

PRACA DOKTORSKA

Obraz śmierci jako akt performatywny

Maria Szachnowska

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
2021

Promotor: dr. hab. Maciej Gorczyński

Abstrakt

Czy malarstwo przedstawiające można uznać akt performatywny? Czy malarstwo figuratywne można sklasyfikować jako szczególny przypadek performansu? Niniejsza praca jest próbą odpowiedzi na te pytania w oparciu o teorię aktów mowy J. L. Austina. Jeśli potraktujemy obraz w kategoriach magii sympatycznej, rzucimy nowe światło na tradycyjną, hermeneutyczną interpretację dzieła malarskiego i zakotwiczymy je w dyskursie postsztuki. Tezę tę udowadnia niniejszy projekt artystyczny, składający się z trzech olejnych dyptyków. Każdy z nich zawiera dwie przeciwstawne narracje: przedstawiającą śmierć i taką, gdzie jest ona przezwyciężona. Ta ostatnia w metaforycznym sensie zastępuje pierwszą za pomocą metod i strategii zaczerpniętych z performatyki.

Spis treści

Wstęp.....	3
Definicje.....	8
Malarstwo.....	8
Performans	11
Happening	20
Awangarda	21
Konceptualizm	22
Analiza krytyczna.....	24
Obraz jako język z ujęciu strukturalistycznym	24
Obraz jako język w ujęciu hermenutycznym	27
Działać obrazem? Zastosowanie malarstwa w magii sympatycznej.....	28
Rola <i>mimesis</i> w magii	32
Krytyka sztuki mimetycznej w ujęciu Dewey'a	33
Krytyka sztuki mimetycznej u Merleau-Ponty'ego	34
Malarstwo przedstawiające a zwrot performatywny	37
Malarstwo jako rytuał – jeszcze bliżej performansu	38
Realizacje na pograniczu malarstwa i performansu	43
Opis projektu artystycznego.....	47
Koncepcja dzieła	47
Temat.....	47
Metoda.....	48
Wykorzystanie magii sympatycznej.....	49
Opis dzieła.....	52
Spalenie obrazu czyli akt performatywny	65
Dokumentacja projektu artystycznego	69
Dokumentacja obrazów	69
Dokumentacja fotograficzna spalania obrazu	75
Wnioski	79
Bibliografia	88
Spis ilustracji.....	91

Wstęp

Malarstwo przedstawieniowe lub przedstawiające, a nawet realistyczne może być aktem performatywnym w szczególnych warunkach. To hipoteza przewrotna i prowokacyjna, bo oznacza nic innego jak fakt, że czasami malarstwo jest performansem, i to nie malarstwo abstrakcyjne. Z pozoru mamy do czynienia z oczywistą antynomią, bo zarówno jedna, jak i druga dziedzina sztuki została już wyraźnie sklasyfikowana, zdefiniowana i opisana przez teorię sztuki, estetykę i inne nauki humanistyczne. Wprawdzie, niezależnie od precyzji metodologii, jaką posługuje się nauka, wszelkie zjawiska o charakterze artystycznym mają płynne granice i wymykają się sztywnym gorsetom podziałów. Jakkolwiek jednak nie brać by pod uwagę tych fluktuacji i rozmycia ram pojęciowych, malarstwo realistyczne i performans stoją na przeciwległych biegunach, stanowiąc zupełnie odrębne strategie twórcze, a nawet opozycyjne. Dzieli je niemalże wszystko, poczynając od metod, środków wyrazu, celów, a skończywszy na tym, że właściwie bazują one na innych koncepcjach sztuki, a zatem nie ma pomiędzy nimi żadnej korelacji. (Charakterystyka obu zostanie bardziej szczegółowo omówiona w kolejnych rozdziałach tej pracy.) Dzieje się tak, ponieważ, w uproszczeniu, działania performatywne powstały właściwie w ramach dekonstrukcji dotychczasowego paradygmatu sztuki, a więc w kontrze do zastanego porządku. Zgodnie z naturą wszelkich rewolucji, sztuka drugiej połowy XX wieku zaczęła sukcesywnie i konsekwentnie odrzucać, demaskować i kompromitować każdy poszczególny element tego, co się składało na sztukę, środowisko artystyczne, rynek sztuki i zjawiska pochodne. Działania te, prowokacyjne i niekiedy ekstremalne, miały na celu ruszenie z posad monolit, zachwianie podstaw myślenia i zadanie fundamentalnych pytań, bez których rozwój sztuki wydawał się niemożliwy. Swój manifest artystyczny Allan Kaprow, amerykański malarz, twórca asamblaży, członek Fluxusu, ale przede wszystkim pionier w dziedzinie happeningu i performansu, zaczyna od słów:

Niegdyś zadaniem artysty było tworzyć dobrą sztukę, dziś jego zadaniem jest unikać tworzenia jakiegokolwiek sztuki. Niegdyś publiczność i krytycy mieli za zadanie oglądać, dziś ci drudzy są autorytetami, podczas gdy sami artyści pełni są wątpliwości.¹

Widać tu wyraźnie zmęczenie i frustrację skostniałymi "dogmatami" estetycznymi i potrzebę redefinicji takich elementarnych pojęć jak dzieło, proces twórczy, odbiorca, czy

¹ A. Kaprow, *Manifesto*, tłum. własne, online: <https://tigerloaf.wordpress.com/2012/11/16/allan-kaprow-manifesto/> [dostęp 21.03.2021]

w ogóle percepcja. Karpow, zafascynowany filozofią Deweya², podobnie jak inni performerzy, nie szuka sztuki w muzeach (krytykowanych z resztą przez niego), lecz w doświadczeniu – kategorii podstawowej dla tej ontologii³ Niewątpliwie dotychczasowe rozumienie sztuki, zamykanie jej w sztywne ramy, obudowywanie zasadami, kanonami i gotowymi schematami, skłoniło współczesnych twórców do wykonania wolty, która wyrzuciła ich na daleką orbitę rozważań tak rudymenarnych, że aż absurdalnych, bo jak inaczej ocenić stwierdzenie, jakoby zadaniem artysty było unikanie tworzenia sztuki? Lecz właśnie zadawanie pozornie niedorzecznych pytań to nic innego jak błądzenie po antypodach danego zjawiska, aby poszerzyć jego horyzont, zdobyć nową wiedzę, lub dokonać falsyfikacji danej hipotezy, a także by ustanowić na nowo regułę czy wzorzec. W tym wypadku celem jest również poszukiwanie linii demarkacyjnej pola sztuki, a następnie kompletne jej zatarcie. To zatarcie właśnie było nieuniknione, by w pełni przeciwstawić się zastanemu porządkowi rzeczy. I tak, jak u Deweya, wszystko właściwie jest doświadczeniem estetycznym⁴, tak sztuka rozlała się na pozostałe dziedziny życia, osiągając wymiar absolutny. Dlaczego zatem opiera się ona wchłonięciu z powrotem tego, z czego sama się wywodzi? Skoro współczesne teorie estetyczne i badania np. na temat performatyki są tak pojemne i demokratyczne, dlaczego nie ma w nich miejsca na obraz realistyczny wiszący w muzeum? W swoim eseju *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę* Zygmunt Bauman podnosi kwestię reguł, które każdorazowo artysta sam musi ukonstytuować na nowo, by powstało dzieło⁵. Cytuje on Lyotarda:

To właśnie reguł i kategorii, jakie pozwalają na wydanie sądu, tekst czy dzieło poszukują. Pisarz, czy artysta pracują zatem bez reguł, po to, aby ustanowić reguły tego, co będzie dokonane⁶.

Rozważania te oscylują głównie wokół czasowości powstawania zasad w sztuce, jednakże gdyby wyabstrahować myśl, że kanon jest udziałem każdego twórcy w obrębie pojedynczego dzieła, dlaczego zatem artysta nie mógłby sam ostentacyjnie obwarować się konwencjonalnymi, tradycyjnymi ramami i czy wówczas byłoby to odtwórcze i

² S. Delpeux, G. Tiberghien, *The Artist and the Philosopher*, Arts and Societies online: <https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/en/archives/2387> [dostęp: 21.03.2021].

³ Zob. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław 1975.

⁴ Zob. K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia: rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2003.

⁵ Zob. Z. Bauman, *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę*, [w:] G. Dziamski (red.), *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, Poznań 1996, s. 131.

⁶ F. Lyotard, *Le postmoderne explique aux enfants: Correspondance 1982-1985*, Paryż 1988, s. 30-31.

prymitywnie wtórne, czy raczej wręcz odwrotnie – stanowiłoby nową jakość, bo choć efekt na pozór wyglądałby tak samo, to intencja i świadomość twórcy całkowicie zmieniałyby sens i kontekst? Wszak według Baumana: „Nie ma przecież nowatorstwa, gdy brak kanonu, nie ma herezji, gdy brak ortodoksji⁷”. To tylko anegdotyczna próba przedstawienia paradoksu myśli awangardowych. Ale każda rewolucja "pożera własne dzieci", tak też rewolucja w sztuce pozostawiła za sobą paradygmat tak nieokreślony i płynny, że wśliznąć się może weń wszystko, destabilizując strukturę sztuki, jako takiej, od wewnątrz. Celem jednak tej pracy nie jest wyszukiwanie logicznych luk w myśleniu twórców sztuki czy badaczy estetyki XX wieku, gdyż w sztuce logika (w znaczeniu potocznym, nie filozoficznym) raczej ustępuje pola intuicji, stanowiącej metodę prymarną poszukiwań, i nie jest w związku z tym tak ważną kategorią. Nie chodzi tu o retoryczne nadwerężanie elastyczności pojęć i teorii, by udowodnić rzecz nonsensowną, bo choć taka rozprawa mogłaby mieć walory intelektualnej elegancji, w istocie stanowiłaby jałowy popis, niesłużący wyprowadzeniu konstruktywnych wniosków. Zadaniem artysty w świecie nauki jest poszukiwanie mostów pomiędzy nauką a sztuką i tworzenie nowych narzędzi badania twórczości artystycznej. Dlatego też zestawienie ze sobą dwóch tak różnych dziedzin jak malarstwo i performans jest bardziej próbą zapośredniczenia odkryć dokonanych przez performatykę do malarstwa i sprawdzenia, czy takie działanie w ogóle jest możliwe i jakie korzyści może przynieść.

Powstaje tutaj pytanie, po co malarstwu odkrycia performatyki? Otóż współcześnie można odnieść wrażenie, że malarstwo w jakimś sensie należy do świata odchodzącego w zapomnienie, kojarzy się ze sztuką dawną, ma wyraźnie zarysowane reguły formalne i tworzy namacalny dystans pomiędzy twórcą a odbiorcą. Zwłaszcza jeśli mówimy o obrazach przedstawiających lub nawet realistycznych (nie odnoszę się tutaj do stylu w malarstwie XIX w., lecz do formy zaawansowanego mimetyzmu przedstawienia, czyli sposobu malowania, co dokładnie zostanie objaśnione w rozdziale dot. definicji). Z tych rozważań wykluczona została abstrakcja, ponieważ to właśnie jej rozwój otworzył ramy malarstwa również na spektrum performatyki, poprzez takie działania jak *action painting* Jacksona Pollocka, czy odbijanie nagich ciał modelek na płótnach przez Yves Kleina. Natomiast malarstwo przedstawiające niesie ze sobą narrację czysto literacką, jakby potencjał semantyczny, i wydaje się, że to właśnie ten fakt wyklucza je z dyskursu sztuki współczesnej lub tej najbardziej "awangardowej", która z zasady jest autoteliczna.

⁷ Z. Bauman, *Ponowoczesność o niemożliwości awangardy*, "Teksty Drugie" 1994, nr 5-6, s.156.

(Problem ten zostanie szerzej omówiony w kolejnych częściach tej pracy). Wydawać by się mogło, iż w tym kontekście malarstwo jako formuła uprawiania sztuki nie ma racji bytu i jest w stanie głębokiego kryzysu, albo nawet, idąc za Josephem Kosuthem, nastąpiła jego śmierć⁸, a formuła *mimesis* wyczerpała się. Tymczasem, pomimo skostniałej formy, jego kondycja ma się całkiem dobrze. Jest tak za sprawą odwiecznego konfliktu starego z nowym, tradycyjnego z nowoczesnym, czy konserwatywnego z liberalnym. Istnieje jakaś grupa twórców i odbiorców, którzy po prostu nie akceptują zmiany paradygmatu sztuki i oczywiście mają do tego prawo. Na przykład Donald Kuspit w swojej książce *Koniec sztuki* dokonuje głębokiej krytyki sztuki postnowoczesnej i postuluje powrót artystów do pracowni, przywrócenie arcydziełu jego statusu, czy rekonstrukcję piękna jako kategorii estetycznej⁹. Ten radykalny pogląd, jakoby sztuka postnowoczesna w ogóle sztuką nie była, prezentowany przez znamienitego krytyka, tylko pokazuje, jak silnie spolaryzowany jest problem. Ale czy ta dychotomia musi działać na zasadzie antynomii? Czy stare z nowym musi wzajemnie się wykluczać i zwalczać i czy istnieją warunki, kiedy "stare" może zaistnieć na "nowych" zasadach? Być może zamiast bazować na oddzieleniu i rozgraniczaniu, warto zainteresować się fuzją, ponieważ z przenikania się zjawisk może zawsze wyniknąć jakaś synergia – naddatek jakości.

Według Jacquesa Derridy, jednego z czołowych postmodernistów, „nie ma nic poza tekstem”¹⁰, a skoro tak, nawet malarstwo może poddać się analizom strukturalistycznego modelu języka. Z kolei, sięgając do samego początku studiów nad performansem, nie sposób nie zetknąć się z filozofią analityczną i semiotyką, które są kluczową podstawą intelektualną rozważań o sztuce współczesnej. Jedną z pierwszych i ważniejszych teorii wykorzystanych przez performans jest teoria aktów mowy stworzona przez brytyjskiego językoznawcę i filozofa języka Johna Langshaw Austina¹¹. Opiera się ona na spostrzeżeniu, iż przy pomocy języka można nie tylko przekazywać informacje, ale i tworzyć fakty społeczne. Istnieją akty mowy, które nie mogą podlegać typowemu filozoficznemu rozgraniczeniu pomiędzy kategoriami prawdy i fałszu, ponieważ nie opisują rzeczywistości, a ją tworzą. Są to tak zwane performatywy. Przykładem takiego działania są różnego rodzaju deklaracje, akty prawne, rytuały religijne – np. "Ja cię chrzczę". Obecnie badania nad paradygmatem performansu dotyczą dwóch obszarów:

⁸J. Kosuth, „Art after philosophy. Part II”, *Studio International*, listopad 1969, t. 178, nr 916, s. 160.

⁹Zob. D. Kuspit, *Koniec Sztuki*, tłum. J. Borowski, P.Huelle, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2006.

¹⁰Zob. J. Derrida, *O gramatologii*, tłum. B. Banasik, Łódź 2011.

¹¹Zob. J.L. Austin, *Jak działać słowami*, [w:] *Mówienie i poznawanie*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993

dosłownego – aktu twórczego o charakterze parateatralnym, odegranego na żywo przed publicznością; i bardziej ogólnego, odnoszącego się właśnie do teorii aktów mowy, gdzie za pomocą języka zmieniamy rzeczywistość¹². Drugi z opisanych obszarów prawdopodobnie można odnieść również do malarstwa.

Czy malarstwo może kreować rzeczywistość? Jak stworzyć taki model obrazu przedstawiającego, który istotnie spełni warunki takiej ingerencji w zastany świat? Ile jest podobieństw pomiędzy malarstwem i performansem i czy tropiąc je, możemy uzyskać nowe i świeże spojrzenie hermeneutyczne na malarstwo? Niniejsza praca jest próbą odpowiedzi na te pytania. Diagnozuję ów obszar jako niezagospodarowany, co zauważa również w swoim eseju pt. *Obraz - akt wizualny* także Aleksandra Łukaszewicz-Alcaraz, pisząc:

[...] czy, a jeśli tak, to w jaki sposób można rozumieć obraz jako dzieło o charakterze performatywnym. Refleksji tej brakuje, ponieważ zazwyczaj to do sztuk teatralnych, do tańca, do performance'u, a nie do malarstwa czy fotografii, stosowane jest określenie sztuk performatywnych. Jest to oczywiście o tyle zrozumiałe, że dotychczas pojęcie obrazu stawia opór całkowitej redefinicji pojęcia sztuki w perspektywie doświadczenia, czy też innymi słowy: w sposób performatywny¹³.

