził, że transgresje są jednorazowymi aktami, a powtarzane stają się wyłącznie zachowaniami adaptacyjnymi¹³⁰. Wydaje mi się, że jest to nadmierne uproszczenie – oceniając dowolny przełom z perspektywy czasu łatwo bowiem ulec złudzeniu, że w całym ciągu przekroczeń danej granicy istniała jedna, decydująca transgresja, która dokonała zmiany, tymczasem o ile pierwsza transgresja faktycznie może być najbardziej wartościowa, to jednak nie musi być ona wystarczająca. Koziński powołał się na przykład uczonego, *który odkrył prawo przyrody, [i] nie będzie po raz drugi go badał*¹³¹. Problem w tym, że jeśli odkrycie takie nie zostanie powszechnie uznane, granica może pozostać w istocie nienaruszona. Bardziej szczegółowo aspektem oryginalności transgresji w sztuce performansu i jego wpływem na jej ocenę zajmę się w rozdziale trzecim.

Jeśli chodzi o wagę transgresji jako takiej, Koziński jednoznacznie wskazuje na jej ogromną rolę zarówno dla rozwoju osobistego jednostki (bowiem *przelamywanie granic swoich możliwości jest ważną cechą natury ludzkiej; człowiek przekracza siebie, aby być sobą, aby lepiej się samorealizować*¹³²), jak i dla kultury – nazwał wręcz transgresję *źródłem*

¹³⁰ Józef Koziński, op. cit., s. 50

¹³¹ Ibidem

¹³² Józef Koziński, op. cit., s. 47-48

kultury¹³³. Koncepcję podziału transgresji na *psychologiczne* i *historyczne* opiszę w dalszej części pracy.

Podjęcie działań transgresyjnych wymaga dużej odwagi – zarówno twórczej, cywilnej, jak i moralnej¹³⁴ – ponieważ, po pierwsze, wiąże się z dużym ryzykiem niepowodzenia, po drugie, sprawca nie wie, co znajduje się za przekraczaną granicą i nie jest w stanie zawczasu ocenić w pełni skutków swojego przekroczenia¹³⁵. Koziński zwrócił także uwagę na nieodwracalność transgresji, co dodatkowo zwiększa odpowiedzialność sprawcy¹³⁶.

Skąd zatem motywacja do dokonywania transgresji, skoro są tak ryzykowne? Koziński twierdził:

(...) transgresje w większym stopniu uwarunkowane są przez czynniki podmiotowe, takie jak potrzeba poznawcza, ciekawość, zdziwienie i dążenie do doskonałości czy duma z możliwości przekraczania granic, których nikt jeszcze nie przekroczył.

Wykonywanie ich bywa często przygodą. Jednocześnie presja zewnętrzna, zagrożenia i kary odgrywają w nich ograniczoną rolę¹³⁷.

Pełna odpowiedź na to pytanie (a także na łączące się z nim pytanie o motywację artystów do tworzenia sztuki w ogóle) musiałaby jednak wejść daleko na obszar psychologii i antropologii i z tego też powodu przekracza znacznie zakres i tematykę niniejszej pracy, a także nie jest niezbędna w dalszych rozważaniach – dlatego też nie będę się tym wątkiem zajmował bardziej szczegółowo.

W kontekście sztuki performansu muszę odnieść się do jeszcze jednego twierdzenia Józefa Kozińskiego – w przypadku sztuki bowiem uznawał on za wartościowe z punktu widzenia kultury wyłącznie te transgresje, których nośnikiem są dzieła mające *dużą szansę trwałości*, ponieważ to dzięki „*długiemu czasowi*” można przekazywać *dorobek danej wspólnoty z pokolenia na pokolenie, można go reprodukować i rozprzestrzeniać, można wykorzystywać w procesie edukacyjnym¹³⁸*. Zgodnie z tą koncepcją cała sztuka performansu

¹³³ Józef Koziński, op. cit., s. 11

¹³⁴ Józef Koziński, op. cit., s. 238

¹³⁵ Józef Koziński, op. cit., s. 60

¹³⁶ Józef Koziński, op. cit., s. 65

¹³⁷ Józef Koziński, op. cit., s. 51

¹³⁸ Józef Koziński, op. cit., s. 211

jest nieistotna kulturowo, a dokonujące się w jej obrębie transgresje nie są kulturotwórcze – Koziński zresztą właściwie wprost pisał tak o dziedzinach sztuki, które nie wytwarzają materialnych dzieł. Abstrahując od tego, że pojęcie *dlugiego czasu* w kulturze ulega coraz większemu skróceniu (wystarczy spojrzeć na czas trwania kolejnych nurtów w sztuce), to teorię o konieczności istnienia dzieła sztuki w formie fizycznego artefaktu obala nie tylko historia opisywanych tutaj dziedzin takich jak happening, performans i tym podobne, ale również istniejącego znacznie dłużej od nich teatru.

2. 2. Rodzaje przekroczenia w sztuce performansu

Wyróżniłem sześć rodzajów przekroczeń, uporządkowanych według wzrastającej drastyczności i potencjalnych konsekwencji (choć jest to uporządkowanie bardzo umowne). Są to: przekroczenie reguł czasu i miejsca, przekroczenie granic wykonawcy (fizycznych i emocjonalnych), przekroczenie wobec publiczności (przy czym do publiczności zaliczam wyłącznie osoby, które są *świadome* bycia widzami), przekroczenie wobec osób spoza publiczności (przypadkowych, nieświadomych odbywającego się performansu bądź będących jego obiektem – z własnej woli lub nie), okrucieństwo wobec zwierząt i w końcu – przekroczenie tabu religijnego.

Zajmując się problemem przekraczania granic, nie można pominąć tematu *granic przekroczenia*. Józef Koziński wyróżnił *granice przekraczalne* i *nieprzekraczalne* w danym okresie historycznym i w danych warunkach cywilizacyjnych¹³⁹, choć jest to podział relatywny, ponieważ *brzeży ludzkich możliwości są otwarte i ponieważ ciągle się je rozszerza*¹⁴⁰. Otwartą kwestią pozostaje istnienie *granic absolutnych*, których przełamanie nie jest możliwe – jest to złożone zagadnienie, jednak na potrzeby tej pracy przyjmę wyłącznie jedną granicę, traktując ją jako absolutną: śmierć człowieka. Z tego też powodu nie będę zajmował się sytuacjami transgresyjnymi, w których granica ta została przekroczona – to znaczy w których performer stracił życie¹⁴¹, bądź w których na skutek działań performerów życie stracił ktoś inny.

¹³⁹ Józef Koziński, op. cit., s. 46

¹⁴⁰ Ibidem

¹⁴¹ Przykładem może być performans *The Ice Burial* chińskiego artysty Qi Lei – chociaż trudno w pełni zweryfikować prawdziwość tego wydarzenia.

2. 2. 1. Przekroczenie reguł czasu i miejsca

Każde miejsce w danym momencie rządzi się swoimi prawami – w obrębie tej samej kultury i tego samego społeczeństwa zakres tego co dozwolone i akceptowane różni się drastycznie pomiędzy ulicą, sceną teatralną w trakcie spektaklu, kościołem czy prywatnym mieszkaniem. Aby móc funkcjonować w życiu społecznym nie narażając się na ostracyzm lub konflikt z prawem, konieczna jest znajomość obowiązujących w nich reguł.

Przekroczenie reguł czasu i miejsca jest podstawową i najczęstszą transgresją w sztuce performansu, ponieważ jednym z jej założeń było realizowanie przedstawień w miejscach innych niż galerie, które dopuszczają bardzo szerokie spektrum aktywności. Najczęściej zawiera ono w sobie dalsze przekroczenia, chociaż nie jest to regułą – aby dokonać transgresji tego rodzaju, wystarczy położyć się na chodniku, a działanie takie nie niesie ze sobą innych przekroczeń.

Richard Schechner pisał:

*Nawet to, co "nowe", "oryginalne", "szokujące" lub "awangardowe" jest przeważnie albo odmiennym układem znanych zachowań, albo przeniesieniem zachowania z okoliczności, w których jest przyjęte do miejsca, lub na okazję, w których się go nie oczekuje.*¹⁴²

Schechner podał przykład nagości, której użycie w performansach lat 60. szokowało publiczność – pomimo tego, że była przyzwyczajona do nagości w muzeach w formie aktów w malarstwie i rzeźbie, powszechny był również, w innym obszarze kultury, striptiz. Jednakże nagość w sztukach performatywnych była *prawdziwa* i często miała erotyczny charakter, a w tej formie *nie pasowała* do świata sztuki, w którym wcześniej funkcjonowała wyłącznie w formie reprezentacji, uważanych za pozbawione erotyzmu¹⁴³. Szokująca zatem była nie tyle sama nagość, ile pojawienie się jej w *kontekście* postrzeganym jako niewłaściwy, w czasie i miejscu, w którym nie powinna była się znaleźć.

¹⁴² Richard Schechner, op. cit., s. 51

¹⁴³ Ibidem

Jak widać, zjawiska akceptowane w tym samym czasie w jednym miejscu, mogą nie być akceptowane w innym – co istotne jednak, reguły obowiązujące w danym miejscu także mogą zmieniać się w zależności od czasu, przy czym nie chodzi tutaj o dokonującą się w dłuższej perspektywie czasowej zmianę obyczajowości.

Istnieją bowiem szczególne okresy, w których ramy dopuszczalnych zachowań zostają znacznie rozszerzone lub zupełnie zniesione – przykładem może być karnawał, imprezy w przestrzeni publicznej takie jak np. Love Parade, które zawłaszczają ją i przemieniają w przestrzeń liminalną¹⁴⁴, czy też czas działań wojennych, w trakcie którego dopuszczalne stają się działania w normalnych warunkach zabronione. Charakterystyczną cechą tych sytuacji jest ich krótkotrwałość - kiedy dobiegną końca, poprzednio obowiązujące w danym miejscu zasady zostają przywrócone.

Dobrym przykładem performansów, w których artyści przekraczali granice czasu i miejsca są tzw. akcje *walkabout*, podczas których performerzy – często przebrani w kostiumy – wchodzili w interakcje z przechodniami. Wiele z tych działań miało bardzo lekki, wręcz żartobliwy charakter – trio La Compagnie Extrêmement Prétentieuse udawało kelnerów we francuskich kafejkach, członkowie Théâtre Décale jako detektywi przeglądali ludziom bagaże i zatrzymywali przejeżdżających rowerzystów, a aktorzy z Natural Theatre pozdrawiali Margaret Thatcher przebrani za babcię z wózkami, pojawiali się także w przestrzeni publicznej w strojach jajogłowych obcych z kosmosu¹⁴⁵. Przykładem z Polski, gdzie działania tego typu nazywano *interwencjami ulicznymi*, może być performans Łodzi Kaliskiej zrealizowany w Darłowie pod tytułem *Przegrodzenie ulicy czarną wstęgą dla zrobienia zamieszania i odwrócenia uwagi w celu narzucenia białej płachty na grupę osób, skrępowania ich i walenia po dupach*¹⁴⁶.