Podsumowując, zamierzam najpierw dokonać analizy krytycznej aktualnego stanu wiedzy na tematy zawarte w moich badaniach, następnie, uzbrojona w niezbędne narzędzia teoretyczne, metodą eksperymentalną, stworzyć model takiego realistycznego obrazu malarskiego, który byłby jednocześnie dziełem performatywnym albo spełniał niektóre założenia tej dziedziny sztuki. Oczekuję, że efektem moich badań będzie rzucenie nowego światła na sposoby interpretacji malarstwa we współczesności.

¹² E. Domańska, "Zwrot performatywny" we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5 (107), s.48.

¹³ A. Łukaszewicz-Alcaraz, *Obraz-akt wizualny*, [w]: *Zwrot performatywny w estetyce*, pod red. L Bieszczada, Kraków 2013, s. 289.

Definicje

Ażeby móc swobodnie poruszać się w obszarze wiedzy zawężonym przez hipotezę tej pracy, należy bardzo precyzyjnie określić, co rozumie się przez występujące w niej, kluczowe pojęcia. Słownik sztuki stwarza się na bieżąco, niejako w odpowiedzi na nowe zjawiska. Jest on w związku z tym żywy i rezonuje z elastycznym, hipertekstualnym charakterem ogółu ludzkich działań twórczych. Co więcej, w tej dziedzinie niekiedy zetknąć się można z pewną niekoherencją języka, gdzie niektóre terminy zdefiniowane naukowo występują naprzemiennie z ich potocznym rozumieniem. Ów zamęt eskaluje fakt, że część pojęć dla sztuki fundamentalnych nie ma swojej jednoznacznej definicji bądź różnią się one w zależności od okresu historycznego, konkretnej teorii czy manifestu, w których zostały opisane. Niemniej jednak, by móc wysnuć jakiegokolwiek wnioski, należy dla porządku je wyszczególnić i objaśnić, w jakim znaczeniu będą używane. Wiąże się to nie tyle z ich inwentaryzacją, co głęboką analizą tego, czym dane zagadnienia w sztuce, poruszane w tej pracy, w ogóle są. Główna hipoteza badawcza dotyczy malarstwa przedstawiającego w zderzeniu z estetyką performansu, więc po pierwsze omówione zostaną takie terminy, jak: *malarstwo przedstawieniowe*, *przedstawiające*, *realistyczne*, *mimetyczne*, a także po prostu *malarstwo*. W drugiej kolejności: *performans*, *akt performatywny*, *zwrot performatywny*. Dalej, inne istotne dla tego obszaru pojęcia: *sztuka koncepcyjna* i *awangarda*. Wziąwszy pod uwagę fakt, iż przynależność danego zjawiska do dziedziny tak obszernej i otwartej jak performatyka nie jest jednoznaczna, winno się również uwzględnić zjawiska poboczne, takie jak *teatr* i *happening*, zwłaszcza gdy ich ramy pojęciowe nakładają się na siebie lub ze sobą ściśle graniczą.

Malarstwo

Czym jest malarstwo? Pytanie to w pierwszym odruchu wydaje się banalne, lub po prostu zbyt ogólne, dotyka ono bowiem aksjomatu niemalże, ale niestety musi on zostać zbadany na okoliczność tej pracy, bo jej koncepcja dotyka właśnie istoty malarstwa. Pozornie oczywista odpowiedź na nie jest niezwykle trudna do sformułowania, zwłaszcza współcześnie. Malarstwo, często potocznie utożsamiane jest ze sztuką w ogóle, bo przecież wypowiadając słowo "sztuka", u większości ludzi uruchamiamy ikonosferę skojarzeń związaną właśnie z malarstwem, a nie np. z grafiką, stanowiącą przecież w takim samym

znaczeniu gałąź sztuk plastycznych. Rozważania te rozpoczynają się od prapoczątków człowieka – jaskiń Lascaux czy Altamiry, sięgając zagadnień wręcz transcendentalnych, wszakże już Leonardo da Vinci stwierdził, że "malarstwo jest filozofią"¹⁴. Współcześnie stało się ono szczególnym obszarem zainteresowań takich filozofów jak Michel Foucault, Jean-Francois Lyotard i Maurice Merleau-Ponty, którzy w malarstwie dopatrują się niejako nowej epistemologii, fenomenologii, a nawet ontologii. W filozofii języka rozpatrywane jest ono w kategoriach tego, czy jest znakiem i czy, posiadając pewną syntaktyczną i semantyczną strukturę, może być traktowane jak język, dla hermeneutyki zaś jest dyskursem. Jak zatem uporządkować fenomen tak rozległy i będący przedmiotem badań antropologii czy filozofii, zwłaszcza jeśli sama niniejsza praca niejako stawia pytanie o to, czym malarstwo może być oraz jak można je rozumieć. Niezależnie jednak od tego, jak dalece rozciąga się intelektualny horyzont rozważań o malarstwie, ażeby móc jakkolwiek się weń włączyć, należy przywołać najbardziej może prymitywną, ale podstawową jego definicję Z punktu widzenia malarza bowiem, a więc praktyka tej gałęzi sztuki, niemożliwością jest funkcjonowanie poza obrębem pewnych konkretnych, wyraźnie zarysowanych ram, które ono jednak posiada, jeśli spojrzeć nań przez pryzmat zdrowego rozsądku. Upraszczając: ażeby powstał obraz, nie zaczyna się poszukiwań od wyabstrahowanych idei, ale od pędzla i płótna. Zgodnie z definicją encyklopedyczną:

malarstwo to dziedzina sztuk plastycznych, której istotą jest posługiwanie się linią i barwą (niekiedy tylko plamą barwną) i którego produkt, obraz, jest zasadniczo dwuwymiarowy (...)¹⁵.

Powyższa definicja nie określa rodzaju płaszczyzny ani chromatyczności plamy barwnej, a zatem można powiedzieć, że ucziwie obejmuje ogół malarstwa. Praca ta dotyczyć ma jednak szczególnych przejawów tegoż, a mianowicie malarstwa przedstawiającego. W literaturze stosuje się również terminy: *malarstwo przedstawieniowe* i *figuratywne*. Wszystkie trzy używane są wymiennie, a różnice pomiędzy nimi są marginalne, toteż pojęcia te będą wykorzystywane synonimicznie. Figuracja, w opozycji do abstrakcji, oznacza po prostu odzwierciedlenie bądź reprezentację rzeczywistości, a zatem malarstwo przedstawiające to takie, które odnosi się do tego, co widzimy. Oczywiście definicja ta jest nieszczelna i uwydatnia płynność pomiędzy figuracją i abstrakcją. Dla porządku jednak

¹⁴ L. da Vinci, *Traktat o malarstwie*, tłum. L. Staff, Kraków 2019, s. 111-112.

¹⁵ K. Kubalska-Sulkiewicz, *Słownik Terminologiczny Sztuk Pięknych*, Warszawa 1997, str. 246.

założyć należy, że chodzi o ukazywanie ludzi, krajobrazów, zwierząt, przedmiotów – ogólnie elementów rzeczywistości, które mają jakąś określoną formę i które, ujrawszy je przedstawione na obrazie, możemy z pewnością odnieść do ich pierwowzorów w otaczającym nas świecie. Co się tyczy zaś *realizmu*, innej ważnej kategorii poruszanej na okoliczność tej pracy, sytuacja również wzbudza wątpliwości. Realizm bowiem, w kontekście sztuk pięknych, ma dwa znaczenia: pierwsze to kierunek drugiej połowy XIX wieku, powstały w kontrze do akademizmu, drugi to mimetyczny, a więc naśladowniczy, sposób przedstawiania rzeczywistości¹⁶. Określenie *malarstwo realistyczne* bądź *realizm* w tejsze pracy odnosić się będzie wyłącznie do drugiego z wyżej wymienionych, czyli do pewnej strategii obiektywnego przedstawiania na podstawie wnikliwego studium natury. Można powiedzieć, że realizm jest to taki szczególny rodzaj malarstwa przedstawiającego, który obiera sobie za cel jak najwierniejsze oddanie rzeczywistości. Naturalnie i w tym wypadku definicję tę można kwestionować i polemizować z nią, czego nie omieszkął uczynić Roman Jakobson, rosyjski językoznawca i teoretyk literatury w swoim tekście *O realizmie w sztuce*¹⁷. Na przykładzie pojęcia realizmu kompromituje on w ogóle historię sztuki jako naukę, nazywając ją "pogaduszkami". Zauważa pewną kardynalną nieścisłość w tym temacie. Mianowicie:

Realistycznymi - nazywamy te dzieła, które jawią się nam jako oddające rzeczywistość w sposób wierny, prawdopodobny. I już pojawia się dwuznaczność:

1. Mowa jest o dążeniu, tendencji, czyli przez dzieło realistyczne rozumienie się dzieło pomyślane przez danego autora jako wizerunek prawdopodobny (znaczenie A).
2. Dziełem realistycznym nazywa się takie dzieło, które ja, wydający sąd, odbieram jako przedstawiające rzeczywistość w sposób prawdopodobny (znaczenie B)¹⁸.

Istotnie problem, kto ma decydować o tym, czy dane dzieło to realizm, jest ważki, szczególnie, jeśli sama definicja zakłada stopniowanie. Z pozoru niewymagające wyjaśnienia, powszechnie używane pojęcia, gdy przyjrzeć im się z bliska, okazują się płynne, subiektywne i skrajnie nieprecyzyjne. Dlatego też, by wyeliminować różne niejasności, termin "malarstwo realistyczne" odnosić się będzie tutaj tylko do tego, co bezsprzecznie plasuje się po środku skali, a "prawdopodobieństwo wizerunku" zawiera się zarówno w intencji twórcy, jak i w sędzie wydawanym przez większość odbiorców.

¹⁶ K. Kubalska-Sulkiewicz, *realizm*, op. cit., str.343.

¹⁷ R. Jakobson, *O realizmie w sztuce*, "Teksty Drugie" 1999, nr 4 (57), s. 185-192.

¹⁸ R. Jakobson, op. cit., s. 185-186.

Pojawił się tu również termin *mimetyzm*, który swój źródłosłów ma w naukach ścisłych, a konkretnie w biologii i oznacza upodabnianie się do innych organizmów¹⁹. W kontekście sztuki mimetyzmem nazywamy po prostu naśladowanie rzeczywistości. Warto zaznaczyć, że inaczej jest rozumiany ten koncept w ujęciu platońskim, a inaczej w artystotelejskim. W pierwszym mowa o naśladownictwie, które jest odtwórcze i rozumiane pejoratywnie, w drugim zaś jest twórczym przetworzeniem²⁰. Na potrzeby tej pracy przyjęte zostanie uogólnienie skłaniające się raczej do czystego naśladownictwa.

Co istotne, jeśli mówimy o malarstwie przedstawiającym, w szczególności realistycznym, pojawia się kwestia budowania przezeń iluzji, a to z kolei oznacza, że takie malarstwo posiada pewną szczególną cechę, mianowicie w percepcji manifestuje się w dwójnasób. Z jednej strony odbiorca zderza się z samym artefaktem, czyli dziełem, fizycznie namacalnym, stanowiącym grę barw i linii na płaszczyźnie, z drugiej zaś odnosi się do jakiejś nieistniejącej rzeczywistości, którą rozpoznaje jako narrację iluzji. Dlatego obraz realistyczny może być rozumiany na płaszczyźnie czysto formalnej i tak też interpretowany, jak i na tej narracyjnej, literackiej wręcz – czyli o czym opowiada. Oba te obszary mogą stać w sprzeczności wobec siebie i tworzyć jeszcze kolejny sens, lub wspierać się nawzajem. Obszar "przedstawienia" lub "opowieści" może też być zaledwie pretekstem dla rozbudowanej formy. Niezależnie jednak od tego, jak skonstruowane jest dane dzieło, malarstwo realistyczne nie jest autoreferencyjne (przynajmniej jeśli chodzi o jego warstwę przedstawieniową, a nie formalną), ponieważ odnosi się nie samo do siebie, lecz do rzeczywistości, którą w twórczy sposób odtwarza, a więc odsyła do znaków i znaczeń rozpoznawalnych przez odbiorcę. Tą dwoistością malarstwo przedstawiające różni się od sztuki autoreferencyjnej, czy nawet autotelicznej.

Performans²¹

Zanim zdefiniowany zostanie *performance* jako działanie o charakterze artystycznym, należy pochylić się nad pojęciami bardziej ogólnymi, takimi jak *zwrot performatywny* i *performatywność*, które to odnoszą się do całej humanistyki. *Performance studies*, czyli inaczej *performatyka*, to interdyscyplinarny ruch akademicki, który jako

¹⁹ R. C. King, W. D. Stansfield, P. K. Mulligan, *Mimesis, A dictionary of genetics* (7th ed.), Oxford University Press, 2006 s. 278.

²⁰ P. Pavis, *Mimesis, Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 1998, s. 293.

²¹ W języku polskim stosuje się zamiennie angielską pisownię słowa *performance* ze spolszczoną jej wersją *performans*. Z praktycznych względów w pracy tej używana będzie jedynie pisownia spolszczona.

narzędzie badawcze używa performansu²². A ten z kolei może być rozumiany w kontekście ściśle związanym ze sztuką, jako sytuacja artystyczna, bądź szerokim – jako wydarzenie społecznie, rytuały, ceremonie, wydarzenia sportowe itd. W humanistyce w ostatnim czasie odnotowuje się tendencję nazywaną *zwrotem performatywnym*. To inaczej tak zwany zwrot ku sprawczości, który jest niejako odpowiedzią na postmodernizm, koncentrujący się na tekście, znaku i języku. Współcześni badacze, szukając nowych metod, przenoszą punkt ciężkości na działanie. Jak pisze Ewa Domańska w swoim artykule pt. *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*:

Dla badaczy z *performance studies* istnieje integralny związek pomiędzy badaniem performance'ów i ich odgrywaniem, dlatego też wielu z nich jest nie tylko teoretykami, lecz także praktykami, tj. artystami, aktorami, tancerzami itd²³.

Zdaniem Domańskiej zainteresowanie naukowców metodami performatywnymi wynika ze swego rodzaju znużenia skostniałą formułą badań naukowych. Wszelkie przemiany współczesnego świata, takie jak chociażby katastrofy klimatyczne czy terroryzm, prowokują do odrzucenia refleksji nad światem z pozycji zdystansowanego naukowca na rzecz ingerencji, partycypacji i desperackiego poszukiwania nowych, interdyscyplinarnych metod działania. Autorka wspomina nawet o zjawisku antydyscyplinarności²⁴:

(...) gdzie performance stanowi formę oporu wobec ograniczeń wypływających z dyscyplinarności narzucającej badaczom konsekwencje związane zarówno z rygorem prowadzenia badań, jak i prezentacji ich wyników²⁵.

Ten szczególny mariaż nauki z performansem czyni zasadnym poszukiwanie, zwłaszcza w kontekście niniejszej pracy, znamion naukowości właśnie na styku tych dwu dziedzin.

Początków performatyki upatruje się w teorii aktów mowy Johna Langshaw Austina, który to dostrzegł, że akty mowy, takie jak np. chrzest, ślub, akty prawne itd., mogą stwarzać rzeczywistość, a więc nie tylko ją opisują, ale *de facto* kreują i sprawiają, że odnoszą się one do samych siebie. Są to tak zwane *akty performatywne* lub *performatywy*. Teorię tę rozwinęła Judith Butler, amerykańska filozofka związana z

²² E. Domańska, op.cit., s.49.

²³ Ibidem, s.51.

²⁴ Ibidem, str.52.