Celowo wybrałem działania, które według przyjętego przeze mnie podziału przekroczeń stanowią transgresję wyłącznie jednego typu – dla przykładu performans niemieckiego tria The Crazy Idiots, podczas którego w przebraniu pingwinów zaczepiali i atakowali przechodniów¹⁴⁷, jest bardzo podobny do wspomnianych wcześniej, jednak stanowi jednocześnie przekroczenie granic osób przypadkowych.

¹⁴⁴ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 314-315

¹⁴⁵ Przykłady za: Marvin Carlson, op. cit., s. 186-187

¹⁴⁶ Joanna Ruszczyk, *Bitwa pod Łodzią Kaliską*, w: Newsweek, <http://www.newsweek.pl/polska/bitwa-pod-lodziami-kaliska,35756,1,1.html>, dostęp: 8.5.2013 r.

¹⁴⁷ Marvin Carlson, op. cit.

Przekroczeniem granic czasu i miejsca jest nie tylko wyprowadzenie artystycznych działań performatywnych z galerii lub teatru do przestrzeni publicznej, ale również sytuacja odwrotna, to znaczy wprowadzenie do nich *codziennego życia* – w latach 70. niektórzy artyści, idąc za przykładem Kaprowa, pokazywali w miejscach służących do prezentowania sztuki *rzeczywiste czynności*, takie jak np. chodzenie, spanie, jedzenie i picie¹⁴⁸. Prawdopodobnie najbardziej znany polski performans tego typu zrealizowała Julita Wójcik, obierając ziemniaki w Zachęcie¹⁴⁹.

Sądzę, że nie będzie dużą przesadą stwierdzenie, że przekroczenie tego typu – najczęściej dość niewinne i niegroźne – stanowi jeden z podstawowych, a być może nawet niezbędnych elementów sztuki performansu.

2. 2. 2. Przekroczenie granic performerera

Duża część realizacji sztuki performansu – już od jej początków – skupiała się na ciele, używając go jako obiektu, płótna lub narzędzia – skąd wzięła się używana przez pewien czas nazwa *body art*.

Wielu performerów doprowadzało swoje ciało do zupełnego fizycznego wyczerpania: Vito Acconci w *Step Piece* (1970) w ciągu kolejnych dni wchodził i schodził z krzesła dopóki był w stanie powtarzać tę czynność¹⁵⁰, Chris Burden w *Five-Day-Locker-Piece* (1971) po kilkudniowym poście dał się zamknąć na pięć dni w szafce o wymiarach 60 x 60 x 90 cm¹⁵¹, z kolei w *Sculpture in Three Parts* (1974) siedział na znajdującym się na podwyższeniu krześle aż do momentu, w którym z powodu zmęczenia spadł z niego na podłogę – co nastąpiło po czterdziestu trzech godzinach¹⁵². W tak zwanym *endurance art* szczególne miejsce zajmuje Marina Abramović – w performansie *Freeing the Voice* (1975) leżąc na plecach krzyczała tak

¹⁴⁸ Marvin Carlson, op. cit., s. 168-169

¹⁴⁹ Karol Sienkiewicz, *Julita Wójcik "Obieranie ziemniaków"*, Culture.pl, http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/julita-wojcik-obieranie-ziemniakow, dostęp: 6.5.2013 r.

¹⁵⁰ Mark C. Taylor, Frazer Ward, Jennifer Bloomer, *Vito Acconci (Contemporary Artists)*, Phaidon Press, 2001, s. 37

¹⁵¹ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 145

¹⁵² Fred Hoffman, Lisa Le Feuvre, *Chris Burden*, Thames & Hudson Ltd, 2007, s. 220

długo, aż po trzech godzinach straciła głos¹⁵³; w *Freeing the Body* (1975) przez osiem godzin poruszała się do rytmu wybijanego na bębnie, aby w końcu upaść bez sił na ziemię¹⁵⁴; wspólnie z Ulayem¹⁵⁵ zrealizowała performans *Breathing in / Breathing out*, w którym klęcząc naprzeciw siebie, złączeni ustami, wdychali i wydychali wciąż to samo powietrze, aż w końcu jedno z nich straciło przytomność z powodu braku tlenu¹⁵⁶. Kulminacją była zrealizowana w 2010 roku praca *The Artist is Present*. Abramović w ciągu trzech miesięcy spędziła ponad 700 godzin – po około dziesięć godzin dziennie, sześć dni w tygodniu – siedząc nieruchomo bez przerwy na drewnianym krześle naprzeciwko kolejnych osób z widowni, zajmujących drugie krzesło stojące naprzeciw niej¹⁵⁷.

The Artist is Present to niewątpliwie jeden z najdłuższych i najbardziej wymagających fizycznie performansów w historii całej dziedziny, nie może się jednak równać z *One Year Performance 1980 – 1981*, podczas którego Tehching Hsieh, pochodzący z Tajwanu performer właściwie pomijany w większości opracowań dotyczących sztuki performansu, przez cały rok co godzinę podbijał kartę zegarową – co oznacza, że w ciągu roku nie spał dłużej niż jedną godzinę bez przerwy¹⁵⁸. Tehching Hsieh przeprowadził jeszcze cztery inne roczne akcje, co czyni go bezkonkurencyjnym w dziedzinie czasu trwania performansu.

Performerzy przekraczali granice swojego ciała również poprzez okaleczanie go – Erika Fischer-Lichte pisała wręcz o oddzielnym gatunku performansu samookaleczenia¹⁵⁹. Wyliczanie przykładowych realizacji tego typu przypomina makabryczną licytację. Chris Burden dał się postrzelić w ramię z odległości pięciu kroków w *Shoot* (1971), w *Through the Night Softly* (1973) czołgał się nago po pięćdziesięciometrowym odcinku ulicy po tłuczonym szkle, w końcu został przybity gwoździami do dachu swojego Volkswagena w *Trans-Fixed* (1974)¹⁶⁰. Gina Pane w *The Conditioning* (1972) przez dłuższy czas leżała na metalowym

¹⁵³ Kristine Stiles, Klaus Biesenbach, Chrissie Iles, *Marina Abramovic (Contemporary Artists)*, Phaidon Press, 2008, s. 24

¹⁵⁴ Stiles, Biesenbach, Iles, op. cit., s. 28-29

¹⁵⁵ Właśc. Frank Uwe Laysiepen

¹⁵⁶ Stiles, Biesenbach, Iles, op. cit., s. 76

¹⁵⁷ Holland Cotter, *700-Hour Silent Opera Reaches Finale at MoMA*, w: The New York Times, http://www.nytimes.com/2010/05/31/arts/design/31diva.html?_r=0, dostęp: 11.5.2013 r.

¹⁵⁸ Adrian Heathfield, Tehching Hsieh, *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*, MIT Press, Cambridge 2009, s. 30

¹⁵⁹ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 146

¹⁶⁰ Przykłady za: Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 145-147

łożu, pod którym paliły się świece, parząc ją¹⁶¹; cięła żyłką swoje plecy i twarz w *Warm Milk* (1972)¹⁶²; zjadła pół funta zepsutego mielonego mięsa, jednocześnie oglądając w skrajnie niewygodnej pozycji wiadomości telewizyjne; płukała gardło mlekiem do momentu, w którym w wyplwanym płynie pojawiła się krew¹⁶³. Vito Acconci w *Trademarks* (1970) gryzł swoje ciało siedząc nago na podłodze, po czym ugryzienia pokrywał tuszem drukarskim¹⁶⁴; Bob Flanagan przybijał swojego penisa do deski, opowiadając przy tym dowcipy (1989)¹⁶⁵; Ron Athey, będący nosicielem HIV, dokonywał krwawych okaleczeń w *Four Scenes from a Harsch Life* (1995).

Marina Abramović okaleczała się w wielu performansach, szczególnie wcześniejszych – jednym z najbardziej znanych przykładów jest *Thomas Lips* (1974), w którym najpierw zjadła kilogram miodu łyżeczką, następnie wypila litr czerwonego wina, po czym wycięła sobie żyłką na brzuchu pięcioramienną gwiazdę i biczowała się do momentu, kiedy nie czuła już bólu, aby na koniec położyć się na krzyżu zbudowanym z lodowych bloków (po upływie pół godziny performans zakończyła interwencja zaniepokojonej publiczności)¹⁶⁶. Abramović eksperymentowała także z odmiennymi stanami świadomości, biorąc kolejno silne leki używane w leczeniu schizofrenii i katatonii (*Rhythm 2*, 1974)¹⁶⁷, a także używała swojego ciała jako obiektu pomimo kilkuminutowej utraty przytomności, bez przerywania performansu (*Rhythm 4*¹⁶⁸ i *Rhythm 5*¹⁶⁹, obydwa z 1974 roku).

Jaki jest cel okaleczania ciała lub doprowadzania go do granic wytrzymałości? Przede wszystkim jest to realizacja postulatu przybliżenia sztuki do prawdziwego życia – ciało, krew i ból są prawdziwe, performerzy niczego nie udają, działania te należą do świata rzeczywistości, a nie teatru.

Chris Burden twierdził, że doprowadza swoje ciało do skrajności aby wywołać określone stany psychiczne:

¹⁶¹ RoseLee Goldberg, op. cit., s. 196

¹⁶² Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, Phaidon Press, 2012, s. 121

¹⁶³ Przykłady za: Erika Fischer-Lichte, op. cit.

¹⁶⁴ Taylor, Ward, Bloomer, op. cit., s. 22

¹⁶⁵ Marvin Carlson, op. cit., s. 250

¹⁶⁶ Stiles, Biesenbach, Iles, op. cit., s. 54

¹⁶⁷ Stiles, Biesenbach, Iles, op. cit., s. 14

¹⁶⁸ Ibidem

¹⁶⁹ Stiles, Biesenbach, Iles, op. cit., s. 52

*Gwałt nie jest w gruncie rzeczy aż taki ważny (...) idzie o to, żeby doprowadzić do tych wszystkich mentalnych spraw.*¹⁷⁰

RoseLee Goldberg z kolei pisała, że Burden pragnął zmienić społeczne postrzeganie przemocy – chciał pokazać społeczeństwu przyzwyczajonemu do reprezentacji jak przemoc i cierpienie wyglądają *naprawdę*¹⁷¹.

Zbigniew Warpechowski, który zrealizował między innymi performans polegający na wbiciu sobie w rękę piętnastocentymetrowego gwoźdźca (1980)¹⁷², wyjaśniał, że w *ryzyku samookaleczenia poszukuje źródła powagi i autentyczności zaangażowania w sprawy, którymi żyje*¹⁷³.

Marvin Carlson zauważył, że działania tego typu celowo pozbawiano kontekstu, a *fizyczne okaleczenia miały podkreślać moc i terażniejszość chwili, doświadczenie bólu miało uwalniać ciało od abstrakcyjnych przedstawień.*¹⁷⁴ Tadeusz Pawłowski pisał, że artyści w sytuacjach granicznych szukali możliwości lepszego poznania samych siebie i swoich możliwości, aby *otarłszy się o śmierć, móc tym pełniej żyć*¹⁷⁵.

W dziedzinie przekraczania granic ciała dwójka performerów zasługuje na szczególną uwagę.

Orlan¹⁷⁶ jest prawdopodobnie jedyną artystką, która z operacji plastycznych uczyniła formę wyrazu artystycznego. Między 1990 a 1995 rokiem poddała się – bez narkozy – dziewięciu operacjom, które miały zmodyfikować jej twarz tak, aby stanowiła połączenie klasycznych ideałów kobiecego piękna przedstawionych na obrazach z kanonu malarstwa europejskiego¹⁷⁷. Dziełem były w tym przypadku nie tylko efekty modyfikacji, ale również sam proces operacji (transmitowanych na żywo do galerii i w internecie), podczas których czytano poezję i puszczano muzykę, a którym sama Orlan poddawała się ubrana w stworzone specjalnie dla niej przez najbardziej znanych projektantów stroje¹⁷⁸.

¹⁷⁰ Marvin Carlson, op. cit., s. 170

¹⁷¹ RoseLee Goldberg, op. cit., s. 159

¹⁷² Tadeusz Pawłowski, op. cit., s. 306-307

¹⁷³ Tadeusz Pawłowski, op. cit.

¹⁷⁴ Marvin Carlson, op. cit., s. 249

¹⁷⁵ Tadeusz Pawłowski, op. cit., s. 296-297

¹⁷⁶ Właśc. Mireille Suzanne Francette Porte

¹⁷⁷ Marvin Carlson, op. cit., s. 250-251

¹⁷⁸ Stuart Jeffries, *Orlan's art of sex and surgery*, w: The Guardian, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/jul/01/orlan-performance-artist-carnal-art>, dostęp: 12.5.2013 r.

Celem Orlan nie jest cierpienie – swoją sztukę nazywa *carnal art*¹⁷⁹, w opozycji do *body art* – jak sama mówi, jest zainteresowana przyjemnością i zmysłowością, a nie wytrzymałością i bólem¹⁸⁰. Nie chciała również upiększyć się ani odmłodzić, ale sprowokować dyskusję o konwencjonalnym, narzucanym przez mężczyzn rozumieniu piękna.

Stelarc¹⁸¹ z kolei do *rozszerzania* swojego ciała wykorzystuje technikę – jego pionierskie prace eksperymentują z koncepcją cyborga, czyli żywego organizmu połączonego z elementami technologicznymi. W ramach akcji *The Third Hand* (1976 – 1980) do jego ciała została przyczepiona trzecia, mechaniczna ręka, kontrolowana sygnałami elektrycznymi wysyłanymi przez mięśnie brzucha i nóg. Po kilku miesiącach ćwiczeń Stelarc był w stanie za jej pomocą chwytać przedmioty i zapisywać pojedyncze wyrazy¹⁸².

Poza przekroczeniem granic ciała performerera, równie wymagające może być przekroczenie granicy intymności, wiążące się najczęściej z seksualnością. Najniższym stopniem tego przekroczenia jest po prostu wystawienie swojego nagiego ciała na widok publiczny, dość powszechne w sztuce performansu (na przykład Marina Abramović większość swoich performansów wykonywała nago).

Vito Acconci w słynnym *Seedbed* (1972) leżał ukryty pod drewnianą rampą w galerii i fantazjując na temat przechodzących nad nim ludzi masturbował się przez kilka godzin, będąc przez cały czas słyszalnym dla odwiedzających galerię¹⁸³. Annie Sprinkle w *Post-Porn Modernist Show* (1992) zachęcała widzów, aby weszli na scenę i przyjrzeni się z latarką w ręce jej genitaliom¹⁸⁴. Valie Export¹⁸⁵ w *Action Pants: Genital Panic* (1969) przechadzała się wśród publiczności w obcisłej skórzanej marynarce i spodniach z wyciętym krocem¹⁸⁶. Orlan pozwoliła uczestnikom performansu *Documentary Study: The Head of Medusa* oglądać swoje genitalia podczas menstruacji pod szkłem powiększającym¹⁸⁷. Carolee Schneemann w

¹⁷⁹ *Carnal art* można przetłumaczyć jako *sztukę cielesną* lub *sztukę zmysłową*

¹⁸⁰ Stuart Jeffries, op. cit.

¹⁸¹ Właśc. Stelios Arcadiou

¹⁸² Warr, Jones, op. cit., s. 184

¹⁸³ Taylor, Ward, Bloomer, op. cit., s. 96-99

¹⁸⁴ Marvin Carlson, op. cit., s. 268

¹⁸⁵ Właśc. Waltraud Lehner

¹⁸⁶ Roxana Marcoci, *Action Pants: Genital Panic*, w: MoMA Blog Inside/Out, http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/02/action-pants-genital-panic/, dostęp: 12.5.2013

¹⁸⁷ Stuart Jeffries, op. cit.

Interior Scroll (1975) czytała tekst z długiego zwoju, który wcześniej wyciągnęła ze swojej waginy¹⁸⁸.

Przekroczenie intymności nie musi oczywiście wiązać się z seksualnością – Acconci w ramach performansu *Project for Pier 17* przez dwadzieścia dziewięć dni godzinę dziennie czekał w nocy na molo na nieznanym przechodniów – jeśli jakiegoś spotkał, zdradzał mu nigdy wcześniej nieujawniony sekret, coś, czego się wstydził i co mogłoby zostać użyte przeciwko niemu¹⁸⁹.

W realizacjach sztuki performansu przekroczenie granic performerów występuje bardzo często. Pomimo, że ten rodzaj transgresji może przyjmować wyjątkowo drastyczne i szokujące formy, jego ocena pod względem etycznym jest znacznie łatwiejsza niż przekroczeń, które opiszę w dalszej części pracy – ponieważ obiektem i inicjatorem przekroczenia jest ta sama osoba, ma ona prawo do dowolnego dysponowania swoim ciałem, zdrowiem i życiem (dość przypomnieć wywodzącą się z libertarianizmu zasadę mówiącą o tym, że prawa jednostki kończą się dopiero tam, gdzie zaczynają się prawa innego człowieka; w praktyce w prawie zachodnim na przykład samookaleczanie nie jest karalne, choć kwestia samobójstwa jest już bardziej skomplikowana).

2. 2. 3. Przekroczenie wobec publiczności

Podstawową granicą związaną z publicznością jest fizyczna linia oddzielająca widownię od sceny. W klasycznym teatrze rola widzów była jasno zdefiniowana – mieli oglądać przedstawienie i nie przeszkadzać wykonawcom. Publiczność w trakcie trwania spektaklu miała być *przezroczysta* – niewidzialna i niesłyszalna. Pod koniec XVIII wieku rozpoczęto starania mające na celu narzucenie określonej dyscypliny widzom teatralnym – wprowadzono specjalne zasady, które zabraniały spóźniania się, jedzenia i picia (jeszcze w XVII wieku we francuskim teatrze zdarzało się, że wysoko urodzeni widzowie siadali na scenie i głośno rozmawiali¹⁹⁰), a także głośnego komentowania przedstawienia, z kolei dzięki wynalezieniu oświetlenia gazowego możliwe było pogrążenie widowni w ciemności, dzięki

¹⁸⁸ Warr, Jones, op. cit., s. 144

¹⁸⁹ Taylor, Ward, Bloomer, op. cit., s. 21

¹⁹⁰ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 175-176

czemu aktorzy nie widzieli widzów, a widzowie siebie nawzajem – Erika Fischer-Lichte zauważyła, że zabiegi te służyły *przerwaniu pętli feedbacku*¹⁹¹.

Z czasem w teatrze zaczęto z powrotem przekraczać tę granicę – dość wspomnieć o koncepcjach Georga Fuchsa¹⁹² i Wsiewołoda Meyerholda¹⁹³, działaniach Living Theatre i Performance Group Richarda Schechnera¹⁹⁴, czy w końcu o teatrze okrucieństwa Antonina Artauda¹⁹⁵, których celem było zniesienie dystansu pomiędzy oglądającymi i występującymi.

Twórcy teatralni nie byli jednak często przygotowani na konsekwencje, jakie niesły ze sobą próby włączenia publiczności w spektakl. W 1966 roku wystawiono *Publiczność wymyślaną* Petera Handkego w reżyserii Clausa Peymanna, której centralną osią była relacja między wykonawcami a publicznością – ci pierwsi zwracali się bezpośrednio do odbiorców, wymyślając im od *miernot, ateistów, niechlujów, zbójów i szmat*¹⁹⁶, na co widzowie reagowali głośnymi komentarzami, wchodzeniem na scenę i wdawaniem się w przepychanki z aktorami czy opuszczaniem teatru. Przedstawienie zostało przerwane przez Peymanna, który kategorycznie zażądał od widzów opuszczenia sceny. Peymann wystawiał przedstawienie, którego tematem była relacja między publicznością a wykonawcami, jednak najwyraźniej nie był gotowy podjąć tego zagadnienia *na poważnie* – w istocie podchodził do spektaklu znacznie bardziej konserwatywnie niż publiczność, która próbowała renegecować tradycyjnie przypisaną jej rolę, błędnie odczytując jego intencje. Spektakl zakończył się niepowodzeniem – ale nie z winy publiczności, tylko reżysera, który nie potrafił poradzić sobie z wytworzoną przez siebie sytuacją.

Innym przykładem może być *Dionysus in 69* Richarda Schechnera i Performance Group, w którym zastosowano zabiegi inscenizacyjne mające na celu włączenie publiczności do spektaklu jako równoprawnych uczestników. Widzowie jednak pozwalali sobie na zachowania, które degradowały wykonawców – traktowali aktorki jako obiekty seksualne, a podczas jednego z przedstawień grupa studentów uprowadziła aktora Williama Sheparda, który w wyniku porwania odniósł poważne obrażenia¹⁹⁷. W późniejszych działaniach

¹⁹¹ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 58

¹⁹² Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 80-81

¹⁹³ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 81

¹⁹⁴ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 27-29

¹⁹⁵ Antonin Artaud, op. cit., s. 117

¹⁹⁶ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 27

¹⁹⁷ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 62-64

Schechner wprowadził już dodatkowe ramy związane z udziałem widzów, w ramach których wykonawcy próbowali oddziaływać na publiczność i manipulować nią¹⁹⁸.