²⁵ Ibidem, str.52.

ruchem feministycznym, rozszerzając to, o czym mowa w *Działać słowami* Austina, ze słów właśnie na działania. Butler podnosi kwestię płci, wskazując, iż wynika ona z performatywów, ale rozumianych jako działania mające przypisać nas do konkretnych ról społecznych związanych z daną płcią. Radykalizuje w ten sposób dychotomię pomiędzy płcią biologiczną (*sex*) i społeczną (*gender*). Co jednak ważne dla performatyki, kładzie nacisk na działania fizyczne, czyli tak zwany *embodiment* – ucieleśnienie. Powtarzanie prerformatywów prowadzi do budowania tożsamości.

Zwrot performatywny o tyle jest ważny dla performansu, że była to tendencja ogólna, przenikająca wszystkie dziedziny sztuki i nauki i sam performans jako parateatralne działanie artystyczne stanowi kulminację tych przemian i poszukiwań, trudno więc analizować go w oderwaniu, jako swego rodzaju wyimek ze sztuki – zjawisko występujące autonomicznie.

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 przedstawień²⁶.

A zatem performans to nie tyle dzieło, gatunek czy dziedzina sztuki, lecz akcja artystyczna, którą trudno przypisać jednoznacznie sztukom pięknym czy teatrowi. Ostatecznie to właśnie poprzez na przykład *action painting* Jacksona Pollocka samo działanie powoli zaczęło zdominowywać dzieło, a więc można powiedzieć, że w jakimś sensie performans wywodzi się ze sztuk pięknych, ale trudno zaprzeczyć wyraźnym powiązaniom z teatrem. Czym więc jest ta zawieszona pomiędzy klasyfikacjami kategoria? Performans to akcja, w której artysta sam w sobie jest przedmiotem i podmiotem swoich działań, odbywających się na żywo, z udziałem publiczności, aktywnie i spontanicznie partycypującej w całym przedsięwzięciu. Zwykle materia sztuki jest tu ciało artysty, a performans nie pozostawia po sobie trwałych i namacalnych artefaktów.

²⁶ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 23.

Performer sam dla siebie jest materiałem, z którego tworzy dzieło sztuki. Powstaje więc, może i paradoksalna na pierwszy rzut oka, sytuacja, gdy to artysta jest jednocześnie narzędziem, materiałem, twórcą i rezultatem tej twórczości – dziełem²⁷.

Takie postawienie sprawy prowokuje do poruszania się w obszarze tematyki tabuizowanej, czy kontrowersyjnej. Nie jest to niezbędny warunek klasyfikujący performans jako taki, lecz bardzo często artyści posuwają się do radykalnych, szokujących działań związanych z kondycją swojego ciała właśnie. Samookaleczenie, różnego rodzaju ekspozycja na stres i ból były nieodłącznym elementem twórczości chociażby Akcjonistów Wiedeńskich, Mariny Abramovic, Chrisa Burdena.

Jako jedną z zasadniczych cech performansu Erika Fischer-Lichte w *Estetyce performatywności* wyznacza cielesność, która dominuje nad znakowością. Podaje ona jako przykład performans Mariny Abramovic pt. *Lips of Thomas*, gdzie artystka podejmuje szereg działań mających doprowadzić do ekstremum jej ciało: wypija jednym haustem butelkę wina, zjada słoik miodu, ostrym narzędziem wycina na swoim brzuchu kształt gwiazdy i na koniec kładzie się na bryle lodu. Choć do całego przedsięwzięcia można przyłożyć soczewkę hermeneutycznej metody objaśniania dzieła, ponieważ jego poszczególne elementy, od tytułu począwszy, absolutnie kojarzyć się mogą z symbolami biblijnymi, to jednak nie chodzi tu o stworzenie ich spójnej interpretacji, a o przemianę uczestników – o akt performatywny właśnie. Rola publiczności nie polega na rozumieniu dzieła, lecz przeżyciu go. Autoagresja artystki w pierwszej kolejności bowiem ma wzbudzać u widza reakcję organiczną, wynikającą z człowieczeństwa po prostu, a nie ze znaczeń symbolicznych. Widząc wycinaną na brzuchu gwiazdę, widz w elementarnym odruchu doświadcza mdłości, obrzydzenia, potrzeby przerwania tego aktu, a nie zastanawia się nad tropami kulturowymi znaku gwiazdy. A zatem w performansie chodzi o działanie fizyczne, które jest do pewnego stopnia autoreferencyjne, ponieważ odnosi się samo do siebie. Istnieje tu silny trend do odrzucania różnych kodów kulturowych na rzecz budzenia rozmaitych emocji i stanów. Współodczuwanie z twórcą, a nie odszyfrowywanie symboli i znaczeń jest tu celem²⁸. Czyni to performans w jakimś sensie autotematyczną ślepą uliczką, bo ilość wypowiedzi nienasyconych treścią wynikającą ze znakowości jest ograniczona. Poza tym nie sposób odrzucić wszystkich kodów kulturowych, bo one zawsze przebijają będą poprzez działania i również mogą wyzwalać w nas rozmaite

²⁷ L. Guzek, *Przez Performanse do sztuki*, Witryna Czasopism online: <http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1055/1169/1247/> [dostęp: 30.03.2021].

²⁸ E. Fischer-Lichte, op.cit. s. 18.

pierwotne stany. Faktycznie, obserwując działalność np. Josepha Beuysa, prekursora tej dyscypliny, stykamy się z chaosem semantycznym, który trudno poskładać w jakąś metaforę opartą na symbolu, toteż nasza uwaga koncentruje się na działaniu artysty. Można założyć, że początkowo twórcy performansu rzeczywiście konsekwentnie odrzucali znakowość na rzecz cielesności, ale gdy dziś przyglądamy się takim twórcom jak chociażby polska artystka Teresa Murak, trudno uwierzyć, że symbol nie odgrywa tu zasadniczej roli. Jej prace, tzw. "Zasiewy", polegają na wysiewaniu rzeżuchy na rozmaitych podłożach (w tym na własnym ciele), co artystka często przeprowadza na przykład w kościołach, chętnie korzystając przy tym z symboli religijnych, jak krzyż, a przez krytyków sztuki akcje te są uznawane za archetypiczny powrót do natury i celebrowanie kobiecej płodności. A zatem aspekt cielesny nie wyklucza tu absolutnie znaczeniowego i chociaż owe działania zanurzone są w kodzie kulturowym, nie dyskwalifikuje ich to jako performansu.

Innym ważnym aspektem performansu jest jego zdolność do eliminowania dychotomi, takich jak znaczący/znaczony czy podmiot/przedmiot²⁹. Erika Fisher-Lichte upatruje destabilizacji dychotomicznych par pojęć właśnie w performatywach, które sprawiają, że owe opozycyjne wartości zaczynają wokół siebie oscylować bardziej niż funkcjonować przeciwstawnie. Jako podstawową strategię podkreśla tak zwaną *pętlę feedbacku*, a więc płynną relację reakcji widza na twórcę i twórcy na widza, co z kolei zaciera pomiędzy nimi różnicę. Jedną z ważniejszych strategii performansu jest zamiana ról pomiędzy artystą a odbiorcą³⁰. W *Dionizosie w 69* Richarda Schechnera widzowie, czując się niejako wyzwolonymi ze swej roli, sami w stosunku do aktorów zaczęli stosować przemoc i dokonywać rozmaitych przekroczeń. Innym przykładem odwrócenia tej relacji jest słynny performans Mariny Abramovic pt. *Rytm 0*, gdzie artystka zaprasza publiczność do dowolnego i dobrowolnego wykorzystania na sobie któregoś z 72 losowo wybranych przedmiotów (w tym np. piórko, żyłeczka, miód, perfumy, pistolet) umieszczonych na stole, podczas gdy ona stoi biernie, zapewniając, że bierze całkowitą odpowiedzialność za przebieg wydarzenia. Podczas tego performansu widzowie dokonywali różnego rodzaju aktów agresji i niemalże doszło do tragedii. Jest to skrajny przykład zamiany ról.

²⁹ Ibidem, s.33.

³⁰ Ibidem, s. 61.

Zamiana ról wydobywała na światło dzienne fakt, że estetyczny proces przedstawienia przebiega jako ciągle samostwarzanie, jako autopojetyczna, wciąż zmieniająca się pętla feedbacku³¹.

Performans jest autopojetyczny, czyli stwarza się tylko z użyciem elementów zawartych w nim samym, a więc dzieje się jedynie za pośrednictwem relacji twórcy z odbiorcą. To z kolei prowadzi do innej jego kluczowej właściwości, mianowicie *liveness*, czyli "tu i teraz", inaczej: "na żywo"³². Owa obecność stoi w opozycji do jakiegokolwiek mediatyzacji. Oczywiście jest tak tylko teoretycznie, bo bez nagrania dokumentacja tych wydarzeń byłaby niemożliwa, a co za tym idzie, usystematyzowanie wiedzy na ich temat również. Nie omieszkali z tego skorzystać sami artyści i zaczęli bawić się tą cechą, wchodzić w pewną grę z widzem, manipulując tym, co jest na żywo, a co nie, czego przykładem spektakl Franka Castorfa *Idiota*, gdzie aktorzy pokazywani są częściowo na ekranach i widz nie wie, czy ogląda pokaz *live*, czy odtwarzane jest nagranie. Natomiast w performansie Chrisa Burdena *Through the night softly* publiczność w ogóle nie uczestniczyła, bo założeniem artysty było właśnie sfilmowanie swojego działania i wyemitowanie go w czasie reklamowym w telewizji. Choć na pierwszy rzut oka *liveness* wydaje się pojęciem kluczowym, to często nie jest niezbędnym warunkiem, by dane dzieło można było sklasyfikować jako performans.

Wspólnota – to kolejny trop obecny w badaniach nad performansem, a to z kolei odsyła nas do estetyki rytuału. Ten element, zaczerpnięty wprost z antropologii, uznaje się za pierowzór performansu, ponieważ jest zdarzeniem umożliwiającym przejście, transgresję, a więc to również akt performatywny w czystej postaci. „Zarazem jednak – jak zauważa Erika Fisher-Lichte – błędem byłoby zarówno utożsamiać performance z tymi praktykami kultowymi, jak i jedynie odnotować podobieństwa między nimi³³. To słusznie spostrzeżenie, ponieważ rytuał zawsze ma charakter religijno-magiczny, a działanie artystyczne jedynie ową transcendencję naśladuje najczęściej w jakimś innym celu.

Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu o Akcjonistach Wiedeńskich. W latach 60. XX wieku na wiedeńską arenę artystyczną wkroczyły cztery szczególnie kontrowersyjne postacie: Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl i Rudolf Schwarzkogler. Ich działania o charakterze performatywnym, (choć w tamtym okresie performans, jako medium w sztuce, dopiero zaczynał się kształtować) miały na celu zdemaskowanie skrywanego zbiorowego wstydu związanego z udziałem Austrii w II

³¹ Ibidem, s. 78.

³² Ibidem, s. 109.

³³ Ibidem, s.146.

wojnie po stronie nazistów, starannie pomijanego milczeniem w dyskursie społecznym. Nawiązywali oni właśnie do pogańskich rytuałów, średniowiecznych misteriów i tajemnych ceremonii. Wspólnym mianownikiem ich wystąpień była brutalna prowokacja, szokowanie makabrą, przekraczanie wszelkich możliwych tabu. W tej szarzy nie cofali się przed niczym: była publiczna masturbacja, defekacja, samookaleczenie, torturowanie i zarzynanie zwierząt, hańbienie symboli narodowych czy religijnych itd. Doskonałym przykładem realizacji wątku misteryjno-rytualnego jest Teatr Orgii i Misteriów (*Das Orgien-Mysterien-Theater*) Hermanna Nitscha. Pod tym mianem artysta zaprezentował około 100 realizacji. Wszystkie są w utrzymanie w podobnej konwencji i posługują się tym samym zestawem konkretnych środków. Trudno więc przytoczyć jednostkowe dzieło, zważywszy, że w Internecie dostępne są kompilacje filmów dokumentujących te wydarzenia. Prawdopodobnie wszystkie miały one podobny przebieg. Poniżej opisany film prezentuje głównie *Akcję nr 68* z roku 1980, która odbyła się we Florencji³⁴.

Wydarzenia zarejestrowane na tym obrazie są już w toku, kiedy w ruch idzie kamera. W hali postindustrialnej rozłożono na podłodze białą płachtę; widzimy ją już ubrozoną krwią. Dookoła ulokowano widownię. W całej akcji bierze udział kilka osób ubranych również na biało. Te uniformy doskonale podkreślają czerwień krwi, którą wszyscy są kompletnie unurzani. Nad "sceną" na sznurach wisi zarżnięty, oskórowany baranek, który jest patroszony przez performerów. Na noszach wnoszą nagiego artystę, układają go po środku płachty na drewnianym krzyżu. Rozlewają na niego krew i wnętrzności zwierzęcia, potem używają kolejnych zwłok, by powtórzyć cały proces. Zwieńczeniem jest "huśtanie" rozplatanego zwierzęcia nad ciałem artysty i ustawienie krzyża w pozycji pionowej.

Wydaje się, jak gdyby ludzie uczestniczący w wydarzeniu byli w transie lub pod wpływem jakiś psychoaktywnych substancji, ponieważ swoje role odgrywają w kompletnym popłochu, jakby się im spieszyło, ślizgają się po mokrej od krwi podłodze. Nadaje to obrazowi jeszcze większy dramatyzm, bo każdy gest jest agresywny, rwany, nieregularny. Trudno powiedzieć, czy ta "dzikość" aktorów jest wyreżyserowana, czy też faktycznie są oni pod wpływem hipnozy albo narkotyków, ale odniesienie do pierwotnych rytuałów jest tutaj czytelne. Przecież odurzenie było integralnym elementem procesu rozmaitych ceremonii na całym świecie, między innymi Indianie Ameryki Południowej i Meksyku zażywali meskalinę, aby umożliwić sobie bezpośredni kontakt z bogami itd. Jest

³⁴ H. Nitsch, *Das 6-Tage-Spie Des Orgien Mysterien Theatres*, online: <https://www.youtube.com/watch?v=1vMQ9WNNFnU> [dostęp: 3003.2021].

to praktyka szczególnie typowa dla szamanizmu. Przyglądając się performerom, również odnosi się wrażenie, jakby byli w innym stanie świadomości. Monumentalność spektaklu wzmacnia muzyka skomponowana przez samego autora. Użycie organów przywodzi na myśl atmosferę kościoła, a strukturę tej organowej kakofonii nadają instrumenty rytmiczne – te z kolei odpowiadają, wcześniej wspomnianym, wątkom szamańskim. Na tym przykładzie wykazać można z łatwością, poza licznymi innymi cechami rytualnymi, tworzenie się wspólnoty, jako istotny element performansu. Zniesienie norm społecznych, np. związanych z seksualnością czy narkotykami, w ramach zamkniętej grupy ludzi, w konkretnym czasie, kreuje zbiorową energię. Uczestnicy mają swój udział kolektywnej, niekiedy wstydlivej, bo niedającej się przenieść na kanwę codziennego, unormowanego życia, tajemnicy. W myśl popkulturowego sloganu: "co dzieje się w Las Vegas, zostaje w Las Vegas". Kiedy ulegają zatarciu granice, nie obowiązują nakazy i kary, dlatego powrót do normalności jest możliwy, lecz pod rygorem na przykład zmowy milczenia, która niczym niepisany pakt łączy ludzi właśnie we wspólnotę.

Znamienna w tym kontekście jest nazwa całego przedsięwzięcia Hermanna Nitscha, a mianowicie Teatr Orgii i Misteriów. Niewątpliwie w rytuale religijnym należy upatrywać początku tak samo performansu, jak i teatru. Czym więc różni się sztuka teatralna od performansu? Także tutaj trudno o wyraziste rozgraniczenie, bo obie dyscypliny splatają się i wyrastają ze wspólnego antropologicznie korzenia rytuału. Intuicyjnie rzecz biorąc, na pierwszy plan wysuwa się różnica polegająca na tym, że podstawą teatru jest tekst dramatyczny, podczas gdy dla performansu działania i ciało ważniejsze są od słów. Inna cecha, która przychodzi na myśl, kiedy porównujemy obie dziedziny, to fakt, że w teatrze rzeczy zwykle nie dzieją się "naprawdę", są wyreżyserowane, mówiąc językiem potocznym: "udawane", i nawet w scenach improwizowanych - do pewnego stopnia wyćwiczone, co zasadniczo kontrastuje z autentycznymi aktami np. samookaleczeń w performansie (wyjątkiem jest Teatr Okrucieństwa Artauda, ale on także jest uważany za jednego z prekursorów performansu).

Performer nie jest grającym rolę aktorem, ale kolejno recytatorem, malarzem, tancerzem, a w gruncie rzeczy przedstawia samego siebie w bezpośrednim związku z sytuacją i otaczającymi go przedmiotami³⁵.

Oczywiście, teatr również w XX wieku przeszedł zwrot performatywny³⁶, poszukując nowej formuły relacji pomiędzy widzem a twórcą, a także nowej formuły gry aktorskiej.

³⁵ P. Pavis, *Performance*, op. cit., s. 349.

³⁶ Erika Fischer-Lichte, op. cit., s. 26.

Zacząto poszukiwać rozwiązań alternatywnych dla sceny pudełkowej, co miało przełamać barierę pomiędzy grającymi a oglądającymi. Za sprawą biomechaniki teatralnej wprowadzonej przez Wsiewołoda Meyerholda nacisk w teatrze przeniósł się z tekstu na cielesność. Z kolei Jerzy Grotowski właściwie całkowicie przestawił akcenty, twierdząc, że to nie aktor służy roli, lecz na odwrót – rola służy aktorowi do samopoznania. Zresztą Grotowski, zwłaszcza w końcowej fazie swojej twórczości, zajmował się zdecydowanie bardziej performansem niż teatrem. Innym polskim twórcą działającym na styku tych dwu dziedzin był Tadeusz Kantor, choć często uważany za prekursora polskiego happeningu, to jednak największe jego dzieła, takie jak *Umarła klasa* czy *Wielopole, Wielopole*, które zdecydowanie zrywają z tradycyjną formułą uprawiania teatru, bardziej zaliczają się do sztuki teatralnej niż akcji performatywnych. Często można spotkać się z różnymi analizami porównawczymi, gdzie podnoszona jest kwestia braku scenografii w performansie, czy miejsca jego prezentacji (performance częściej pokazywany jest w galeriach, muzeach, aniżeli na scenach teatralnych), jednakże najistotniejsza różnica zawiera w samej osobie performera, który „[...]w przeciwieństwie → do aktora jako odtwórcy roli – występuje we własnym imieniu jako człowiek i jako artysta³⁷.

Podsumowując: performance odnosi się do prawdziwej sytuacji twórcy, nie zaś do odtwarzania jakiegoś tekstu dramatycznego. Najprościej tę różnicę i jej wręcz antynomiczny charakter zobrazowała Marina Abramovic w następujących słowach:

Żeby być performerem, należy nienawidzić teatru. Teatr jest sztuczny: mamy czarne pudełko, płacisz za bilet i siedzisz w ciemnościach, oglądając kogoś, odgrywającego cudze życie. Nóż nie jest prawdziwy, krew nie jest prawdziwa i emocje nie są prawdziwe. Performance jest czymś wręcz odwrotnym: nóż jest prawdziwy, krew jest prawdziwa i emocje są prawdziwe. To zupełnie różne pojęcia. Tu [w performansie] chodzi o autentyczną rzeczywistość³⁸.

Lub gdzie indziej:

Tym różni się performance od teatru, że ja niczego nie udaję, nie robię żadnych prób, nie mam scenariusza. Długo nie potrafiłam zaakceptować faktu, że w teatrze istnieje

³⁷ P. Pavis, *Performer*, op.cit. s. 350.

³⁸ Cyt. za: L. Gardner, *Noises off: What's the difference between performance art and theatre?*, [w:] "The Guardian", online: <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/jul/20/noises-off-performance-art-theatre>, [dostęp: 13.03.2021].

coś takiego jak prawda artystyczna i że aktor, który udaje, może być tak samo autentyczny jak ja w moich akcjach. Ale jednak teatr uczy kontrolować emocje, dystansować się do siebie³⁹.

Happening

Inną formą blisko spokrewnioną z performansem jest happening, który poprzedził performans i stanowi dlań niejako podwaliny. W pewnym momencie obie te formy działań artystycznych funkcjonowały równolegle, lecz ostatecznie happening został przez performans wyparty. Jak pisze badacz happeningu Tadeusz Pawłowski:

Zasadnicze różnice dzielące happening i performance dotyczą zarówno podstawowego celu i sensu, jak i środków artystycznych, użytych do ich realizacji⁴⁰.

Według Pawłowskiego happening wyrósł na kanwie przemian społecznych XX wieku, niezgody na arbitralnie narzucane reguły sztuki i kanony. Artyści tego kierunku chcieli znieść psychiczne, podświadome zahamowania człowieka, a także granicę pomiędzy sztuką a życiem, strącając artystę z piedestału osoby predestynowanej do wykonywania sztuki i mającej na nią monopol. Zaowocowało to renegocjacją relacji widz-odbiorca. Przede wszystkim jednak twórcom happeningu zależało na kompletnym wyzwoleniu człowieka z okowów pewnych schematów funkcjonujących w społeczeństwie. To idealistyczne dążenie popchnęło ich do organizowania akcji w miejscach publicznych, tak by maksymalnie zbliżyć je do „codziennego życia”. „Jednakże postawiony cel – przeobrażenie zasad współżycia społecznego – pozostał niespełnionym mitem⁴¹”.

Uświadomiwszy sobie niemożność osiągnięcia zamierzonego celu, artyści performansu bardziej skupili się na jednostce, zauważając, że to właśnie indywidualizm jest wartością we współczesnej kulturze zagrożoną. Większy nacisk położono na rolę artysty w akcjach i zredukowano użycie przedmiotów, czy też rekwizytów, w tych wydarzeniach do absolutnego minimum. Można powiedzieć, że akcje rozgrywające się wcześniej na ulicach i placach w obecności dużej ilości osób (tak artystów, jak i

³⁹Cyt. za: M. Wiktor, *Gwiazda wycięta na brzuchu*, rozmowa z M. Abramovic, „Gazeta Wyborcza” 2012, 5 października.

⁴⁰T. Pawłowski, *Happening*, Warszawa 1988, s. 8.

⁴¹Ibidem, s. 10.

publiczności) przenieśli się teraz na osobę twórcy, a zwłaszcza na obszar jego lub jej ciała.

Przedstawiciele sztuki performance podejmują obecne w happeningu dążenie do przekształcenia świata, jednakże idą zupełnie inną, pośrednią drogą – poprzez poznanie jednostki i wyzwolenie w niej tego, co indywidualne, autentyczne, niewymanipulowane⁴².

Powyższe zdanie właściwie w pełni unaocznia różnicę pomiędzy dwoma dyscyplinami. Co ciekawe, Pawłowski wyraźnie zaznacza, że w performansie zrezygnowano z angażowania publiczności do działania, ponieważ rodziło to ryzyko manipulacji nią. Nie jest to zgodne ze spostrzeżeniami Eriki Fisher-Lichte, która wielokrotnie podkreślała znaczenie zamiany ról, pętli feedbacku i tym podobnych strategii angażowania widza w przedsięwzięcie artystyczne jako jednego z istotnych warunków zaistnienia performansu. Ta subtelna niekoherencja obu spojrzeń wskazuje, jak bardzo płynne są granice poszczególnych dziedzin sztuki, a także jak trudno jest wyznaczyć wyraźne i niepodważalne cechy performansu.

Awangarda

W tej pracy nieuniknione jest korzystanie z takich określeń jak awangarda i sztuka konceptualna. W przypadku pierwszego z nich, a więc awangardy, konieczne będą uproszczenia, ponieważ samo pojęcie dotyczy tendencji w sztuce XX wieku, polegającej na nowatorstwie, odrzuceniu koncepcji tradycyjnych i działaniach eksperymentalnych. Niewątpliwie jest to określenie przypisane konkretnym nurtom w historii sztuki (takim jak: kubizm, surrealizm, dadaizm, fowizm itp.), związanych raczej z początkiem wieku. Po awangardzie klasycznej nastąpiła neoawangarda i w efekcie można zauważyć, że cały XX i XXI wiek charakteryzują się w sztuce licznymi mutacjami tego samego schematu działań, stąd rozległe badania na ten temat i cała teoria awangardy, obfitująca w rozmaite modele analizy tego zjawiska. Jednakże termin ten można tu rozumieć również potocznie, a mianowicie jako nowatorskie i niekonwencjonalne działanie w sztuce, swego rodzaju pionierstwo, jak wynika z dosłownego tłumaczenia tego słowa, oznaczającego „straż przednią”. W przeprowadzonym przez Teresę Krzemień wywiadzie Tadeusz Kantor na pytanie: "Co to znaczy dokładnie tworzyć w duchu awangardy?", odpowiada następująco:

⁴² Ibidem, str. 11.

„Przekraczać raz zdobytą formę, szukać wciąż, rezygnować z raz zdobytych pozycji, nie pozwolić sobie na osiągnięcie – tak to się mówi – tzw. pełni, nie pielęgnować stylu...⁴³”. I w takim też rozumieniu termin „awangardowy” będzie używany w tej pracy.

Konceptualizm

Co się tyczy z kolei konceptualizmu, jest to nurt w sztuce XX wieku, który celebrytuje zwrot ku idei, koncepcji i zakłada właściwie całkowite wykluczenie wartości fizycznego artefaktu. To wyjście ku intelektualizmowi, a głównym jego prekursorem jest Joseph Kosuth, który swój manifest, a zarazem definicję konceptualizmu ujmuje w tekście *Art after Philosophy and After*. Postuluje on separację sztuki od estetyki, zakładając, że estetyka jest jedynie poboczną funkcją sztuki, zaś:

Sztuka formalna (malarstwo i rzeźba) jest awangardą dekoracji i, mówiąc ściśle, rozsądnie byłoby stwierdzić, że jej kondycja jako sztuki jest tak marginalna, że z punktu widzenia wszelkich celów funkcyjnych, nie jest sztuką w ogóle, ale czystym ćwiczeniem i estetyką⁴⁴.

Oczywiście według twórcy sztuka formalna może być za sztukę uznana, o ile intencjonalnie wpisze się ją w kontekst dzieła sztuki. Niemniej jednak sztuka tradycyjna dotychczas stawiała się sztuką wyłącznie na mocy faktu, że była podobna do poprzedzających ją wytworów, dlatego właściwie twórcy nie musieli wykazywać inwencji czy wysiłku w uczynieniu ze swojej pracy dzieła, bo ono już za sprawą formy w ten sposób było postrzegane. Malarz, o ile nie kwestionuje istoty sztuki, akceptuje i przywłaszcza sobie lub raczej powiela apriorycznie naddaną całą tradycję malarstwa. Według Kosuth'a po Marcelu Duchampie właściwie każda sztuka stała się konceptualna, a kwestionowanie jej samej zyskało status jej dominującego zadania. „Sztuka – jak pisze on – »żyje« poprzez wpływanie na inną sztukę, nie poprzez istnienie jako fizyczna pozostałość po ideach artysty⁴⁵”.

Rzecz jasna, w ramach tych idei powstają obiekty, ale mające jedynie funkcję służebną, niestanowiące żadnej wartości. Wolor, jaki przedstawia sobą dzieło, mierzony

⁴³ Cyt za: T. Krzemień, *Znajomi nieznajomi*, Warszawa 1978, s.113.

⁴⁴ J. Kosuth, *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, tłum. własne, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press 1991, s. 17.

⁴⁵ *Ibidem*, s.19.

jest tym, na ile poszerza ono swe pole. Odtąd nie liczy się wygląd danej pracy, lecz koncepcja, jaka za nią stoi. Dąży się do przemawiania językiem, który nie jest tożsamy z już istniejącą morfologią sztuki, a mimo to daje się zrozumieć. Niewątpliwie to rozbicie dotychczasowego paradygmatu, przesunięcie akcentów i ustanowienie koncepcji jako cechy zasadniczej, otworzyło drogę dla takich właśnie awangardowych kierunków jak performans czy happening, rezygnujących z formy na rzecz czystego dyskursu.

Analiza krytyczna

Obraz jako język z ujęciu strukturalistycznym

Czy możliwe jest potraktowanie malarstwa jako aktu performatywnego? Performans chętnie korzysta ze strukturalnego modelu teorii aktów mowy Johna Langshaw Austina, jako narzędzia do objaśniania i interpretowania rozmaitych akcji artystycznych. Językoznawcze metody analizy kultury to w ogóle charakterystyczny rys postmodernizmu, więc i teoria aktów mowy wpisała się weń doskonale. Na czym polega to popularne zapośredniczenie? Otóż Austin na początku swoich rozważań wyodrębnił dwa rodzaje aktów mowy: wypowiedzi konstatające i performatywy. Te pierwsze, jak sama nazwa wskazuje, są twierdzeniami opisującymi zastany stan rzeczy. Można je badać pod kątem tego, czy są prawdziwe lub fałszywe. Natomiast performatywy to takie wypowiedzi, które:

- A. w ogóle nie "opisują", nie "zdają sprawy" z niczego i nie konstatają niczego, nie są "prawdziwe ani fałszywe";
- B. wypowiedzenie danego zdania jest w całości lub w części wykonaniem jakiejś czynności, której z kolei nie opisaliby się normalnie jako mówienia czegoś⁴⁶.

Jako przykład podaje zdania wypowiedziane przy nadawaniu imion, zawieraniu ślubu, czy też deklaracji zakładu:

Kiedy ktoś rozbijając butelkę szampana o burtę statku wypowiada słowa: „Nadaję ci imię Królowa Elżbieta”, czy też kiedy urzędnik stanu cywilnego, wymieniwszy nazwiska osób, chcących zawrzeć związek małżeński, oznajmia: „Od tej chwili jesteście mężem i żoną”, to obie wypowiedzi nie ograniczają się tylko do opisanie stanu rzeczy – dlatego też nie są ani „prawdziwe/słuszne”, ani „fałszywe”. One powołują do istnienia nowy stan rzeczy [...]”⁴⁷.

Takie wypowiedzi to zwykle umowy, deklaracje, akty prawne itd., ale łączy je to, że są tożsame z wykonaniem jakiejś czynności. Austin zwrócił w ten sposób uwagę na sprawczość języka, na to, że w szczególnych okolicznościach słowa mogą coś zdziałać,

⁴⁶ J.L. Austin, op.cit., s.554.

⁴⁷ E.Fischer-Lichte, op. cit., s. 32.

dokonać transformacji rzeczywistości. A to właśnie działanie jest sensem i osią performansu. Później w swoich badaniach Austin poszedł krok dalej, wyodrębniając akty mowy lokucyjne, illokucyjne i perlokucyjne, ale ta teoria nadal podtrzymywała sprawczość języka. Wprawdzie te nowe kategorie przypisały właściwie ogółowi wypowiedzi charakter performatywny, bo każda wypowiedź, mając swój element prelokucyjny, wywołuje jakiś efekt na odbiorcy, więc można powiedzieć, że wszystkie zdania jakoś przekształcają świat. Erica Fischer-Lichte zwraca uwagę, że, jak w performansie, pojęcia sprzeczne zaczynają raczej wokół siebie oscylować, aniżeli nawzajem się wykluczać⁴⁸. Jednak Austin wyszczególnił pewne czynniki warunkujące dokonanie się aktu performatywnego. Są to na przykład takie okoliczności, jak:

(A.1) Musi istnieć uznana procedura konwencjonalna, posiadająca pewien konwencjonalny skutek; procedura ta musi obejmować wypowiedzanie pewnych słów przez pewne osoby w pewnych okolicznościach, przy czym: (A.2) poszczególne osoby i okoliczności w danym przypadku muszą być odpowiednie dla powołania konkretnej procedury, jaka została powołana. (B.1) Wszyscy uczestnicy muszą przeprowadzać daną procedurę zarówno poprawnie, jak też (B.2) w zupełności. (Γ.1) Kiedy, co zdarza się często, dana procedura jest przeznaczona do użytku dla osób, mających pewne myśli i uczucia lub do wszczynania, jako następstwa, pewnego postępowania jakiegoś uczestnika, wtedy osoba uczestnicząca, a więc powołująca daną procedurę, musi faktycznie mieć owe myśli i żywić te uczucia, a intencją uczestników musi być postępowanie w dany sposób, a ponadto (Γ.2) rzeczywiście muszą w następstwie postępować w ten sposób⁴⁹.