Włączenie publiczności w spektakl niesie ze sobą znaczne ryzyko – reżyserzy i aktorzy najczęściej nie byli gotowi na udźwignięcie go w całości. Inaczej wyglądała sytuacja w sztuce performansu, gdzie performerzy zazwyczaj nie próbowali ograniczać działań widzów, a często wręcz przenosili na nich pełną odpowiedzialność za ostateczny rezultat wydarzenia – trudno przewidzieć, jak zakończyłyby się bez interwencji publiczności takie performanse Mariny Abramović jak wspomniane wcześniej *Thomas Lips* czy *Rhythm 5*, w trakcie którego Abramović straciła przytomność z braku tlenu leżąc wewnątrz wypełnionego płonącej benzyną obrysu pięcioramiennej gwiazdy¹⁹⁹.

W sztuce performansu widzowie zostają często wytrąceni ze swojej bierności, postawieni w sytuacji, w której ograniczenie się do roli widza niesłoby za sobą poważne konsekwencje moralne. Erika Fischer-Lichte pisała:

Unieważniają one [performanse samookaleczeń – JK] obowiązujące do tej pory reguły i normy, stwarzając dzięki temu dla wszystkich uczestników – także dla performerów – stan radykalnego „pomiędzy”. Czysto „estetyczne” zachowanie prowadzi w tym przypadku do voyeuryzmu czy sadyzmu; czysto etyczne niesie ryzyko pokrzyżowania intencji artysty. Nic więc dziwnego, że takie performanse stawiają widzów w sytuacji kryzysu, którego nie sposób przezwyciężyć, odwołując się do powszechnie uznanych wzorców zachowań.²⁰⁰

Fischer-Lichte zwróciła uwagę na to, że w przypadku takich wydarzeń zbliżenie sztuki do prawdziwego życia stawia widza w sytuacji bez wyjścia – z jednej strony, w *normalnym* życiu należy reagować, jeśli czyjeś życie lub zdrowie jest zagrożone, z drugiej jednak, jeśli intencją artysty jest samookaleczenie, to czy ktoś ma prawo ingerować w jego dzieło?²⁰¹ Na to pytanie nie ma odpowiedzi – w przypadku performansu samookaleczeń publiczność znajduje się w obszarze liminalnym i to jej zadaniem staje się każdorazowo ustalenie reguł. Trudno wyobrazić sobie zaangażowanie widzów w spektakl w stopniu wyższym niż ten.

¹⁹⁸ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 64

¹⁹⁹ Stiles, Biesenbach, Iles, op. cit., s. 52-56

²⁰⁰ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 282-283

²⁰¹ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 253-254

Abramović posunęła się jednak jeszcze dalej – w *Rhythm 0* oddała publiczności w pełni rolę wykonawcy, pozostawiając sobie rolę biernego obiektu. W ramach tego performansu artystka ułożyła na stole w galerii siedemdziesiąt dwa przedmioty, w tym pistolet i nabój, po czym poinformowała widzów, że mogą użyć ich w dowolny sposób wobec niej i że bierze odpowiedzialność za wszystko, co wydarzy się w ciągu następných sześciu godzin. Część widzów – a byli to zwykli ludzie, przypadkowo zaczepieni na ulicy²⁰² – rozebrała ją i znęcała się nad nią, a jeden z mężczyzn przystawił jej do głowy pistolet²⁰³.

Niektóre osoby spośród publiczności broniły performerki i to zapewne ich działania zapobiegły tragedii – gdyby jednak do niej doszło, kto byłby za nią odpowiedzialny? Jeśli Abramović zostałaby zastrzelona, w świetle prawa odpowiedzialność naturalnie ponosiłby ten, kto pociągnął za cyngiel – bowiem jej deklaracja o przejęciu odpowiedzialności nie ma tutaj znaczenia. Nie można jednak pominąć tutaj kwestii współodpowiedzialności artysty, który daną sytuację konstruuje – jak zauważyła Erika Fischer-Lichte:

*To oczywiście artysta za każdym razem tworzy sytuację wyjściową; to oczywiście on musi także ponieść najbardziej poważne konsekwencje beztróskiego zachowania widzów.*²⁰⁴

Kolejnym poziomem przekroczenia jest złamanie reguły braku kontaktu fizycznego między wykonawcą a publicznością.

W performansie *Imponderabilia* (1977) Marina Abramović i Ulay stali nadzy w drzwiach galerii naprzeciw siebie w taki sposób, że wchodzący widzowie musieli nie tylko zdecydować do kogo się odwrócić, ale również dotknąć przynajmniej jednego z nich²⁰⁵. Joseph Beuys z kolei w zrealizowanym wspólnie z Henningiem Christiansenem *Celtic + ~~~* (1971) mył stopy widzów – choć czynność ta nie miała podtekstu erotycznego²⁰⁶.

Wyraźny wydzźwięk erotyczny miał natomiast spektakl *Secret Service* (2002) Felixa Ruckerta, podczas którego widzom zawiązywano oczy i prowadzono do pomieszczenia, w którym byli rozbierani do naga i przywiązywani do rusztowania, po czym tancerze m.in. dotykali ich, łaskotali i smagali pejczeniem²⁰⁷.

²⁰² Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 104-105

²⁰³ Stiles, Biesenbach, Iles, op. cit., s. 60

²⁰⁴ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 263

²⁰⁵ Stiles, Biesenbach, Iles, op. cit., s. 76

²⁰⁶ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 101-104

²⁰⁷ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 106-107

Johann Jakob Engel w traktacie *Die Mimik* (1784 – 1785) pisał, że *widz gubi wrażenie iluzji za każdym razem, kiedy przestaje postrzegać ciało aktora/aktorki jako znak odgrywanej postaci, a widzi realne ciało danego aktora czy aktorki i z nim zaczyna współodczuwać*²⁰⁸.

Konsekwencje tego *zgubienia wrażenia iluzji* mogą być poważne – we wspomnianym wcześniej spektaklu *Dionysus in 69* Richarda Schechnera znajdowała się tak zwana *scena pieszczot*, podczas której ubrani w skąpe stroje wykonawcy schodzili ze sceny pomiędzy widzów, siadali obok nich i zaczęli ich głaskać. Niektórzy widzowie odwzajemniali pieszczoty, posuwając się znacznie dalej niż aktorzy – z tego powodu po kilku przedstawieniach scenę usunięto²⁰⁹. Wykonawcy odbierali to zachowanie publiczności jako poważne nadużycie²¹⁰ – czy jednak można ją winić w sytuacji, kiedy to aktorzy pierwsi przekroczyli granicę? Artyści dokonują transgresji świadomie, widzowie już nie – reagują na działanie tych pierwszych w sytuacji, w której może się im wydawać, że obowiązujące wcześniej granice zostały zupełnie zniesione.

Najwyższą formą przekroczenia wobec publiczności jest skierowanie wobec niej agresji – przy czym niekoniecznie musi ona przybrać formę otwartej przemocy; jako agresję kwalifikuję również zmuszanie widzów do określonego zachowania lub wciągnięcie w daną sytuację wbrew ich woli. Przykładem mogą być akcje rozrywania jagnięcia Hermanna Nitscha, podczas których oblewał publiczność krwią i nieczystościami²¹¹.

Wstrząsający projekt zrealizowała Teresa Margolles – w *Air* (2003) widzowie dopiero po przejściu przez wypełnione wilgotnym powietrzem pomieszczenie dowiadywali się, że nawilżacz powietrza wypełnione są zdezynfekowaną wodą używaną wcześniej do obmywania zwłok w kostnicy²¹².

Transgresje wobec publiczności to zagadnienie znacznie bardziej złożone niż przekroczenie dokonywane przez performerą w stosunku do siebie samego. Ciężar gatunkowy transgresji tego rodzaju jest bardzo zróżnicowany – od niegroźnych prowokacji do bezpośredniej przemocy – dlatego też najistotniejszą kwestią wydaje mi się tutaj określenie granicy transgresji.

²⁰⁸ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 97-98

²⁰⁹ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 100-101

²¹⁰ Ibidem

²¹¹ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 23

²¹² RoseLee Goldberg, op. cit., s. 237

Wydaje mi się, że prowokacje i inne naruszenia granic publiczności są dopuszczalne dopóki może ona w każdym momencie odmówić swojego dalszego udziału, ponieważ do tej chwili przyjmuje narzucane przez artystę reguły gry. W sytuacji, w której performer zmusza widzów do czegoś wbrew ich woli lub też stawia ich w niepożądanym sytuacji bez ich wiedzy (jak w przypadku wspomnianego *Air*), łamie zarówno normy etyczne, jak i prawo.

Ważne jest również to, że artysta musi być gotowy na poniesienie wszystkich potencjalnych konsekwencji wytworzonej przez siebie sytuacji, włączając w to efekty działań sprowokowanej publiczności.

2. 2. 4. Przekroczenie wobec osób spoza publiczności

Szczególnie trudne w ocenie pod kątem etycznym są przekroczenia wobec osób spoza publiczności, niebiorących udziału w performansie i najczęściej nieświadomych tego, że się odbywa.

Vito Acconci w swoim *Following Piece* przekraczał tę granicę tak nieznacznie, że zainteresowani najczęściej w ogóle nie zdawali sobie z tego sprawy – śledził bowiem losowo wybrane na ulicy osoby do momentu, w którym weszły do jakiegoś budynku²¹³. W późniejszym *Proximity Piece* (1970) naruszał już dystans intymny osób zwiedzających galerię, do których podchodził coraz bliżej aż do momentu, w którym dana osoba odsunęła się lub odepchnęła go. Acconci wciągał do powyższych performansów nieświadome osoby bez ich wiedzy i zgody, na podobnej zasadzie jak we wspomnianych wcześniej tzw. akcjach *walkabout*, podczas których performerzy zaczepiali na ulicy przypadkowych przechodniów.

Wiele negatywnych reakcji wywołały dwie akcje Katarzyny Kozyry – *Łaźnia* (1997) i *Łaźnia męska* (1999), w ramach których artystka filmowała ukrytą kamerą odpowiednio nagie kobiety i mężczyzn bez ich wiedzy i zgody (w tym drugim przypadku dodatkowo była sama ucharakteryzowana na mężczyznę, łącznie z protezą penisa), po czym upubliczniła ich wizerunki. Kozyra przekroczyła nie tylko granice prywatności filmowanych osób, ale także polskie prawo²¹⁴ – co prawda nie mogła być z tego powodu ścigana, ponieważ materiał filmowy zrealizowała na Węgrzech, to jednak w tym kontekście fakt, że była oficjalną

²¹³ RoseLee Goldberg, op. cit., s. 156

²¹⁴ Art. 81 ustawy o prawie autorskim stanowi, że rozpowszechnianie wizerunku wymaga zezwolenia osoby na nim przedstawionej. Kilka lat później, w 2010 roku w Kodeksie Karnym wprowadzono art. 191a. § 1., zabraniający utrwalania i/lub rozpowszechniania wizerunku nagiej osoby uzyskanego drogą podstępą pod karą 3 miesięcy do 5 lat więzienia.

reprezentantką Polski na Biennale w Wenecji w 1999 roku i zaprezentowała tam właśnie *Łaźnię męską*²¹⁵ mógł wzbudzić kontrowersje.