Najprościej mówiąc, żeby np. słowa "ja cię chrzczę" miały moc sprawczą, musi je wypowiadać kapłan, który jest uprawniony do wykonania takiej procedury. Tutaj teoria aktów mowy rozbiega się z performansem, bo przecież trudno by było bezsprzecznie ustalić, kto do czego jest predestynowany w akcji artystycznej i jakie ma "uprawnienia". Zatem według Eriki Fischer-Lichte analogia pomiędzy jednym a drugim pozostaje na poziomie po prostu działania, sprawczości i odczytywania kultury jako tekstu w sensie ogólnym⁵⁰.

⁴⁸ Ibidem, s. 34.

⁴⁹ J.L. Austin, op.cit., s. 563-564.

⁵⁰ E. Fischer-Lichte, op.cit., s.36.

Skoro więc Austin zadaje pytanie: "Jak działać słowami?", to uprawnione jest pytanie: Czy można działać obrazem? Na ile obraz poddaje się analizie językowej, ażeby można było stworzyć wspólny mianownik dla zastosowania teorii aktów mowy, i czy jeśli obraz ma pewne cechy semiotyczne, to czy można za jego pomocą kreować akty performatywne. *Czy istnieje semiotyka obrazu?* – tak swój artykuł zatytułował Konrad Chmielecki, specjalista w dziedzinie medioznawstwa i filmoznawstwa.⁵¹, gdzie dokonuje on analizy myśli Rolanda Barthesa i Normana Brysona. Jak zauważa, problematyką semiologii w obrazie zajmował się Roland Barthes w swoich licznych tekstach, zwłaszcza dotyczących fotografii, np. w *Retoryce obrazu*. Warto tu nadmienić, że Barthes był pod silnym wpływem językoznawcy Ferdinanda de Saussure'a, dlatego komunikację wdraża on w ramy pojęć lingwistycznych, uważając, że wszelka ludzka myśl konstruuje się za pomocą reguł językowych, stąd też niedyskursywne struktury, takie jak choćby obraz wizualny, wymagają translacji na kod w postaci języka i tylko w ten sposób możliwa jest uniwersalizacja ich znaczenia i przyswojenie ich treści. Powoduje to pewne zubożenie owych struktur o te elementy, które niezaprzeczalnie są treścią obrazu, a nie dają się ująć w słowach. Według takiego schematu obraz przynależy do języka i jest mu podporządkowany. W swojej semiologii Norman Bryson radykalnie sprowadza obraz do samej funkcji językowej, nawiązując do "panlingwistycznej" koncepcji Barthesa i idąc o krok dalej w nadawaniu struktury temu procesowi. Bryson próbuje sprowadzić obraz do jego nieredukowalnego ekwiwalentu słownego – takiego, który w możliwie najbardziej obiektywny sposób opisuje jego treść, zaś tę sensualną i niemożliwą lub trudną do zwerbalizowania zawartość, beznaczeniowy nadmiar informacji, proponuje zawrzeć w jednostki deskryptywne. Zrozumieć – to przetłumaczyć obraz na słowo. Te wysiłki Bryson nakierowuje na koncepcję, w której funkcjonuje jeden uniwersalny kod znaków, organizujący wszystkie przejawy kultury⁵². Jak słusznie zauważa Chmielecki, teoretyczny sens tak postawionego problemu wzbudza rozmaite wątpliwości, bo taka analiza nie przystaje do złożoności problemów, jakie nastroczą widzenie i rozumienie obrazu. Tekst ten został tu przytoczony, ażeby wskazać, że językoznawstwo dokonywało prób metodologicznego uporządkowania obrazu zgodnie z regułami języka, ale w sposób nieskuteczny i poniekąd nietrafny. W swojej pracy pt. *Images are living things. Problematyka*

⁵¹ K. Chmielecki, *Czy istnieje semiotyka obrazu? Myśl Rolanda Barthes'a w refleksji nad kulturą wizualną*, [w:] *Imperium Rolanda Barthesa*, red. red. A. Kaczmarek, K. Machtyl, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 185–196.

⁵² Ibidem.

performatywności w studiach wizualnych Chmielewcki mówi: „Jednak zastosowanie teorii językowych do analizy obrazów nie przyniosło większego rezultatu poza ich redukcjonizmem i sprowadzeniem do procesów czytania oraz lektury⁵³”.

Obraz jako język w ujęciu hermenutycznym

Nieco inaczej, mniej dosłownie, a bardziej metaforycznie, do obrazu jako do tekstu podchodzi hermeneutyka – sztuka interpretacji tekstu w ujęciu filozoficznym, posługująca się niekiedy metodami zaczerpniętymi np. ze strukturalizmu, a więc z językoznawstwa również. Jak mówi wybitny francuski filozof i hermeneuta Paul Ricœur w swoim dziele *Język, tekst, interpretacja*: „Hermeneutyka jest sztuką rozpoznawania dyskursu w dziele⁵⁴”. Według niego dyskurs, a więc przekaz, rządzi się prawami raczej zdania niż słowa, a zatem odnosi się do kodu bardziej złożonego. Dyskurs jest tutaj "zdarzeniem", ma swoje zakorzenie w czasie i miejscu, i za pomocą języka, który jest sam w sobie wirtualny i autoreferencyjny, odnosi się do rzeczywistości poprzez referencję. W dużym uproszczeniu można rzec, że stanowi on żywą treść, podczas gdy język to tylko narzędzie, pusty kod.

Dyskurs (..) jest zawsze na temat czegoś, odnosi się do świata, zmierza zawsze do tego, żeby świat opisać, wyrazić lub przedstawić⁵⁵.

Mowa tu zatem o czymś szerszym niż tylko teoria aktów mowy, lecz o rozumieniu pewnego przekazu zawartego w akcie mowy. Oczywiście Ricœur wielokrotnie powołuje się na teorię Austina i ostatecznie dochodzi do wniosku, że obraz jest osobnym kodem, skonstruowanym jak język, a dzieło przetwarza rzeczywistość, ale dochodzi do tego zupełnie inną drogą. Dla Ricœur'a warunkiem interpretacji jest przerwanie „sytuacji dialogicznej”. Znaczy to, że tekst ujęty w piśmie odrywa się niejako od swojego autora i jego psychologicznej intencji. Ta autonomia ma swoje odzwierciedlenie po stronie odbiorcy, ponieważ staje się on równie niezależny – adresatem takiej wypowiedzi może być każdy posiadający w umiejętność czytania, a więc spektrum interpretacji danego tekstu jest nieograniczone. Nie ma również możliwości referencji ostensywnej, szczególnie charakterystycznej dla illokucyjnego aktu mowy, a więc wskazania przez uczestników tego

⁵³ K. Chmielecki, *Images are living things. Problematyka performatywności w studiach wizualnych*, [w]: *Zwrot performatywny w estetyce*, pod red. L. Bieszczada, Kraków 2013, s. 286.

⁵⁴ P. Ricœur, *Język, tekst, interpretacja*, tłum. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s.236.

⁵⁵ *Ibidem*, s.228.

dialogu wspólnego "tu i teraz". Zatem tekst musi stworzyć niejako propozycję nowej rzeczywistości, do której sam się odnosi. Powstaje coś, co filozof nazywa "światem tekstu", czyli nowa potencjalna rzeczywistość⁵⁶. Jak w tak rozumianym tekście może odnaleźć się wypowiedź wizualna czy obraz po prostu? To obraz właśnie, a nawet obraz malarski stanowi przedmiot rozważań filozofa w rozdziale *Pismo i ikoniczność*:

Skoro zaś malarz mógł opanować nowy materialny alfabet – ponieważ był chemikiem, destylatorem, lakiernikiem i glazurnikiem – mógł także napisać nowy tekst o rzeczywistości⁵⁷.

A zatem wprowadza on nowy koncept malarstwa jako alfabetu – kodu, na którego znaki składają się jego własne środki wyrazu: plama, barwa, linia itd. Dzięki tak konstruowanej wypowiedzi malarz może nie tyle odtwarzać czy stwarzać rzeczywistość, lecz ją przetwarzać, dokonywać jej przekształcenia, opierając się przy tym erozyjności, czy też entropii widzenia. W tym ujęciu nawet malarstwo abstrakcyjne ma referencję do rzeczywistości, tyle że na jej elementarnym poziomie. W porównaniu do językoznawców, którzy obraz po prostu próbują "przetłumaczyć" na słowa i sprowadzić w ten sposób do wspólnego mianownika z językiem, hermeneuta zauważa, że malarstwo samo jest systemem notacyjnym, posługującym się własnym zbiorem znaków. Wprawdzie mówi tu o "metamorfozie" rzeczywistości, której malarstwo dokonuje, nie zaś stwarzaniu jej na nowo, ale jeśli przyłożymy do tych rozważań jego koncepcję "świata tekstu" i uznamy, że na mocy swojego własnego kodu malarstwo również jest tekstem i, co za tym idzie, jest dziełem, można z powodzeniem założyć, że, tak jak literatura, rozpościera przed odbiorcą nowy świat, zrodzony z dystansu od referencji. „Wydaje się – pisze on – jakby zadaniem przeważającej części naszej literatury było unicestwienie świata”⁵⁸, ale też sugeruje, iż następstwem tego unicestwienia jest stworzenie go na nowo.

Działać obrazem? Zastosowanie malarstwa w magii sympatycznej

Wyżej przedstawione dwie koncepcje rozumienia obrazu jako języka, systemu notacyjnego czy tekstu: językoznawcza i hermeneutyczna, wyraźnie wskazują, że malarstwo poddaje się takim analizom. Jednak u Paula Rickeura już samo stworzenie

⁵⁶Ibidem.

⁵⁷Ibidem, s.117.

⁵⁸Ibidem, s. 240.

obrazu abstrakcyjnego, roztacza przed odbiorcą nowy "świat tekstu". Lecz gdybyśmy chcieli za pomocą obrazu "zrobić", jak chciał Austin, coś więcej, coś, co ma moc sprawczą, tak jak słowa wypowiedane podczas udzielania ślubu lub chrztu, czy obraz mógłby spełnić tę funkcję?

Chmielecki pisze:

[...] nie ma bezpośrednich aktów piktorialnych analogicznych do aktów mowy. Obraz nie może bezpośrednio rozkazywać, grozić lub zadawać pytania⁵⁹.

Lecz jednocześnie wskazuje, że:

Nie można zidentyfikować elementu w obrazie, który coś obiecuje, ale można traktować obraz jako obietnicę⁶⁰.

Uważa on, idąc za myślą Thomasa Mitchella, że obrazy można rozumieć jako istoty żywe. Tę myśl można pojmować dwojako. Z jednej strony na mocy typowej dla współczesności replikacji obrazów w mediach, która powoduje, że obraz niejako "usamodzielnia" się i w związku z tym jest aktywny i może coś działać autonomicznie. Przypomina to Rickeurowską hemeneutyczną autonomię semantyczną tekstu, albo stopnie odrywania się *symulakrum* od rzeczywistości u Jeana Baudilliarda. Na tym aspekcie koncentruje się Chmielecki, jednak zwraca uwagę na jeszcze jeden sposób "powoływania do życia obrazów", posiłkując się tekstem *Tatoos in American Visual culture* autorstwa Mindy Fenske:

Obrazy są [...]żywymi istotami. Ta szczególna forma życia nie jest jednak analogiczna do działającego indywidualnie agenta albo podmiotu. Raczej życie obrazów przypomina trochę potencjalne życie, w kontekście na przykład ikon religijnych [...] obrazy żyjące ze względu na ludzką tendencję do przypisywania im życia. Jest wyraźna skłonność historyczno-kulturowa podchodzenia do obrazów, jakby miały w sobie immanentną siłę i życie. Pomyślmy na przykład o roli, jaką pełnią materialne przedmioty i ich obrazy w niektórych religijnych rytuałach. Obecnie poddana kulturze konsumpcyjnej, zsekularyzowana, filmowa, i pokazywana w telewizji praktyka

⁵⁹ K. Chmielewski, *Images...*, s. 289.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 285.

wbijania szpilek w lalki voodoo, w celu wywołania bólu u osoby, której jest ona modelem, sugeruje przypisywanie mocy życia obiektom i obrazom.⁶¹

A zatem, jeśli za pomocą obrazu chcemy rekonstruować zastany stan rzeczy, przeobrażać rzeczywistość ludzi z danym obrazem obcujących, na myśl przychodzi paradoksalnie najbardziej zaskakujący przykład. Mianowicie Lascaux. Prehistoryczne malowidła naskalne nie powstały z potrzeby odtwarzania czy przetwarzania rzeczywistości. Powstały na użytek magii⁶² – intencjonalnej, a nawet agresywnej próby ingerencji w zastaną rzeczywistość. Jest to oczywiście duże uproszczenie, albowiem współczesna nauka nie ma pewności co do interpretacji dzieł paleolitycznych. Istnieją rozmaite koncepcje na ten temat. Najpopularniejszą z nich była niewątpliwie, współcześnie uważana za błędną, koncepcja magii łowieckiej (Solomon Reinach), jak również teoria edukacyjna (powstała na kanwie teorii magii sympatycznej) – według której malowidła służyły wprowadzeniu młodych myśliwych w arkana wiedzy na temat sztuki polowań, czy teoria rozrywkowa, jakoby malowidła miały powstać jako "sztuka dla sztuki" (John Halverson). Aktualnie uważa się, że miały one szamanistyczny kontekst rytualny (Thomas Dawson, David Lewis-Williams)⁶³. Mówienie o intencjach człowieka pierwotnego jest z gruntu obarczone wątpliwościami i niepewnością. Jednakże, na potrzeby tego wywodu, założyć można, że głównym i najbardziej popularnym kierunkiem interpretacji tych dzieł jest powiązanie ich z działaniem magicznym lub szamańskim. Należy w tym miejscu odpowiedzieć na pytanie, czym jest magia z antropologicznego punktu widzenia. Definicję tego pojęcia proponuje James George Frazer:

Analizując postawy myślenia, na których opiera się magia, dojdziemy prawdopodobnie do dwóch zasad. Pierwsza zakłada, że podobne powoduje podobne względnie, że skutek podobny jest do przyczyny; druga, że rzeczy, które kiedyś pozostawały w styczności ze sobą, nadal działają na siebie nawet wtedy, gdy kontakt fizyczny przestał istnieć⁶⁴.

⁶¹ M. Fenske, *Tatoos in American Visual Culture*, Palgrave Macmillan, New York 2007, s. 23.

⁶² Patrz: K. Lorenz., *Tak zwane zło*, tłum. A.D. Tauszyńska, Warszawa 1996.

⁶³ A. Rozwadowski, *Czytając sztukę naskalną: pomiędzy archeologią a etnografią*, „Przegląd Archeologiczny” 1998, Vo.46, online: https://rcin.org.pl/Content/60390/WA308_79862_PIII272_Czytając-sztuce-nask_I.pdf [dostęp: 20.03.2021].

⁶⁴ J.G.Frazer, *Złota Galgą*, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 1962, s. 37.

Frazer wyróżnia magię homeopatyczną, polegającą na prawie podobieństwa, i magię przenośną, opierającą się na prawie styczności. Obie te gałęzie natomiast scala pojęciem magii sympatycznej, która zakłada, że: „rzeczy wpływają na siebie na odległość na skutek pewnego tajnego powinowactwa⁶⁵”.

Frazer oczywiście podkreśla, że tworzenie tajemnych związków pomiędzy elementami rzeczywistości na zasadzie podobieństw czy powinowactwa jest logicznie błędne i jak mówi:

[...]magia jest fałszywym systemem praw przyrody i równocześnie zespołem fałszywych wskazówek postępowania. Jest to zarówno fałszywa nauka, jak i zawodna sztuka⁶⁶.

Człowiek zawsze poszukiwał praw i reguł, którymi rządzi się świat przyrody, chcąc moc w nie ingerować. Magia zatem ma swoje źródło w podobnych wysiłkach, co nauka.

Zasady kojarzenia się [...], zastosowane w sposób właściwy, rodzą naukę, zastosowane niewłaściwie, rodzą magię, bękarcią siostrę nauki⁶⁷.

Nie ma wątpliwości, że magia jest dążeniem chybionym, lecz jej źródło tkwi w uniwersalnej dla człowieka próbie zrozumienia świata i uporządkowania go. Niezależnie od nietrafionych rezultatów i błędów myślenia, leżących u jej podstaw, głównym imperatywem człowieka pierwotnego, stosującego ją, było pragnienie wpływu na otaczającą go rzeczywistość i dokonania jej przekształcenia. O ile nauka dyskwalifikuje magię, to dla niedyskursywnej w swym charakterze sztuki, która wykracza poza logikę i obiektywną, weryfikowalną prawdę na rzecz tropienia głębszych humanistycznych sensów, spostrzeżenie to może okazać się użyteczne. Próba magicznego "zaklinania rzeczywistości", fortuna w swoich skutkach czy nie, jest aktem performatywnym. A zatem włączenie jej w arsenał działań artystycznych, choćby na zasadzie niedającego się urzeczywistnić życzenia, z góry skazanego na porażkę, stanowi silny zwrot ku działaniu. Jeśli więc byk namalowany na ścianach Lascaux został tam uwieczniony po to, by za pośrednictwem magii zapewnić myśliwym gwarancję upolowania go, to obraz ów nie tylko ilustrował rzeczywistość, ale miał ją "napisać" od nowa. Metaforycznie można powiedzieć, że to obraz "schwycił" byka, a łowcy jedynie dopełnili dzieła. Wracając do

⁶⁵Ibidem, s. 38.

⁶⁶Ibidem, s. 37.

⁶⁷Ibidem, s. 71.

Austina: obraz w tym wypadku wyzwała analogiczne mechanizmy, co stwierdzenie "ja ciebie chrzczę", a zatem jest czystym przykładem performatywu na polu ikoniczności.

Rola *mimesis* w magii

Oczywiście pomysł takiego rozumienia czy też zastosowania materiału wizualnego nie jest nowością, o czym z resztą mówi wspomniana wcześniej Midny Fenske, nawiązując chociażby do voodoo czy obrazów sakralnych. Malarstwo wotywno, malarstwo jako amulet, malarstwo jako artefakt religijny – to zjawiska dość powszechne w historii sztuki i nie ma sensu przywoływać tu oczywistych przykładów. Jednakże malarstwo rozumiane w ten sposób ma utrudniony dostęp do iknostatu sztuki współczesnej, ponieważ warunkiem zaistnienia magii sympatycznej jest figuracja, a ta z kolei przeżywa kryzys we współczesnej sztuce, ponieważ jest uznawana za strategię wyeksploatowaną i niewnoszącą nowych sensów.

Frazer, pisząc o magię, posiłkuje się często określeniem "prawo podobieństwa", które samo w sobie już przywodzi na myśl *mimesis*. Takie praktyki i rytuały to np.:

[...] próba okaleczenia lub zniszczenia wroga przez okaleczenie lub zniszczenie jego wizerunku w przekonaniu, że w ten sam sposób, w jaki ucierpi wizerunek, ucierpi również i człowiek i że gdy zginie wizerunek, wówczas zginąć musi człowiek⁶⁸.

Aby więc dokonać takiego działania, niezbędny jest wizerunek, w obojętnie jakiej postaci, lecz stanowiącej bezpośrednią referencję do obiektu, którego dotyczy ów obrzęd. Ta praktyka stosowana jest głównie z negatywnych pobudek, by unicestwić czyjeś istnienie, ale antropolog przywołuje również przykłady pozytywne, gdy ludzie, pragnąc zapewnić kobietom płodność, tworzyli kukły niemowląt, a także przytracali do ich brzuchów kamienie, mające imitować ciężę⁶⁹. Wszystkie te działania opierają się na naśladownictwie rzeczywistości i osadzeniu owych wizerunków w nowym kontekście. Być może istnieją takie realizacje wizualne, stworzone na potrzeby magii czy religii, które nie mają formy figuratywnej, lecz trudno by je było sobie wyobrazić i wyraźnie dominuje tu jednak sztuka przedstawiająca.

⁶⁸ Ibidem, s. 39.

⁶⁹ Ibidem, s. 41.

Dochodzimy tutaj do punktu zwrotnego, a mianowicie: skoro wykazane zostało, że magiczne zastosowanie sztuki jest wyrazistym przypadkiem aktu performatywnego, dlaczego sztuka przedstawiająca, będąca medium dla magii, jest wyłączana z dyskursu sztuki współczesnej, w której tak popularny jest zwrot performatywny? Pozornie oczywiście aktualne tendencje w sztuce otwarte są na wolność wyboru środków, jednak większość teoretyków i badaczy wyłącza ze spektrum swoich zainteresowań wszystko, co w sztuce kojarzy się z *mimesis*. Dzieje się tak z różnych powodów, lecz przez ogół tych rozważań przebija próba, czy też pragnienie, odcięcia się od tradycyjnej formy na rzecz nowych poszukiwań.

Krytyka sztuki mimetycznej w ujęciu Deweya

Jednym z filozofów, na których często powołują się performerzy, jest John Dewey, amerykański pragmatyk. Wprawdzie jego estetyka pragmatyczna zawarta w tekście *Sztuka jako doświadczenie* została opublikowana w 1934, a więc długo przed pierwszymi akcjami performatywnymi, lecz jej otwarcie się na doświadczenie właśnie, jako punkt centralny sztuki, czyni z niej bogate źródło inspiracji dla takich twórców jak chociażby Allan Kaprow. Dewey kładzie nacisk na doświadczenie pierwotne, poprzedzające wyodrębnienie się rozumu i natury, rozumiane jako jedność i bezpośredni związek pomiędzy tym, co doświadczane i doświadczającym. Bardziej niż rozróżnienie podmiotu i przedmiotu liczą się tu stosunki i relacje. Ważny jest rytm życia, a jednostka zawsze pozostaje w procesie rozwoju dążącym do harmonii z naturą. Doświadczenie estetyczne Dewey rozumie w specyficzny sposób. Mianowicie pomiędzy zaistnieniem potrzeby a jej zaspokojeniem rodzi się właśnie kultura. Na przykład pomiędzy potrzebą jedzenia a jej realizacją powstaje sztuka kulinarna, dlatego wszelkie dziedziny życia mogą mieć znamiona jakości estetycznej. Następuje tu scalenie życia codziennego ze sztuką, strącenie jej z piedestału, a może bardziej podniesienie życia i jego pospolitych przejawów do jej rangi i przywrócenie im wzniosłości. Co więcej, dzieło jako fizyczny artefakt zastąpione jest działaniem, a percepcja stanowi akt współtworzenia dzieła. To, co praktyczne, emocjonalne i intelektualne, jest u Deweya nierozdzielne i zanurzone w życiu po prostu. Trudno się dziwić, że taka retoryka znalazła podatny grunt pośród twórców performansu, albowiem już na tym etapie widać, jak estetyka ta rezonuje z autoteliczną i autopojetyczną pętlą feedbacku. Wyłania się tu jednocześnie wyraźny dystans do sztuki figuratywnej, czy w

ogóle tworzącej dzieła w znaczeniu tradycyjnym. Jak podkreśla Krystyna Wilkoszewska w swojej rekonstrukcji myśli filozofa pt. *Sztuka jako rytm życia*:

[...] był Dewey zagorzałym krytykiem sztuki mimetycznej i wszelkiej sztuki naśladowującej, kopiującej, powielającej rzeczywistość, i jednocześnie pozostawał, można by rzec – programowo, bo zgodnie ze swoją filozofią, otwarty ku każdej nowości, jaką twórczość przynieść może⁷⁰.

Aby zatrzeć granicę pomiędzy twórcą, dziełem i odbiorcą, niewątpliwie od czegoś należy "się odbić", a zatem taki radykalny stosunek do figuracji jest w zupełności uprawniony. Jednakże powstaje pytanie: Jeśli sztuka nierozzerwalnie splata się z życiem, a wszystko właściwie ma charakter doświadczenia estetycznego, to czemu w tej atmosferze demokratyczności brak miejsca na *mimesis*? Dewey mierzy się z problemem, jaki współcześnie nazwać by można rozdźwiękiem pomiędzy popkulturą a kulturą wysoką. Przeprowadza krytykę muzeów, jako miejsc wyrywających dzieło z kontekstu czasu i przestrzeni, które nadawały takiej wypowiedzi sens. Istotnie, jest jakiś rodzaj dystynkcji w malarstwie tradycyjnym, jakiś zwrot ku oddzieleniu odbiorcy i przekazu, lecz niekoniecznie w każdym przypadku musi tak być, a twórczość odnosząca się do rzeczywistości i będąca jej reprezentacją nie zawsze musi onieśmielać widza zgodnie z tym modelem. Obecnie nawet dostrzec można tendencję wręcz odwrotną. Mianowicie pospolity widz bardziej swobodnie czuje się w kontekście dzieł, które jakkolwiek może pojąć, odnieść do uniwersalnych referencji, zaś wszelka sztuka konceptualna onieśmiela go i dystansuje.

Krytyka sztuki mimetycznej u Merleau-Ponty'ego

Maurice Merleau-Ponty, filozof, na którego chętnie powołują się malarze, jako że malarstwu poświęcił lwią część swoich rozważań, jest również często cytowany przez teoretyków performansu, ze względu na miejsce, jakie przyznaje on cielesności. W swoich dociekaniach podejmuje problematykę ciała i stara się przywrócić mu właściwy status ontologiczny. Nie neguje go ani nie gloryfikuje, umiejscawiając je po środku tej skali – umieszcza je w centrum, jako medium, poprzez które człowiek komunikuje się ze światem. Jest ono zanurzone w rzeczywistości, a więc stanowi jej integralną część. Świat zaś jawi

⁷⁰ K. Wilkoszewska, op.cit., s. 39.

się tu jako niedokończona, ulegająca nieustannym fluktuacjom struktura, w której poprzez ciało mamy swój udział. Tak postawiony problem znosi arystotelesowską dychotomię duszy i ciała jako porządków przeciwstawnych lub po prostu odrębnych, zlewając je w jeden aparat poznawczy. Merleau-Ponty zwraca szczególną uwagę na właściwość ludzkiego ciała, jako dającego i odbierającego wrażenia zmysłowe, a więc widzialnego i widzącego, dotykającego i dotykalnego. Oznacza to, że jako jedyne istoty posiadające ciało właściwie od początku naszego istnienia zdajemy sobie sprawę z tego, że je mamy, a ta konstatacja wyprzedza refleksję intelektualną, czy poznanie rozumowe. Owa "umiejętność" odróżnia nas i nasze ciało od pozostałych rzeczy. Merleau-Ponty krytykował myśl naukową, uważając ją za zbyt aprioryczną, pozbawioną polotu, zbyt wyabstrahowaną od istnienia i rzeczy⁷¹.

Myśl naukowa - myśl szybująca [de survol], myśl pochłonięta przedmiotem w ogóle - musi z powrotem się przenieść do owego pierwotnego "Jest!", w jego krajobraz, na grunt świata dostępnego zmysłom i świata przez nas urabianego, w tej postaci, jaką ujawnia nasze życie, nasze ciało, nie owo ciało, o którym wolno utrzymywać, iż jest maszyną informacyjną, lecz to efektywne ciało, które zwę moim, czuwające w ciszy pod moimi słowami i poczynaniami⁷².

Według niego więc świadomość rodzi się znacznie wcześniej od wszelkiego myślenia, właśnie w procesie ucieleśniania się, co wpisuje się doskonale w ten nowatorski styl uprawiania filozofii, wykraczający poza krępujące i skostniałe schematy. Człowiek za pomocą swojego ciała może świat otaczający afirmować, ale też konstytuować, a zatem przetwarzać. W tym miejscu pojawia się u Merleau-Ponty'ego sztuka, jako jeden z projektów, umożliwiający poszukiwanie prawdy o Bycie. Korzystając z wolności ekspresji, artysta inspiruje się całym światem, czerpie z niego, lecz żeby stworzyć obraz stanowiący odbicie świata, "oddaje" światu swą cielesność, a więc jest to relacja wymiany doświadczeń. Dzięki tej interakcji może następować odkrywanie kolejnych sensów istnienia. Właściwie horyzont widzenia malarza jest horyzontem jego możliwości. Tutaj objawia się ważna dla Merleau-Ponty'ego cecha percepcji przestrzeni, którą twórca odtwarza, mianowicie swoista pamięć o rzeczach. Na podstawie tego, co na obrazie widzimy, jesteśmy sobie w stanie odtworzyć lub wyobrazić rewers, czy kontynuację,

⁷¹Zob. M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, przeł. S. Cichowicz, Gdańsk 1996.

⁷²Ibidem, s.18.

zatem odkrywamy to, co dla oka niewidzialne. W rzeczywistości przedmioty nigdy nie są za sobą, nie zasłaniają się, a to, że obserwujemy je tylko we fragmentach, jest wynikiem perspektywy, z której daną rzecz oglądamy. Byt zaś, według Merleau-Ponty'ego, jest formą obecności, niepodlegającą interpretacji poprzez pryzmat jakiegokolwiek punktu widzenia. Byt uzasadnia nieograniczoną przestrzeń, dlatego też głębia w malarstwie stanowi metodę poznania Bytu, ukazywania go w najróżniejszych odsłonach. W swoim eseju *Oko i umysł* pokazuje on ten paradoks na przykładzie właśnie (omawianych wcześniej w kontekście magii) prehistorycznych malowideł w grocie Lascaux:

Tak pojawia się widzialne do drugiej potęgi, której jest cielesną esencją lub ikoną pierwszego. W żadnym wypadku jakąś słabą kopią, złudzeniem czy innym. Zwierzęta malowane na ścianach Lascaux nie znajdują się tam w ten sposób co obecne na nich pęknięcia lub nacieki. Nie są też g d z i e i n d z i e j. Nieco w przodzie, nieco w tyle, podtrzymywane ścienną masą, którą sprytnie i zręcznie wykorzystują, promieniują wokół niej, nigdy nie zrzucając z siebie nieuchwytnych cum. Z trudnością przyszło by mi powiedzieć, gdzie jest malowidło, na które spoglądam⁷³.

W ten sposób malarz osiąga czegoś absolutnego, niewidzialnego, ma dostęp do jakiejś transcendentalnej prawdy. Metodą ujrzenia, dostrzeżenia tego, co niedostępne nam w strukturze Bytu, jest właśnie malarstwo. Jednakże, jak się okazuje, nie każde. Merleau-Ponty bowiem wyraźnie krytykuje sztukę mimetyczną czy realistyczną, uważając ją za sprzeczną z ludzkimi zdolnościami i tym, do czego nasze widzące i widzialne ciała zostały powołane. Takie malarstwo nie ma według niego waloru sensotwórczego. Pokazuje to na przykładzie ikon:

Ikony tracą swą moc. Miedzioryt, mimo iż "przedstawia nam" lasy, miasta, ludzi, bitwy, a nawet nawałnice, nie jest zgoła do nich podobny: to tylko odrobina tuszu tu i ówdzie położonego na papierze. Z trudem zachowuje kształt zdjęty z rzeczy, kształt sprowadzony do jednej tylko płaszczyzny, włączony – musi on zresztą być wypaczony (już nie kwadrat, nie, ale romb, nie koło, lecz owal), ażeby przedstawić przedmiot.⁷⁴

⁷³Ibidem, s.24.

⁷⁴Ibidem, s.34.

A zatem próba stworzenia wiernej kopii czy przedstawienia jest swego rodzaju pomyłką, działaniem sprzecznym z zadaniem malarza, bo z jednej strony niemożliwe jest uzyskanie podobieństwa do rzeczywistości za sprawą tak ograniczonych środków, a z drugiej to malarz ma za zadanie "urabiać" rzeczywistość, przekształcać ją i wchodzić z nią w kontakt, i tylko wówczas możliwe jest doświadczenie Bytu.

Cała współczesna historia malarstwa, cały jej wysiłek podjęty dla uwolnienia się od iluzjonizmu i wykrycia swych własnych wymiarów mają znaczenie metafizyczne⁷⁵.