Drugim rodzajem takiego przekroczenia jest wykorzystanie ludzi jako *materiału* w performansie. Santiago Sierra w *160 cm Line Tattooed on 4 People* (2000) wynajął cztery uzależnione od narkotyków prostytutki za cenę jednej porcji heroiny i zlecił wytatuowanie linii na ich plecach²¹⁶. Sierra działał za wiedzą i zgodą kobiet, jednak jego akcja była co najmniej wątpliwa etycznie – zdegradował je bowiem do roli przedmiotów. RoseLee Goldberg i Elizabeth Manchester²¹⁷ twierdzą, że Sierra poprzez uczynienie z wykorzystywania i upokarzania ubogich oraz funkcjonujących na marginesie społeczeństwa osób spektaklu chce w swoich pracach zwrócić uwagę na ich problemy – jednak niezależnie od intencji, realnym rezultatem jego sztuki są skrzywdzeni ludzie.

Biorąc pod uwagę, że transgresje tego typu dotyczą najczęściej osób nieświadomych zamiarów performerera i niewyrażających zgody na bycie wykorzystanym w performansie (publiczność, przynajmniej częściowo, wyraża taką zgodę poprzez dobrowolne uczestnictwo w przedstawieniu), najprostszym rozwiązaniem jest traktowanie ich w oderwaniu od kontekstu sztuki – tak, jakby było traktowane każde inne przekroczenie dokonane wobec przypadkowej osoby. Z tego powodu większość takich transgresji można ocenić jako nieetyczne, a często także niezgodne z prawem – choć oczywiście ich ciężar gatunkowy jest bardzo różny.

2. 2. 5. Zabijanie i okrucieństwo wobec zwierząt

Niektórzy performerzy wykorzystują, często okrutnie, zwierzęta w swoich pracach po to, aby uświadomić odbiorcom ich hipokryzję – czymże w końcu są pojedyncze akty okrucieństwa w wykonaniu artystów wobec powszechnie akceptowanego w społeczeństwie

²¹⁵ Stach Szablowski, "*Łaźnia męska*" Katarzyny Kozyry, w: Kongres Kultury Polskiej, <http://www.kongreskultury.pl/title,Kalendarium,pid,23,oid,21,cid,95.html>, dostęp: 16.5.2013 r.

²¹⁶ RoseLee Goldberg, op. cit., s. 236-237

²¹⁷ Elisabeth Manchester, *Santiago Sierra 160 cm Line Tattooed on 4 People*, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/sierra-160-cm-line-tattooed-on-4-people-el-gallo-arte-contemporaneo-salamanca-spain-t11852/text-summary>, dostęp: 16.5.2013 r.

zabijania i maltretowania zwierząt na ogromną skalę w przemyśle spożywczym czy odzieżowym.

W ramach swojej pracy dyplomowej Katarzyna Kozyra zrealizowała rzeźbę składającą się z wypchanych zwierząt: konia, na którym stoi pies, na psie kot, a na kocie kogut (*Piramida zwierząt*, 1993). Rzeźbie towarzyszy film ukazujący zabicie konia, bez montażu i cenzury. Warto zauważyć, że Kozyra nie tylko sama sfilmowała proces zabijania i obdzierania ze skóry konia, ale także zabiła samodzielnie koguta – a nawet dwa. Jak sama wspominała:

*(...) koguty zatłukłam dwa, nie wiedziałam, który będzie lepszy, duży czy mały. Miałam problem: czy nie powinnam w imię konsekwencji kupić także żywe psy i koty i dać im w łepkę. Co mnie powstrzymało? Emocje. Nie potrafiłabym tego, przynajmniej wtedy.*²¹⁸

Pomimo, że artystka wykorzystała zwierzęta albo już martwe (pies i kot), albo przeznaczone wcześniej na śmierć (koń i kogut), jej praca wywołała skandal – przeciwko protestował m.in. Związek Polskich Artystów Plastyków, gdański oddział Towarzystwa Opieki nad Zwierzętami złożył zawiadomienie do prokuratury²¹⁹, a w prasie autorkę opisywano jako przestępczynię, zastępując jej nazwisko inicjałem²²⁰.

Podobnie przewrotne i prowokacyjne prace realizuje Katinka Simonse, występująca pod pseudonimem Tinkebell. Kiedy zdechła należąca do niej kotka²²¹, obdarła ją ze skóry i zrobiła z niej torebkę (*My dearest cat Pinkeltje*, 2004)²²². W performansie *Save the Pets* (2008) wystawiła w galerii dziewięćdziesiąt pięć chomików, z których każdy zamknięty był w plastikowym, okrągłym kołowrotku²²³ (co ważne, było to standardowe akcesorium sprzedawane w sklepach zoologicznych). Działania Tinkebell – pomimo, że wykorzystywała martwe zwierzęta lub robiła z nimi tylko to, co w społeczeństwie jest akceptowane (jedyną różnicą była skala w *Save the Pets*) – wywołały ogromną falę nienawiści. Artystka twierdzi,

²¹⁸ Karol Sienkiewicz, *Katarzyna Kozyra "Piramida zwierząt"*, w: Culture.pl, http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/katarzyna-kozyra-piramida-zwierzat, dostęp: 16.5.2013 r.

²¹⁹ Nina Archańska, *Piramida kłopotów kontrowersyjnej artystki*, w: Onet.kultura, <http://kultura.onet.pl/sztukipiekne/piramida-klopotow-kontrowersyjnej-artystki,1,4425120,artykul.html>, dostęp: 16.5.2013 r.

²²⁰ Karol Sienkiewicz, op. cit.

²²¹ Simonse twierdzi, że sama skręciła kotce kark, ponieważ ta była chora – jednak ta deklaracja jest trudna do zweryfikowania.

²²² Tinkebell, *Online anonymity: you want me dead, but who are you anyway?*, w: The Guardian, <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2012/apr/20/online-anonymity-death-threats>, dostęp: 16.5.2013 r.

²²³ Jacek Pawlicki, *Tinkebell, czyli sztuka maltretowania zwierząt*, w: Gazeta Wyborcza, <http://wyborcza.pl/1,76842,8917387.html>, dostęp: 16.5.2013 r.

że w ciągu kilku lat otrzymała ponad sto tysięcy e-maili z wyzwiskami i groźbami – część z nich zresztą wydała w formie albumu *Dearest Tinkebell*, dołączając do przedrukowanych listów szczegółowe dane personalne ich autorów, a w niektórych wypadkach nawet zdjęcia²²⁴.

Czytelnik *Życia Warszawy*, który przysłał do tej gazety list protestując przeciwko *Piramidzie zwierząt* pisał: *bardzo żałuję, że nie stać mnie na wynajęcie adwokata, by wytoczyć i wygrać proces o obrazę nas wszystkich*²²⁵.

Pracom Kozyry i Simonse można faktycznie zarzucić *obrażanie nas wszystkich*, w tym znaczeniu, że ukazują one społeczeństwu jego hipokryzję w kwestii zwierząt i zmuszają do zastanowienia się nad sprawami, o których normalnie wolimy nie myśleć. Jeśli jednak nawet zaakceptujemy takie – korzystne dla artystek – założenie i właśnie obnażenie hipokryzji przyjmiemy za ich jedyny cel, to nadal ocenienie ich działań pod kątem etycznym jest trudne, ponieważ same zastosowały metody podobne do krytykowanych.

Inaczej wygląda sytuacja w przypadku niektórych performansów Zbigniewa Warpechowskiego. W 1971 roku zrealizował akcję, podczas której rozdał widzom wodę w szklankach, po czym położył żywą rybę na kartce papieru z napisem „woda”. Jak wspominał:

*Ona jest jak gdyby w wodzie – i nie jest w wodzie. Zaczyna się męczyć. Reakcje były bardzo gniewne.*²²⁶

Wykorzystał żywą rybę jeszcze co najmniej dwukrotnie: w *Dialogu z rybą* (1973) przemawiał do ryby wyjętej z wody – im bliżej była śmierci, tym czulsze stawały się jego słowa²²⁷, z kolei w *Autopsji* (1974) zanurzył głowę w akwarium i trzymał ją tam tak długo, dopóki był w stanie oddychać, obok akwarium natomiast położył rybę²²⁸.

Pod względem etycznym działania Warpechowskiego trzeba ocenić negatywnie, ponieważ wykorzystując żywe zwierzę jako obiekt performansu skazywał je na męki. Z drugiej jednak strony, wystarczy przypomnieć sobie warunki, w jakich w Polsce przechowuje się ogromne ilości żywych karpia przed świętami Bożego Narodzenia aby przywrócić właściwą perspektywę.

²²⁴ Tinkebell, op. cit.

²²⁵ Karol Sienkiewicz, op. cit.

²²⁶ Ewa Gorządek, op. cit.

²²⁷ Ibidem

²²⁸ Ibidem

2. 2. 6. Przekroczenie tabu religijnego

Sztuka performansu przekroczyła wiele tabu – m.in. pokazywania publicznie nagości, samookaleczania, stosowania przemocy wobec członków własnej grupy społecznej, menstruacji, krwi czy masturbacji (publicznej). Wspomniany wcześniej Ron Athey w *Four Scenes from a Harsch Life* przekraczał nie tylko tabu krwi i samookaleczenia, ale również tabu związane z wirusem HIV (bardzo silne na początku lat dziewięćdziesiątych), którego był nosicielem²²⁹.

Przekroczenia wyżej wymienionych tabu wpisują się jednak w opisane wcześniej poziomy transgresji, dlatego w tym miejscu skupię się wyłącznie na przekroczeniach tabu religijnego – to znaczy na profanacji miejsc i symboli religijnych.

Najwięcej transgresji tego typu dokonali prawdopodobnie akcjonisci wiedeńscy, co nie powinno dziwić, zważywszy, że programowo stawiali sobie za cel zniesienie wszelkiego tabu w sztuce. Już w trakcie pierwszej wspólnej realizacji akcjonistów pod tytułem *Krwawe organy* Hermann Nitsch rozszarpał zdechłe jagnię (symbolizujące Chrystusa poprzez nawiązanie do Baranka Bożego), przybił je do ściany i uderzając siekierą rozbryzgiwał jego krew – później jeszcze wielokrotnie wracał do tego motywu, między innymi w ramach akcji należących do *Teatru Orgii Misteriów*²³⁰. Jak pisał Stanisław Ruksza:

*Akcje Nitscha nawiązywały do ceremonii religijnych, z celebracją krzyża i ofiarą z owieczki. W serii „Akcji malarskich”, w których rozchlapywał i rozlewał czerwoną farbę na dużych powierzchniach, rytualny charakter podkreślał, ubierając białą koszulę przypominającą habit. W akcji „Jagnię” (1964) uczestnicy ćwiartowali martwe zwierzę, wzajemnie się biczowali, chlapali krwią. Dwaj mężczyźni obrzucali leżącą nagą kobietę kawałkami mięsa i oblewali ją krwią. Następnie artysta ukrzyżował jagnię i wbił w nie gwoździe.*²³¹

W ramach performansu *O Tannenbaum* (1969) akcjonisci przy dźwiękach kolędy zabili i ukrzyżowali świnię, a jej krwią wymazali nagą modelkę²³².