Z tym punktem widzenia polemizuje Paweł Dybel w swoim tekście *Malowanie ciałem, czyli filozofia malarstwa Merleau-Ponty'ego*, twierdząc, że nawet w malarstwie tradycyjnym dostrzec można metamorfozę tego, co widzialne:

Zgodnie z tym odczytaniem tradycji malarstwa przedstawieniowego, awangardowe teorie malarstwa, które pojawiają się z końcem XIX wieku, zrywając na różne sposoby z modelem naśladownictwa świata i związaną z nim "cezurą rzeczywistości", jedynie radykalizują rozpoznawalny na płótnach najwybitniejszych przedstawicieli tej tradycji element metamorfozy tego, co widzialne⁷⁶.

Oczywiście podkreśla on, że sztuka tradycyjna wyrosła na kanwie innego paradygmatu, jednakże nie wyklucza to włączenia jej w rozważania Merleau-Ponty'ego na temat widzialności.

Malarstwo przedstawiające a zwrot performatywny

Przykłady koncepcji Deweya czy Merleau-Ponty'ego zostały przytoczone, ażeby unaocznić radykalną krytykę mimetyzmu w malarstwie, która wyklucza go z dyskursu filozoficznego, a także sztuki współczesnej, awangardowej itd.. To oczywiście tylko ledwie wyimek pewnej tendencji, lecz jasno pokazuje nastroje związane z malarstwem realistycznym, mimetycznym czy w ogóle przedstawiającym w kontekście ruchów najbardziej awangardowych. Tymczasem, jeśli by potraktować poważnie magiczne zastosowanie obrazu, można śmiało mówić o zwrocie performatywnym w rozumieniu

⁷⁵Ibidem, s. 48.

⁷⁶P. Dybel *Malowanie ciałem czyli filozofia malarstwa Merleau- Pontiego*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2012, s. 6.

filozofii języka. Gdyby chcieć stworzyć dzieło, które z założenia ma pełnić funkcje magiczne, to najprościej jest to osiągnąć, posiłkując się kreacją z wyraźną referencją do rzeczywistości, na zasadzie Frazerowskiego "prawa podobieństwa". Mowa tu na przykład o sytuacji, kiedy obraz miałby uwięzić zło lub klątwę, albo wpłynąć na przyszłość, "zaklinać" ją. Wówczas dzieło wychodzi poza tradycyjne pozycje malarstwa przedstawieniowego jako sztuki konstatuującej i powielającej zastany świat, staje się bytem ożywionym, działającym agentem, przy jednoczesnym, paradoksalnym zachowaniu wszelkich cech formalnych figuracji. Choć pozornie wygląda jak dzieło tradycyjne, ideowo bliżej mu do performansu. Ten sposób myślenia można ekstrapolować na ogół malarstwa realistycznego, interpretując je nie przez pryzmat pytania: "co obraz przedstawia?", lecz: "jak obraz zmienia rzeczywistość?". Punkt ciężkości przesuwają się wówczas na to, jakim zmianom uległ świat po jego powstaniu, jak odmienił on samego artystę i jego widza, czy jakieś wartości zostały przezeń zakłute, odkłamane, ujawnione bądź przysłonięte. Traktując obraz jako trwałą modyfikację rzeczywistości, można dostrzec więcej jego powiązań ze światem.

Malarstwo jako rytuał – jeszcze bliżej performansu

Pomysł wykorzystania magii sympatycznej jako sytuacji, w której malarstwo realistyczne może zrealizować założenia performatywne, odnosi się jednak do zwrotu performatywnego, a więc bardziej do nurtu w naukach humanistycznych, a konkretnie w językoznawstwie, niż do performansu *per se*. Czy zatem można znaleźć jakieś punkty wspólne dla malarstwa i performansu, rozumianego w znaczeniu parateatralnej formy artystycznej?

W rozważaniach dotyczących sztuki często pojawia się pojęcie rytuału zarówno w kontekście interpretacji dzieła, jak i samego procesu twórczego. Wydaje się, że ta kategoria antropologiczna jest nierozdzielnie związana z działaniami artystycznymi. W szczególności zaś uwidacznia się to w badaniach na temat twórczości parateatralnej, takiej jak performans właśnie, które korzystają ze spuścizny antropologii kultury, etnografii czy religioznawstwa. To zupełnie naturalne, zważywszy, że performans jest aktem rozgrywającym się w czasie, podobnie jak potocznie rozumiany rytuał. Dużo rzadziej zaś mówi się o rytuale w kontekście sztuk plastycznych, np. malarstwa. Niewątpliwie trudno odnaleźć wspólną płaszczyznę dla fizycznego obiektu malarskiego i zdarzenia z życia społecznego. Pozornie są to zjawiska z dwóch odrębnych światów, a jednak istnieje

między nimi związek. Malarstwo może być uznane za rytuał w takim samym stopniu jak performans. Wszakże na ścianach paleolitycznych jaskiń w Lascaux i Altamirze widnieją ślady pierwszych celebrowanych przez człowieka rytuałów magicznych ujęte właśnie w obraz malarski. Aby jednak udowodnić tę tezę, należy wnikliwie przeanalizować samo pojęcie rytuału.

Rytuał pojawił się już w tej pracy w rozdziale dotyczącym definicji, w kontekście rozważań na temat konstrukcji performansu, ale nie został tam dokładnie objaśniony, ponieważ jest zaledwie pośrednio powiązany z hipotezą tej pracy i należy do grupy pojęć związanych głównie z antropologią, a nie sztuką, dlatego dopiero tutaj pojawia się jego bardziej szczegółowa definicja. Rytuał to zespół symbolicznych, sformalizowanych zachowań i wypowiedzi, którym przypisuje się moc sprawczą – tzn. ich wykonywanie ma przynieść jakiś pożądany skutek w sferze realnej i duchowej. Forma tych działań silnie wiąże się z daną kulturą i religią. Wprawdzie "rytuał" ma znaczenie zbliżone do słowa "obrzęd", jednakże jego zakres jest szerszy, bo wchodzi tu w grę, obok praktyk religijnych, różnego rodzaju działania świeckie. A zatem o rytuale mówimy zarówno w przypadku ceremonii inicjacji, zaślubin, pogrzebu itp., jak i zestandaryzowanych przejawów życia codziennego, np. zwodów sportowych, koncertów muzycznych. Na podstawie rozmaitych definicji tego pojęcia, zawartych w bogatej literaturze z zakresu antropologii kultury, socjologii i etnografii, polscy naukowcy Wojciech Burszta i Michał Buchowski⁷⁷ usystematyzowali kryteria niezbędne do sklasyfikowania danego zjawiska jako rytuału. Po pierwsze musi ono powtarzać pewien wypracowany przez kulturę schemat działań o ściśle określonych regułach. A co za tym idzie, nie może być od danej społeczności wyabstrahowane – akt ten jest więc zanurzony w zbiorowości i choćby odprawiany był przez jedną osobę w fizycznej izolacji od innych, pozostaje aktem społecznym. Co więcej, zawsze wiąże się z kwestiami doniosłymi, transcendentalnymi, a niekiedy tajemnymi, stąd odniesienia religijne. Inną istotną cechą rytuału jest jego irracjonalizm w doborze środków do zamierzonego celu. Od zarania dziejów działania te pomagały ludziom radzić sobie mentalnie i psychicznie z sytuacjami granicznymi lub ważnymi wydarzeniami w ich życiu. Porządkowały ludzką egzystencję, dzieliły czas na poszczególne etapy, czyniąc go niejednorodnym, a także spełniały funkcję komunikacji z siłami nadprzyrodzonymi, nadawały formę temu, co święte, celebrowały zmianę, scalały społeczności i określały miejsce poszczególnych jej członków w hierarchii. Ta szczególna

⁷⁷ Zob. W. Burszta, M. Buchowski, *O założeniach interpretacji antropologicznej*, Warszawa 1992

sfera ludzkiej działalności kulturowej wyzwalała specyficzną kreatywność, o czym świadczą liczne artefakty w postaci malowideł ściennych, rzeźb, totemów i talizmanów, odnalezione w paleolitycznych jaskiniach i miejscach pochówku sprzed 20–30 tysięcy lat. Widać stąd wyraźnie, że geneza sztuki jest nierozdzielnie związana z pierwszymi rytuałami.

Nie ma chyba wątpliwości, że sztuka u ludzi powstała pierwotnie w służbie rytuału i że usamodzielnienie się sztuki, "sztuka dla sztuki", jest zjawiskiem z późniejszego etapu w procesie rozwoju kultury⁷⁸.

Te słowa Konrada Lorenza, austriackiego etologa i laureata Nagrody Nobla w dziedzinie medycyny, wymownie podkreślają związek obu tych zjawisk.

Dlaczego zatem z rytuałem bardziej kojarzony jest performans? Otóż wspomniana dyscyplina to w zasadzie nic innego jak sytuacja artystyczna, której twórcą i twórcą jest jedna i ta sama osoba. Rozgrywa się w określonym czasie i przestrzeni, z aktywnym lub pasywnym udziałem widzów. Teoretycy performansu, którzy wskazują na jego rytualny charakter, odwołują się do spostrzeżeń francuskiego etnografa Arnolda van Gennepa dotyczących teatralnej dynamiki obrzędów przejścia. Wyszczególnił on w niej trzy fazy: *preliminalną*, *liminalną* i *postliminalną*. Pierwsza z nich to etap "pomiędzy", gdy jednostka jest poza kategoriami społecznymi bądź tożsamościowymi. Wówczas dana osoba staje się niejako „tabula rasa”. Stan *liminalny* to z kolei „przejście” z wymiaru realnego do symbolicznego. W przypadku działań teatralnych rozszerza się ono w czasie i przestrzeni, a za jego konceptualno-architektoniczną ilustrację uznać można na przykład okno sceny, łączące *sacrum* z *profanum*, świat symboliczny, wyobrażeniowy z powszechnym i doczesnym światem widza. I wreszcie trzeci etap – faza *postliminalna* – to „włączenie”, nadanie nowego statusu, ostateczne przeobrażenie. Oczywiście rytuał jest przede wszystkim zestandaryzowanym aktem o pewnej określonej funkcji, ale stanowi również silne przeżycie. Właśnie to doświadczenie performerzy i ich widzowie uzyskują w wyniku przejścia tego procesu. Ale choć owa inscenizacyjność i wyraźnie sprecyzowana czasoprzestrzeń budują ceremonialność właściwą dla rytuałów, to nie są one przecież ich istotą. Jeśli natomiast przyjrzymy się pod tym kątem procesowi malarskiemu, to okazuje się, że ma on głęboko rytualny charakter, bo mimo iż odbywa się w fizycznej izolacji i nie ma swojej widowni, spełnia podstawowe kryteria rytuału.

⁷⁸ K. Lorenz., op. cit., s.106.

Wprawdzie twórczość artystyczna, a w tym również malarska, jest silnie zindywidualizowana i daje szerokie pole do improwizacji, jednak jest też do pewnego stopnia schematyczna. Na poziomie czysto fizycznym malarz, aby stworzyć dzieło, musi wykonać szereg czynności, powtarzających się przy każdej kolejnej pracy: od stworzenia koncepcji, podjęcia decyzji projektowych, poprzez przygotowanie podobrazia, właściwych narzędzi, wykonanie szkicu itd. Natomiast w sensie symbolicznym w procesie tym również można dostrzec jego trójfazową budowę. Element wyjścia stanowi "pusta kartka", niezapisana wypowiedź, dająca nieskończone możliwości i wypychająca artystę poza kontekst kulturowy. Wszelkie dalsze działania to już *limen* – "ościeżnica", próg pomiędzy tym, co symboliczne, a rzeczywistością fizyczną. Tak więc w istocie praca malarza, choćby na poziomie czysto technicznym, ma w sobie coś z ceremonialności i celebracji. Artystą, który wyraził wyeksponował swój proces twórczy jako nadrzędny w stosunku do samego dzieła, był wielokrotnie wspomniany tu Jackson Pollock, twórca radykalnej metody malarskiej tzw. *action painting* (malarstwo gestu). Swoimi ekspresyjnymi kompozycjami rozlewanej na płótno farby wykazał, że najistotniejsze i najbliższe *sacrum* w malarstwie jest to, co dzieje się w trakcie jego powstawania.

Etap postliminalny natomiast wiąże się w tym wypadku z nadaniem gotowemu obiektowi funkcji społecznej, ponieważ dochodzi tu do kontaktu z odbiorcą. Artysta, wychodząc z odosobnienia procesu twórczego, związany jest nierozdzielnie z dziełem i w kontekście kulturowym staje się z nim tożsamy. A zatem dokonuje się rytuał przeobrażenia, i to w odniesieniu do zbiorowości. Co ciekawe, zderzenie tej nowo powstałej jakości z grupą odbiorców zachodzi zazwyczaj w uroczystych i ceremonialnych okolicznościach: otwarciach wystaw, wernisażach itp.

Inną składową rytuału jest jego funkcja religijno-magiczna, która wynosi go w sferę ogólnie pojętej transcendencji. Sztuki plastyczne mają oczywiście niezaprzeczone relacje z religią, rozumiane w sensie dosłownym, ponieważ często pełniły w stosunku do niej rolę służebną. Dzieła sakralne były "narzędziem" modlitwy, totemem w obrzędach i liturgiach, zwłaszcza w Kościele katolickim. Przyjrzyjmy się jednak, jak pojęcie świętości rozumiał i opisał rumuński religioznawca i filozof kultury Micrea Eliade. Według niego dla człowieka religijnego przestrzeń i czas nie są kategoriami jednorodnymi jakościowo. W sferze *profanum* istnieją "pęknięcia", tzw. *hierofanie*, przez które przenika *sacrum*. Są to objawienia świętości, rzeczywistości absolutnej, które ustanawiają świat ontologicznie i tworzą punkty odniesienia, pomagające człowiekowi zorientować się w czasoprzestrzeni. Człowiek niereligijny z kolei doświadcza "niereczywistości", jednorodnej

nieskończoności, uniemożliwiającej orientację. Jednak zdaniem Eliadego ten drugi przypadek jest czystą abstrakcją, ponieważ nie możemy uczynić swej egzystencji doskonale świecką⁷⁹. Jeśli więc przyjąć ten pogląd, każdy, niezależnie od stosunku do religii, doświadcza *sacrum*. Malarze natomiast działają na styku warsztatu zawodowego, emocji, intuicji i instynktu, a zatem, powodowani tymi bodźcami, doznają wrażeń trudnych do wytłumaczenia i wielokrotnie w swoich wypowiedziach porównują je z czymś bardzo podniosłym, metafizycznym, a nawet z doświadczeniem absolutu. Implikuje to szczególny rodzaj *hierofanii*. Już sam akt tworzenia nosi znamiona transcendencji, a gdyby przeanalizować funkcję i cel malarstwa, ukazałyby się zapewne kolejne podobne tropy. Wprawdzie zadanie tej dziedziny sztuki zmieniało się na przestrzeni dziejów, ale niezależnie od różnych trendów ideologicznych i artystycznych niezmienną zasadą pozostaje zawsze to, że malarstwo ma służyć komunikowaniu człowieka ze sferą metafizyczną. To jego immanentna funkcja, tożsama z funkcją rytuału.

Ostatnim z kryteriów kwalifikujących dane zjawisko jako rytuał jest jego irracjonalność, czyli podejmowanie działań lub wybór środków, które nie mają rzeczywistego wpływu na oczekiwany rezultat. Podobna fałszywa zależność pomiędzy przyczyną a skutkiem opisana została jako magia sympatyczna przez Jamesa Frazera. Nawiązując do wcześniej podjętego w tej pracy wątku, warto zadać pytanie, czy takie myślenie magiczne mogło mieć wpływ na dalszą ewolucję kulturową podstawowych kierunków sztuk plastycznych? Niełatwo jest znaleźć przykłady potwierdzające to przypuszczenie, ponieważ historia sztuki skąpi badań na ten temat. Żeby stwierdzić jednoznacznie magiczną funkcję obrazu, należałoby znać dokładnie intencje artysty, co w większości wypadków jest niemożliwe, ponieważ wszelką szamańską czy okultystyczną działalność zwykle obejmuje ścisła tajemnica (wyjątek stanowi tu może religia, która w jawny sposób przypisuje obrazom sprawczość). Ale trudno założyć, że człowiek ze swoją pierwotną wręcz potrzebą religijności nie przypisywał podobnego wymiaru malarstwu. Współcześnie pod tym kątem można przeanalizować zjawisko artoterapii. Pacjent-malarz musi przekuć swoją traumę w obiekt artystyczny. Choć dzieje się to na poziomie symbolicznym, w jakimś sensie przypomina egzorcyzm. Jak gdyby to, co złe, miało raz na zawsze z człowieka wyjść i zostać zatrzymane na płótnie, nie niepokojąc już jego duszy. Również odwieczna potrzeba portretowania człowieka ma w sobie rys magicznej walki ze

⁷⁹Patrz: M. Eliade, *Sacrum, mit, historia: wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.