²²⁹ Marvin Carlson, op. cit., s. 249

²³⁰ Stanisław Ruksza, op. cit., s. 27-29

²³¹ Stanisław Ruksza, op. cit., s. 31

²³² Stanisław Ruksza, op. cit., s. 35-37

Bardziej współczesnym przykładem może być performans *Matko Boska, przepędź Putina* (2012) rosyjskiej grupy Pussy Riot²³³. Pięć zamaskowanych kobiet w Soborze Chrystusa Zbawiciela w Moskwie tańczyło i śpiewało punkową piosenkę wymierzoną przeciwko Władimirowi Putinowi i cerkwi prawosławnej. Poza sprofanowaniem świątyni członkinie Pussy Riot wywołały skandal swoimi wypowiedziami, w których nazywały Matkę Boską feministką²³⁴. Pół roku później trzy z pięciu uczestniczek performansu zostały skazane na dwa lata więzienia w kolonii karnej.

²³³ Działanie Pussy Riot miało także cel polityczny, jednak kwalifikuję je do sztuki performansu – w przeciwieństwie do akcji Femenu – z powodu ich historii i innych realizacji. Jest to grupa artystyczna, choć z wyraźnym zacięciem politycznym i feministycznym, w przeciwieństwie do czysto politycznego Femenu.

²³⁴ Katarzyna Kwiatkowska, *Skradziony performance*, w: Wprost, <http://www.wprost.pl/ar/338965/Skradziony-performance/>, dostęp: 29.11.2012 r.

3. Czy ocena transgresji jest możliwa?

3. 1. Aspekt oryginalności transgresji

Cytowany przeze mnie wcześniej Józef Koziński jednoznacznie stwierdził, że *transgresje są w zasadzie jednorazowymi aktami. (...) Działania transgresyjne, których wyniki są powtarzane, powielane i reprodukowane nieraz w milionach egzemplarzy, stają się zachowaniami adaptacyjnymi*²³⁵.

Z tego powodu Koziński podzielił transgresje na dwa typy: P (psychologiczne, zwane również prywatnymi lub zwyczajnymi)²³⁶ i H (historyczne)²³⁷. Działania typu P są według Kozińskiego transgresjami wyłącznie z punktu widzenia jednostki, która ich dokonuje, wychodzi bowiem ona wtedy poza obszar, w którym dotychczas toczyło się jej życie – nie są jednak wartościowe z punktu widzenia kultury, ponieważ przekraczają granice już zniesione²³⁸. Koziński pisał:

*(...) jednak są one ważne z jednostkowego punktu widzenia. Zaspokajają potrzeby i pragnienia jednostki. Dają osobistą satysfakcję. Budzą ciekawość poznawczą, wywołują zdziwienie i zwiększają motywację do dalszych ambitnych dokonań. Ponadto, rozwijają zdolności i umiejętności twórcze. Kształtują osobowość. Przypuszczam, że mają pewną wartość psychoterapeutyczną.*²³⁹

Działania typu H, mające wymiar historyczny, są według autora prawdziwymi transgresjami, przekraczającymi granice nigdy wcześniej nieprzełamane i to właśnie one są źródłem rozwoju kultury²⁴⁰.

O ile nie zgadzam się z zupełnym odmawianiem znaczenia transgresjom nieoryginalnym (mają one bowiem znaczenie w rozwoju społecznym i kulturowym, ponieważ granice zostają zniesione stopniowo, pod wpływem kolejnych działań transgresyjnych), to w przypadku sztuki performansu aspekt oryginalności transgresji staje się kluczowy dla oceny

²³⁵ Józef Koziński, op. cit., s. 50

²³⁶ Józef Koziński, op. cit., s. 52

²³⁷ Józef Koziński, op. cit., s. 53

²³⁸ Józef Koziński, op. cit., s. 52

²³⁹ Józef Koziński, op. cit., s. 53

²⁴⁰ Józef Koziński, op. cit., s. 52

wartości całego dzieła – performans bowiem w większości przypadków sprowadza się niemal wyłącznie do aktu transgresyjnego, istotne jest w nim przekroczenie jakiejś granicy, przy czym nie jest możliwe przekroczenie „lepsze” lub „gorsze” – przekroczenie albo zostaje dokonane, albo nie, ale niemożliwe jest ocenienie go pod względem *warsztatowym* tak, jak ocenia się na przykład malarstwo. Z tego też powodu kolejne realizacje dokonujące takiego samego przekroczenia nie posiadają niewątpliwie *wymiaru historycznego*, są działaniami typu P, istotnymi dla samego twórcy lub niewielkiego środowiska, nie posiadają jednak wartości w kontekście kultury światowej.

Muszę jednak zaznaczyć, że o ile oryginalność wydaje mi się warunkiem koniecznym kulturotwórczego performansu, to nie jest ona jednak warunkiem wystarczającym, bowiem nie każda oryginalna transgresja jest automatycznie wartościowa z punktu widzenia sztuki i – ogólnie – kultury.

Kiedy Julita Wójcik obierała w 2001 roku ziemniaki w Zachęcie, jej performans spotkał się z dużym zainteresowaniem mediów – pomimo tego, że koncepcja podnoszenia czynności życia codziennego do rangi sztuki i przenoszenia jej do przestrzeni galerii została przepracowana w wielu realizacjach przez artystów nurtu tzw. *life-art* już trzydzieści lat wcześniej (dość wspomnieć o realizacjach Bonnie Sherk, Howarda Frieda czy Toma Marioniego, który w 1969 roku w Oakland Museum zrealizował piwną biesiadę pod tytułem *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*)²⁴¹.

Niektórzy krytycy próbowali wpisywać performans Wójcik w kontekst feministyczny, jednak sama artystka o celu swojej pracy powiedziała: *uświadamiam, że dziś sztuka nie jest sferą odgradzoną od codzienności muzealnymi murami*²⁴².

Sądząc z odzewu, faktycznie w obrębie polskiej sztuki realizacja ta została odczytana jako transgresja, jednak z punktu widzenia kultury światowej – była zupełnie wtórna i spóźniona o kilkadziesiąt lat. Działanie to jest typowym przykładem transgresji typu P.

Bardziej skomplikowanym przypadkiem jest *Seven Easy Pieces* Mariny Abramović z 2005 roku, w ramach którego odtworzyła swoją własną pracę *Thomas Lips*, pięć

²⁴¹ Marvin Carlson, op. cit., s. 168-169

²⁴² Karol Sienkiewicz, op. cit.

performansów innych artystów²⁴³ oraz po raz pierwszy przedstawiła nową realizację *Entering the Other Side*.

Performując sześć wcześniej istniejących dzieł artystka sprzeniewierzyła się jednej z ważniejszych idei sztuki performansu – niepowtarzalności przedstawienia, które z definicji miało być ulotne i *nie pozostawiać śladów*. Miało być ono *zdarzeniem*, nie zaś *dziełem sztuki*, które można byłoby kupić lub sprzedać (założenie to było wyrazem protestu artystów przeciwko utowarowieniu rynku sztuki)²⁴⁴.

Pomijając kwestię tego, co Abramović chciała w ten sposób osiągnąć (sama twierdziła, że jej celem było wywołanie dyskusji w świecie sztuki na temat reguł i sensu re-performansów²⁴⁵), ocena oryginalności jej dzieła nie jest łatwa. Z jednej strony, w ramach tych sześciu performansów przekroczyła te same granice, co ich pierwotni wykonawcy, zatem mogłoby się wydawać, że jej działanie można uznać za transgresję typu P. Z drugiej jednak, potraktowała te prace jako elementy większej całości – trzeba wziąć pod uwagę, że wykonała siedem performansów dzień po dniu, przy czym większość z nich była niezwykle wyczerpująca fizycznie i emocjonalnie. Nadając pracy ironiczny i lekko deprecjonujący tytuł *Seven Easy Pieces* Abramović pokazała, że granica jej wytrzymałości leży znacznie dalej niż innych performerów. Trudno w tej sytuacji nie uznać *historycznego wymiaru* tej transgresji.

Seven Easy Pieces było dziełem wyjątkowym, jednak nie była to ostatnia próba *zachowania* sztuki performansu przez Marinę Abramović – częścią jej retrospektywnej wystawy w nowojorskim Museum of Modern Art w 2010 roku było odtworzenie wybranych realizacji Abramović przez młodych ludzi (co ciekawe, nie byli to performerzy, ale tancerze – tylko ich wyćwiczone ciała były w stanie wytrzymać te performanse²⁴⁶). Niestety, nie tylko w re-performansach tych nie sposób dostrzec wartościowej transgresji, ale trudno wręcz zakwalifikować je w ogóle do sztuki performansu, zważywszy, że autorem i wykonawcą były dwie różne osoby. Holland Cotter, krytyk sztuki *The New York Times*, także uznał to przedsięwzięcie za nieudane – napisał m.in.:

²⁴³ *Body Pressure* Bruce'a Naumana, *Seedbed* Vito Acconciego, *Action Pants: Genital Panic* Valie Export, *The Conditioning* Giny Pane oraz *How to Explain Pictures to a Dead Hare* Josepha Beuysa

²⁴⁴ RoseLee Goldberg, op. cit., s. 152

²⁴⁵ Stiles, Biesenbach, Iles, op. cit., s. 90

²⁴⁶ Na podstawie materiału filmowego *Times Talks: Marina Abramović*, <http://new.livestream.com/nytimes/marinaabramovic>, dostęp: 25.4.2013 r.

*Zabrakło dwóch elementów, które od zawsze definiowały sztukę performansu: nieprzewidywalności i ulotności. Bez nich otrzymujemy tylko źle odtworzoną historię i kiepski teatr*²⁴⁷.

3. 2. Trudności w ocenie

Podstawowym utrudnieniem w ocenie jakiegokolwiek aspektu performansu jest jego ulotność, która zresztą dość szybko stała się dla uprawiających tę dziedzinę artystów jednym z najważniejszych założeń. Dla pierwszych performerów bardzo ważne było wyrwanie się z ram rynku sztuki, tworzenie sztuki *czystej*, jednorazowej i efemerycznej, niemogącej stać się obiektem transakcji finansowej. Jak pisała Erika Fischer-Lichte:

*Lecz kiedy samo przedstawienie dobiegnie końca, to przestaje istnieć. Nie da się go już nigdy powtórzyć w tej samej postaci. Jak słusznie zauważa Peggy Phelan, w żaden sposób nie da się „uratować” przedstawienia, które się już skończyło.*²⁴⁸

Ulotność nie jest zresztą wyłącznie cechą performansów, ale wszystkich *przedstawień i widowisk*, czy też, bardziej ogólnie – dziedzin sztuki, których rezultatem nie jest materialne, niezmiennie w czasie działo, do którego można powracać i analizować bez ograniczeń.

Oczywiście, przedstawienia teatralne zazwyczaj wystawiane są wielokrotnie, czasem – choć znacznie rzadziej – zdarza się to również w przypadku performansów. Jednak nawet przedstawienia odegrane w tym samym miejscu, przez tych samych aktorów, z wykorzystaniem tej samej scenografii i w oparciu o ten sam tekst nigdy nie będą takie same – jak twierdził Max Herrmann, *przedstawienie wydarza się między wykonawcami i widzami, a zatem ani nie ma ustalonej z góry struktury, ani nie da się go powtórzyć ze względu na jego płynny i tymczasowy charakter*²⁴⁹. Ta jednorazowość i unikalność jest jeszcze mocniej wpisana w istotę sztuki performansu, której ramy są znacznie bardziej elastyczne niż w przypadku teatru – dużo ważniejszą rolę odgrywa w niej przypadkowość i reakcje publiczności. Performer wyłącznie konstruuje sytuację wyjściową, natomiast to, co wydarzy się później, zależy od bardzo wielu czynników.

²⁴⁷ Tłumaczenie własne za: Holland Cotter, op. cit.

²⁴⁸ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 121

²⁴⁹ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 48

Kiedy Marina Abramović w *Seven Easy Pieces* odtwarzała akcje innych artystów, były to już zupełnie inne performanse – próba ocenienia przez widza oglądającego te re-performanse na ich podstawie oryginałów byłaby absurdalna. Nawet kiedy w ramach *Seven Easy Pieces* Abramović performowała własną, wcześniejszą pracę *Thomas Lips*, była to inna realizacja.

Tak przedstawienia, jak i performanse, można naturalnie zarejestrować i spróbować dokonać oceny na tej podstawie. Peggy Phelan twierdziła jednak, że przeniesienie performansu do innego medium nie jest możliwe:

*Performansu nie da się zachować, zarejestrować, udokumentować czy w jakikolwiek inny sposób włączyć w obieg reprezentacji **innych** reprezentacji. Kiedy tak się dzieje, performans staje się już czym innym. Do tego stopnia, próbując wejść w ekonomię reprodukcji, dopuszcza się zdrady i łamie obietnicę własnej ontologii.*²⁵⁰

Erika Fischer-Lichte dodawała:

*Każda próba jego [przedstawienia – JK] rejestracji na taśmie dźwiękowej lub wideo w celu nadania mu postaci tradycyjnego artefaktu musi skończyć się klęską i otwiera jedynie niemożliwą do przekroczenia przepaść między przedstawieniem a zamkniętym w określonym kształcie i możliwym do reprodukcji dziełem.*²⁵¹

Zapisy performansów (najczęściej w formie dokumentacji filmowej, ale też fotograficznej) nie są bezwartościowe – to w dużej mierze dzięki nim sztuka performansu mogła się upowszechnić – należy jednak brać pod uwagę, że ocena performansu (a także każdego innego rodzaju przedstawienia) post factum na podstawie reprodukcji jest bardzo trudna i daje niepełne rezultaty.

W próbie oceny performansu kluczowa jest konieczność *doświadczenia* go na żywo – właściwie tylko osoba będąca częścią publiczności może podjąć się dokonania oceny, która zresztą zawsze i tak będzie mocno subiektywna. Colin Turnbull twierdził, że *zjawisk liminalnych nie da się po prostu obiektywnie badać, tylko trzeba je też rozumieć poprzez*

²⁵⁰ Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London–New York, 1993, s. 146, za: Erika Fischer Lichte, op. cit., s. 110

²⁵¹ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 121

uczestnictwo, przez drobiazgowe przygotowanie i ćwiczenie, które odsyła w dziedzinę teatru²⁵². Marvin Carlson dodawał:

*Krótko mówiąc: badacz terenowy nie może już polegać na tradycyjnych metodach „obiektywnego” sprawozdania o performansie. Nie dlatego żeby obiektywność była niemożliwa (choć w najlepszym razie jest skrajnie trudna) do osiągnięcia, tylko po prostu dlatego, że performansu nie da się w ten sposób zrozumieć. Wkroczenie w sytuację liminalną czy performatywną wymaga, między innymi, dyscypliny i skupienia, wyraźnego określenia celu, a być może negacji wszystkich celów, oraz wyrzeczenia się własnego „ja” i przemiany w kogoś innego.*²⁵³

Erika Fischer-Lichte, zwracając uwagę na konieczność doświadczenia przedstawienia, poddawała jednocześnie w wątpliwość możliwość zrozumienia go przez widza w ogóle²⁵⁴. Zauważyła bowiem, że przed widzem, który może podjąć się próby zrozumienia dopiero po zakończeniu przedstawienia stoją dwa istotne problemy: po pierwsze, niedoskonałość wspomnień i procesów pamięciowych; po drugie, proces przypominania ma naturę językową, podczas gdy większość znaczeń tworzonych w ramach przedstawienia ma charakter poza-językowy – toteż próba zrozumienia post factum oznacza konieczność dokonania tłumaczenia znaczeń pozajęzykowych na językowe, co nie tylko jest bardzo trudne, ale dodatkowo proces ten tworzy nowy, samodzielny tekst, który sam wymaga interpretacji²⁵⁵.

Przywołane wyżej argumenty nie mają dowodzić, że ocena przedstawienia teatralnego czy performansu jest niemożliwa – nie mogłaby wtedy istnieć krytyka teatralna – tylko tego, że dokonanie tej oceny jest bardzo trudne w przypadku przedstawień w ogóle, a jeszcze trudniejsze jeśli chodzi o sztukę performansu. W teatrze publiczność nie angażuje się bezpośrednio w spektakl (przy czym mam na myśli zaangażowanie fizyczne, a nie emocjonalne), może pozwolić sobie na komfortową obserwację z boku – w przypadku performansu, w którym widzowie często są współuczestnikami, jest to już niemożliwe. Publiczność biorąca udział (podkreślę: *biorąca udział*, a nie *oglądająca*) w *Rhythm 0* Mariny Abramović miała do wyboru trzy postawy: agresji wobec Abramović, obrony artystki lub bierności, jednak nawet ten ostatni wybór był wyborem moralnym. Kiedy widz znajduje się w

²⁵² Colin Turnbull, *Liminality: A Synthesis of Subjective and Objective Experience*, w: *By Means of Performance*, red. Richard Schechner, W. Appel, Cambridge 1990, za: Marvin Carlson, op. cit., s. 55

²⁵³ Marvin Carlson, op. cit., s. 55

²⁵⁴ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 250-251

²⁵⁵ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 255-258

środku przedstawienia, nie tylko jest mu znacznie trudniej dokonać oceny, ale nawet zarejestrować je w całości.

Co więcej, niektórzy awangardowi twórcy i teoretycy sztuk performatywnych – np. Wiesław Meyerhold – twierdzili, że wykonawcy nie powinni próbować w ramach przedstawień przekazywać jakichkolwiek znaczeń, ponieważ pod wpływem ich działań to widz powinien stać się twórcą nowych sensów²⁵⁶. W tym ujęciu widz, oceniając przedstawienie, musi również jednocześnie oceniać swoje własne działania, które je współtworzą. Nie jest to łatwe zadanie.

Jak widać ocena performansu czy też, bardziej ogólnie, przedstawienia, jest bardzo trudna – ocena transgresji dokonanej w ramach performansu jest jednak znacznie bardziej skomplikowana.

Józef Koziński, który przypisywał transgresjom ogromną rolę kulturotwórczą, w ich ocenie zaproponował przyjęcie *kryterium agotonicznego*²⁵⁷ i w ten sposób wyróżnił transgresje konstruktywne, które *służą dobrobytowi i dobrostanowi człowieka oraz ewolucji kultury*²⁵⁸, oraz destruktywne, *które są źródłem cierpienia człowieka i burzą dorobek kulturowy ludzkości, narodu, plemienia*²⁵⁹. Problemem tego podejścia jest założenie, że kultura i jej części składowe mają być wyłącznie *dobre*, a jej rozwojowi służą tylko te działania, które również są *dobre* – podczas kiedy pojęcie dobra jest relatywne; społeczeństwa nie są zbiorami homogenicznymi, a tworzona przez nie kultura jest wypadkową działań i motywacji różnych grup, posiadających różne kodeksy moralne i mających często różną koncepcję *dobrych*. Koziński utożsamiał *dobro* z wartościami chrześcijańskimi – pisał:

*Dla mnie, człowieka wychowanego w wielkiej tradycji humanistycznej i chrześcijańskiej, kultura jest kunsztownym systemem wytworów dobrych i transgresji konstruktywnych.*²⁶⁰

Jeśli przyjmując punkt widzenia Kozińskiego i jako kryterium oceny przyjmując moralność chrześcijańską²⁶¹, większość opisanych do tej pory przeze mnie performansów i związanych z

²⁵⁶ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 224-225

²⁵⁷ Od greckiego słowa *agoton*, oznaczającego *dobro*

²⁵⁸ Józef Koziński, op. cit., s. 62

²⁵⁹ Ibidem

²⁶⁰ Józef Koziński, op. cit., s. 229

nimi przekroczeń trzeba byłoby ocenić negatywnie. Sam Kozialecki przyznaje jednak pośrednio, przywołując eksperymenty psychologiczne Philipa Zimbardo i Stanleya Milgrama, że w niektórych sytuacjach użycie środków, które nie są *dobre*, może być uzasadnione, jeśli służą one szlachetnym celom²⁶².

Za taki *szlachetny cel* przyjmuję rozwój kultury, jednocześnie jednak nie zgadzam się z uzależnieniem uznania transgresji za budującą kulturę od jej zgodności z moralnością chrześcijańską. Co ciekawe, Kozialecki dzieląc z kolei transgresje na psychologiczne (zwyczajne) i historyczne, to drugie miano przypisuje wyłącznie transgresjom przełomowym z punktu widzenia kultury ogólnoludzkiej – tymczasem miano transgresji konstruktywnych, a więc budujących kulturę, ogranicza do tych, które nie wykraczają poza reguły jednej, konkretnej religii.

3. 3. Próba oceny

Jak pisałem wcześniej, granice są wyznaczane między innymi przez obowiązujące prawo, normy etyczne i tabu.

Ocena pod kątem prawnym przekroczeń dokonywanych w ramach performansów jest w wielu przypadkach nieskomplikowana – kodeksy karne w prawie zachodnim przewidują określone kary za akty agresji wobec innych osób lub okrucieństwo wobec zwierząt i mało prawdopodobne jest, aby jakkolwiek sąd zwolnił artystę z odpowiedzialności tylko z tego powodu, że podjęte przez niego działanie miało *służyć sztuce*. Czyn samookaleczenia karze nie podlega²⁶³. Bardziej skomplikowane są sytuacje, w których – jak to ujął wspomniany czytelnik *Życia Warszawy* protestujący przeciw akcji Katarzyny Kozyry – performer *obraża nas wszystkich*, to znaczy nasze poczucie estetyki, uczucia religijne itp. W niektórych przypadkach zachowania takie mogą być karalne, jednak właściwie wyłącznie w tym obszarze zachowanie performerera może zostać potraktowane ulgowo przez prawo z racji tego, że jest działaniem artystycznym. Bardziej skomplikowana jest kwestia sprowokowania przez performerera niebezpiecznej sytuacji, w której to biorący udział w wydarzeniu widz dokonuje czynu zabronionego (przykładem może być *Rhythm 0* Mariny Abramović) – jest to jednak kwestia znacznie wykraczająca poza obszar niniejszej pracy.

²⁶¹ Wystarczy przypomnieć, jak moralność ta zmieniała się na przestrzeni wieków aby ją jednoznacznie odrzucić – dużo lepszym rozwiązaniem byłoby przyjęcie chociażby skali zeświecczonego humanizmu.

²⁶² Józef Kozialecki, op. cit., s. 63

²⁶³ Jedyną konsekwencją może być skierowanie na przymusowe leczenie psychiatryczne.

Nie jest możliwe rozstrzygnięcie ogólnego zagadnienia *czy transgresje w sztuce performansu są uzasadnione* – ocenie trzeba poddać każdy performans oddzielnie, ponieważ ciężar gatunkowy przekroczeń jest bardzo różny, poczynając od niegroźnych, poprzez szeroki obszar transgresji wątpliwych etycznie, po w sposób oczywisty niedopuszczalne. W ocenie transgresji z obszaru (bądź też, używając sformułowania Eriki Fischer-Lichte, *progu*) *wątpliwych* kluczowe jest udzielenie odpowiedzi na następujące pytanie: *czy to, co transgresja dokonana w ramach danego performansu wnosi do kultury, uzasadnia jej negatywne konsekwencje?*

Jak pisałem wcześniej, kulturę budują przede wszystkim transgresje oryginalne, to znaczy transgresje typu H (o wymiarze historycznym). Niezależnie jednak od aspektu oryginalności, konieczne jest wyznaczenie *granicy transgresji*, czyli linii oddzielającej *transgresje wątpliwe* (etycznie i/lub prawnie) od *transgresji niedopuszczalnych* – przy czym granica ta ma charakter absolutny. Przekroczenie tej granicy nie może być dozwolone (nawet jeśli transgresja taka miałaby wnosić coś do kultury) w żadnych warunkach i w jakikolwiek sposób usprawiedliwione. Za taką granicę proponuję przyjąć transgresje, w ramach których artysta wyrządza krzywdę innym istotom żywym – rozumiem przez to łamanie praw innych ludzi oraz fizyczną agresję lub okrucieństwo wobec ludzi i zwierząt.

Każde inne przekroczenie, niezależnie od tego, jak bardzo jest obrazoburcze i jakie tabu przełamuje (włącznie z samookaleczeniem artysty), uznaję za usprawiedliwione z punktu widzenia kultury – szczególnie w przypadku transgresji o wymiarze historycznym.

Zakończenie

Ocena performansu, podobnie jak każdego innego rodzaju przedstawienia, jest bardzo trudna – aby móc jej dokonać, konieczne jest osobiste doświadczenie wydarzenia, znajomość kontekstu i odpowiednia wiedza. Ocena transgresji dokonywanych w ramach performansów jest jeszcze trudniejsza – są to często przekroczenia niezwykle poważne i traktowanie ich wyłącznie poprzez pryzmat sztuki (odrzucając moralność) jest niemożliwe. Jak to ujęła Arlene Croce, recenzentka tańca w magazynie *New Yorker*:

*Kiedy artysta maluje obraz własną krwią, jakie to ma znaczenie, że uznam go za niedobry?*²⁶⁴

W sztuce performansu transgresje pełnią ogromną, kluczową rolę – w przeciwieństwie do innych dziedzin sztuki, jej realizacje często składają się właściwie wyłącznie z aktu transgresyjnego i to właśnie w nim tkwi ich wartość – w niewielu innych dziedzinach artyści posunęli się też tak daleko w przekraczaniu kolejnych granic. Sądzę, że sztukę performansu można wręcz nazwać *sztuką przekroczeń* – przy czym trzeba zaznaczyć, że szczególnie istotne z punktu widzenia rozwoju kultury są transgresje oryginalne.

W niniejszej pracy dokonałem klasyfikacji transgresji występujących w dziedzinie sztuki performansu i zaproponowałem *granice dopuszczalnej transgresji*, przyjmując za niedopuszczalne te przekroczenia, które skierowane są przeciwko innym istotom żywym – czy to ludziom, czy zwierzętom, z jednym zastrzeżeniem: biorąc pod uwagę, że publiczność bierze udział w spektaklu z własnej woli, za dopuszczalne przyjmuję przekroczenia przeciwko publiczności jeśli tylko widzowie mogą w każdej chwili podjąć decyzję o zakończeniu swojego udziału w przedstawieniu.

Niezależnie bowiem od bardzo istotnej roli transgresji w procesie rozwoju kultury, muszą istnieć granice nieprzekraczalne, a sztuka nie może być usprawiedliwieniem dla dowolnie destruktywnego działania.

²⁶⁴ Marvin Carlson, op. cit., s. 251

Bibliografia

Książki

1. Artaud Antonin, *Teatr i jego sobowtór*, tłum. Jan Błoński, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2010
2. Biesenbach Klaus, *Marina Abramovic: The Artist Is Present*, The Museum of Modern Art, New York 2010
3. Biesenbach Klaus, Iles Chrissie, Stiles Kristine, *Marina Abramovic (Contemporary Artists)*, Phaidon Press, 2008
4. Bloomer Jennifer, Taylor Mark, Ward Frazer, *Vito Acconci (Contemporary Artists)*, Phaidon Press, 2001
5. Carlson Marvin, *Performans*, tłum. Edyta Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007
6. Dziamski Grzegorz (red.), *Od awangardy do postmodernizmu*, Instytut Kultury, Warszawa 1996
7. Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008
8. Freud Sigmund, *Totem i tabu*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Marcin Poręba, Wydawnictwo KR, Warszawa 1993
9. Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000
10. Goldberg RoseLee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, London, New York 2011
11. Heathfield Adrian, Hsieh Tehching, *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*, MIT Press, 2009
12. Hoffman Fred, Le Feuvre Lisa, *Chris Burden*, Thames & Hudson Ltd, 2007
13. Janicka Krystyna, *Surrealizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985
14. Jones Amelia, Warr Tracey, *The Artist's Body*, Phaidon Press, 2012
15. Kozielecki Józef, *Transgresja i kultura*, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, Warszawa 2002

16. Majewska Barbara, *Sztuka inna sztuka ta sama. Dubuffet, De Staël, Wols, Pollock*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1974
17. Pawłowski Tadeusz, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2010
18. Porębski Mieczysław, *Kubizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986
19. Ruksza Stanisław (red.), *Akcjonizm wiedeński: przeciwny biegun społeczeństwa*, MOCAR Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2011
20. Schechner Richard, *Performatyka: wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006
21. Schlemmer Oskar, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, tłum. Małgorzata Leyko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010
22. Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011

Źródła internetowe

1. Archańska Nina, *Piramida kłopotów kontrowersyjnej artystki*, w: Onet.kultura, <http://kultura.onet.pl/sztukipiekne/piramida-klopotow-kontrowersyjnej-artystki,1,4425120,artykul.html>
2. Cotter Holland, *700-Hour Silent Opera Reaches Finale at MoMA*, w: The New York Times, http://www.nytimes.com/2010/05/31/arts/design/31diva.html?_r=0
3. Gardner Lyn, *Noises off: What's the difference between performance art and theatre?*, w: The Guardian, <http://www.guardian.co.uk/stage/theatreblog/2010/jul/20/noises-off-performance-art-theatre>
4. Gorządek Ewa, *Zbigniew Warpechowski*, w: Culture.pl, http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/zbigniew-warpechowski
5. Jeffries Stuart, *Orlan's art of sex and surgery*, w: The Guardian, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/jul/01/orlan-performance-artist-carnal-art>
6. Kwiatkowska Katarzyna, *Skradziony performance*, w: Wprost, <http://www.wprost.pl/ar/338965/Skradziony-performance/>

7. Manchester Elisabeth, *Santiago Sierra 160 cm Line Tattooed on 4 People*,
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/sierra-160-cm-line-tattooed-on-4-people-el-gallo-arte-contemporaneo-salamanca-spain-t11852/text-summary>
8. Marcoci Roxana, *Action Pants: Genital Panic*, w: MoMA Blog Inside/Out,
http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/02/action-pants-genital-panic/
9. Pawlicki Jacek, *Tinkebell, czyli sztuka maltretowania zwierząt*, w: Gazeta Wyborcza,
<http://wyborcza.pl/1,76842,8917387.html>
10. Ruszczyk Joanna, *Bitwa pod Łodzią Kaliską*, w: Newsweek,
<http://www.newsweek.pl/polska/bitwa-pod-lodziami-kaliska,35756,1,1.html>
11. Sarzyński Piotr, *Ranking hucpiarstwa. Ogniem i mrozem*, w: Polityka,
<http://www.polityka.pl/kultura/aktualnoscikulturalne/1507918,1,ranking-hucpiarstwa.read>
12. Sienkiewicz Karol, *Julita Wójcik "Obieranie ziemniaków"*, Culture.pl,
http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/julita-wojcik-obieranie-ziemniakow
13. Sienkiewicz Karol, *Katarzyna Kozyra "Piramida zwierząt"*, w: Culture.pl,
http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/katarzyna-kozyra-piramida-zwierzat
14. Szablowski Stach, *"Łaźnia męska" Katarzyny Kozyry*, w: Kongres Kultury Polskiej,
<http://www.kongreskultury.pl/title,Kalendarium,pid,23,oid,21,cid,95.html>
15. Tinkebell, *Online anonymity: you want me dead, but who are you anyway?*, w: The Guardian,
<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2012/apr/20/online-anonymity-death-threats>
16. *Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl/>
17. *TATE | Glossary*,
<http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20120203094030/http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=155>
18. *Times Talks: Marina Abramović*, <http://new.livestream.com/nytimes/marinaabramovic>