śmiercią. Utrwalając wizerunek danej osoby i przeobrażając go w dzieło, artysta czyni ją wiecznie żywą. Zatem na jakiejś symbolicznej płaszczyźnie "odczyenia" śmierć.

Podsumowując powyższe rozważania, można stwierdzić, że malarstwo zawsze miało i ma wymiar rytualny, może nie tak spektakularny jak performans, ale w istocie o wiele głębszy, niż by się wydawało. Dlatego też warto by było bardziej wnikliwie przyjrzeć się twórczości malarskiej w kontekście rytuału, bo otworzyłyby to nowe, ciekawe pole interpretacyjne i zmusiło zarówno krytyków, jak i odbiorców do przewartościowania dotychczasowych poglądów na to, jak odczytywać dzieło malarza i jakie jest jego miejsce w historycznej i współczesnej przestrzeni kulturowej.

Realizacje na pograniczu malarstwa i performansu

Oczywiście malarstwo i performans niejednokrotnie splatają się w takich właśnie realizacjach jak choćby *action painting* Jacksona Pollocka i w ogóle często artyści równolegle korzystają ze środków wyrazu jednego i drugiego. Większość performerów ma jakieś relacje ze sztukami pięknymi, np. Hermann Nitsch studiował malarstwo, podobnie Marina Abramovic.



1. Hermann Nitsch otwierający swoją wystawę w Çanakkale 2015

O ile w obrazach Nitscha można jeszcze dostrzec jakieś związki z działalnością Akcjonistów Wiedeńskich, to u Mariny Abramovic jest wyraźny rozłam pomiędzy jej wczesną malarską twórczością a późniejszą performerską, co widać na poniższej ilustracji.



2. Marina Abramovic w swojej pracowni, Belgrad 1969⁸⁰

Niewątpliwie trudno jest znaleźć wspólny język i płaszczyznę dla obu tych dziedzin, dlatego warto w tym miejscu przytoczyć takie realizacje, gdzie to się udało, choć jest ich niewiele.

Przykładem malarskiego performansu jest *Seeing* Akiry Komoto. Japoński twórca stawiał aparat fotograficzny na statywie w przestrzeni krajobrazu i w jakiejś odległości przed nim na płótnie lub innym podłożu malował brakujący element pejzażu, tak ażeby na fotografii pomiędzy tłem a malarstwem nastąpiła ciągłość. Efekt finalny stanowiły zdjęcia skończonego dzieła wkomponowanego w otoczenie. Jest to więc praca na pograniczu malarstwa i fotografii. Na pytanie, gdzie tu jest związek z performansem, odpowiada Marek Śniecicki w swoim tekście *Dzieło jako zdarzenie – performans rekonstruowany w wyobraźni*:

Metoda stosowana przez Akirę Komoto to malarski performans, który rozgrywa się bez udziału widzów, a obserwowany jest jedynie przez kamerę fotograficzną. Kamera ujawnia istotę tego performansu; każdy gest malarza musi być uzgodniony z „okiem”

⁸⁰ ilustracja zaczerpnięta z: M. Abramovic, *Pokonać Mur Wspomnienia*, tłum.A. Bendarska, M. Hermanowska, Poznań 2018, s. 145.

kamery. Obraz tworzony jest dla niej i za jej sprawą. Artysta widzi w niej narzędzie malarskie⁸¹.

Artysta mógł oczywiście najpierw wydrukować zdjęcie pejzażu, a potem go skopiować, jednakże jego celem jest właśnie kursowanie pomiędzy wizjerem aparatu a swoim obrazem i zapamiętywanie poszczególnych elementów. Tę akcję widz musi wyobrazić sobie na podstawie zdjęcia. Twórca poprzez swoją koncepcję ukazuje nam ulotność chwili, która wydobyta zostaje właśnie poprzez performatywny charakter całego przedsięwzięcia.

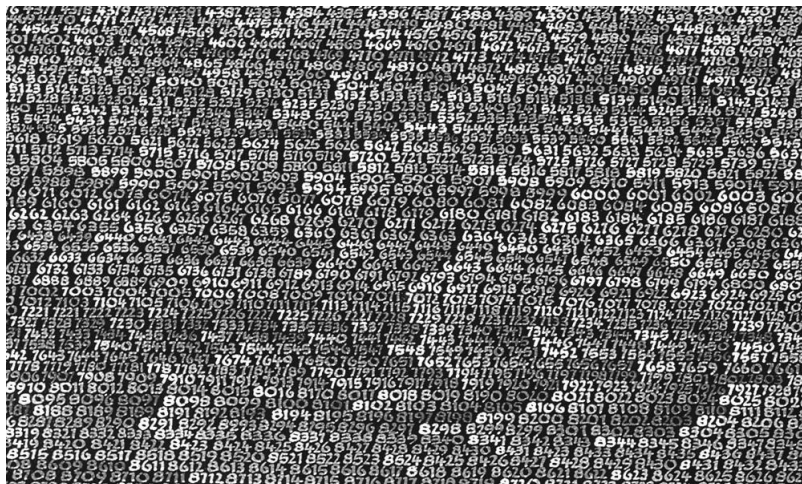


3. Akira Komoto, *Seeing 90-10*, fotografia - druk chromogenny, (1990), Barrie, kolekcja Maclaren Art Centre.

Na szczególną uwagę w tym miejscu zasługuje słynny cykl tzw. obrazów liczonych Romana Opalki, znany też pt. *OPALKA 1965/I – ∞*. Dzieło to właściwie w pełni realizuje fuzję malarstwa i performansu. Na szarych płótnach, białą farbą dokonywał on zapisu kolejno po sobie występujących liczb, czyniąc to przez 50 lat aż do śmierci. Każdy z poszczególnych obrazów opatrzony jest również taśmą magnetofonową, gdzie artysta na głos wypowiada malowane przez siebie liczby. Tym radykalnym założeniem Opalka zdołał zilustrować tak abstrakcyjne i oniryczne zjawisko jak upływ czasu i, w kapsule obrazu, zamknąć swoje życie. Całość dyskursu domyka również fakt, że początkowo tło obrazów było czarne, następnie kolejnie artysta malował o ton jaśniejsze, tworząc pełną rozpiętość gamy szarości aż po biel, na której nie da się już dostrzec sylwet cyfr. Człowiek ze swoją narracją po prostu znika. Ten osobliwy portret śmierci jest w zasadzie dziełem totalnym, przekraczającym granice wszelkich dyscyplin sztuki oraz sztukę w ogóle. Warto

⁸¹ M. Śniecicki, *Dzieło jako zdarzenie - performans rekonstruowany w wyobraźni*, DYSKURS: Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu, 2018, vol 26, , s. 55.

tu zwrócić uwagę, że aby opowiedzieć jakąś ciągłość i móc odnieść się do kondycji człowieka, twórca sięgnął po kod kulturowy, a właściwie język matematyki: z jednej strony boleśnie nieprzystający do niedyskursywnej struktury życia, z drugiej – czysty w swej abstrakcji i bliski absolutowi. A zatem mamy tu do czynienia z narracją, obrazem malarskim, ale też z performansem w pełnej krasie, bo twórca poświęca właściwie całe swoje życie, a więc swoją cielesność, by zrealizować ten projekt, a skala czasowa przedsięwzięcia wykracza przecież poza ramy dzieła malarskiego. *OPALKA1965/1 – ∞* to jednak coś więcej niż dzieło sztuki i performans – to medytacja, transgresja, a wreszcie rytuał przejścia od życia do śmierci. Połączenie tych dwóch odległych biegunów rodzi nową, znacznie potężniejszą, jakość.



4. Roman Opalka, *Infinity, Detal 1-35327* (fragment) (1965)

Opis projektu artystycznego

Koncepcja dzieła

Przedmiotem tej pracy jest stworzenie takiego modelu dzieła realistycznego, które bezsprzecznie będzie realizować założenia performatywnego aktu mowy, a więc obrazu kreującego rzeczywistość od nowa. Takie dzieło spełniałoby ów wzorzec na poziomie zwrotu performatywnego w humanistyce raczej niż samego performansu, rozumianego jako akcja artystyczna. Celem jednak niniejszego badania jest wykorzystanie jak największej ilości strategii performansu w pracy twórczej, żeby poszerzyć pole interpretacyjne malarstwa. To znaczy możliwe zbliżyć obraz do performansu, tak żeby rzucić nowe światło na dzieło pozostające obrazem w sensie tradycyjnym, lecz posiadające także znamiona działania, a nie tylko fizycznego artefaktu.

Zgodnie z tym, co zostało zauważone w poprzednim rozdziale, działania rytualne wykonywane w ramach magii sympatycznej łączą w sobie zarówno element aktu performatywnego, jak i wizualnego, figuratywnego wizerunku. To spostrzeżenie stało się punktem wyjścia w opracowywaniu pomysłu na pracę artystyczną. Drugim zaś tropem jest moja własna potrzeba zmierzenia się z głębokim, traumatycznym lękiem przed śmiercią bliskich osób. To wejście na obszar zmagania osobistych, a nawet intymnych, w jakimś sensie zbliża ten projekt do cielesności performansu, jednocześnie zaś sprawia, że od tej pory muszę zerwać z językiem akademickim, ponieważ w tym rozdziale omawiane będą nie tylko obiektywne metody, lecz moje własne refleksje, emocje i intuicje, stanowiące tworzywo powstałych obiektów.

Temat

Temat śmierci szczególnie sprzyja prowadzeniu takich badań, ponieważ jest silnie tabuizowany, co daje pewne szczególne możliwości. Przyglądając się bowiem ponowoczesnemu społeczeństwu, dostrzec można zaskakujące zjawisko, jakim jest skupianie się wyłącznie na problemach doczesnej ludzkiej egzystencji. Naszą do szpiku kości racjonalną epokę cechuje kult życia, gloryfikacja narodzin, młodości, siły witalnej, nieustannej sprawności intelektu i ciała. Chcemy być wolni od różnych ograniczeń, podejmujemy kwestie uznawane dotąd za tabu, nieustannie dyskutujemy o prawach

mniejszości seksualnych, religijnych, o prawie do prokreacji in vitro, aborcji, prawach zwierząt itp. Ale jednocześnie spychamy gdzieś na margines tę najbardziej istotną i tragiczną dla ludzkiej jednostki kwestię: lęk przed śmiercią swoją i swoich bliskich, który jest przecież udziałem każdego z nas. O tym nie chcemy myśleć, nie chcemy mówić – to właśnie stało się dziś tematem tabu, czymś intymnym, wstydliwym. Dzisiaj samo rozpatrywanie możliwości śmierci jest w złym guście, oznacza słabość. To swoisty redukcjonizm, bo z jednej strony chcemy postrzegać istnienie człowieka holistycznie, a z drugiej staramy się wypierać ze świadomości wpisany w tę egzystencję jej naturalny koniec. A przecież ta zepchnięta na margines trauma wciąż istnieje w człowieku i choć mocno stłumiona, nie znika. Lęk przed śmiercią, przed tym, co nieuniknione i zarazem nam, żywym, tak naprawdę nieznanne, kryje się nadal w rezerwuarze naszej świadomości i podświadomości. Jest to najgłębiej ukrywany dziś, niemy ludzki lęk. Chciałabym w swojej twórczości dopuścić go do głosu. Moim zamiarem jest próba konfrontacji z tym tematem w wymiarze osobistym, przefiltrowanie go przez własne emocje i wyobraźnię. Łamanie pewnego tabu również wpisuje się w wachlarz środków artystycznych performatyki. Uzasadnia to wybór tego właśnie obszaru tematycznego w próbie udowodnienia zaproponowanej tezy. Wprawdzie autoreferencyjny charakter działań konceptualnych kieruje sztukę bardziej na grunt rozważań dotyczących niej samej i jej kondycji, nie zaś tematów związanych stricte z kondycją człowieka, ale wbrew tezie Eriki Fischer-Lichte, iż symboliczne odniesienia nie są domeną performansu, trudno oprzeć się wrażeniu, że takie podstawowe kategorie określające ludzką egzystencję, jak miłość, śmierć czy przemijanie, obecne są także w polu zainteresowania najbardziej awangardowych twórców. Śmierć jest przecież leitmotivem najsłynniejszych dzieł Tadeusza Kantora, jak *Wielopole*, *Wielopole*, *Umarła klasa*, *Niech szczerzą artyści*, *Dziś są moje urodziny*, który twierdził, że tylko o niej sztukę warto robić⁸².

Metoda

Aby uwypuklić jeszcze bardziej tożsamość aktu performatywnego z aktem malarskim, postanowiłam uczynić siebie samą przedmiotem i podmiotem moich poszukiwań i skorzystać z metod twórczych zapożyczonych z performansu, a może nawet z teatru. Chodzi mi tu o swego rodzaju aktorstwo, wcielenie się w jakąś rolę w określonej

⁸² Zob. T. Kantor, *Pisma. Teatr Śmierci*, t.2, Wrocław-Kraków 2005.

sytuacji, a następnie dokumentowanie swoich odczuć za pomocą obrazu. Aktorzy czy artyści podejmujący działania parateatralne sztucznie wyzwalają w sobie wyobrażone emocje. Stąd pomysł poddania się ekstremalnej stymulacji wyobraźni, czyli kreowaniu w swojej psychice możliwie jak najbardziej realistycznej projekcji zdarzeń, które nigdy nie miały miejsca, po to by sztucznie wyzwolić określone stany. Wpisane jest w to pewne ryzyko zaburzenia sfery psychicznej, bo już przywołując faktycznie przeżyte, trudne emocje, artysta naraża się na stres, a stymulując odczucia zupełnie w oderwaniu od realiów, może nie zapanować nad wyobraźnią i w skrajnych, choć rzadkich, przypadkach nawet popaść w obłąd. Oczywiście podobne próby w sztuce nie są nowością. Podejmował je już Jerzy Grotowski w Teatrze Laboratorium, gdzie badał naturę aktorstwa, sięgając po rozmaite, niekonwencjonalne środki, aby dokonać swego rodzaju eksterioryzacji aktu twórczego. Tego typu idee znalazły podatny grunt w sztukach performatywnych. Marina Abramovic niejednokrotnie dobrowolnie poddawała swój organizm eksperymentom związanym z bólem, dochodząc do granic wytrzymałości. Tworzyła sztucznie wykreowane cierpienie jedynie na potrzeby i użytek sztuki. (Choć samo cierpienie oczywiście było prawdziwe, to jego źródło wykreowane zostało intencjonalnie na użytek sztuki). Takie działania transgresyjne można przełożyć na kanwę malarstwa. Chcąc opowiadać o problemach tak trudnych jak śmierć, niekoniecznie trzeba odwoływać się do autopsji. Warto tu też przytoczyć słowa Paula Ricoeura: „[...]fikcja może pomagać w uczeniu się tego, jak umierać⁸³”.

Alternatywną metodę stanowi próba wyobrażenia sobie odejścia osób bliskich, z którymi artysta jest emocjonalnie związany. Z psychologicznego punktu widzenia takie eksperymentowanie z fantazją i zinternalizowanie trudnych przeżyć może mieć znamiona traumy i przynieść rezultaty podobne do tych, kiedy artysta opowiada o autentycznym doświadczeniu.

Wykorzystanie magii sympatycznej

Modelem, który udowodni fałszywość bądź prawdziwość zaproponowanej tezy, a zatem artystyczną realizacją w ramach pracy doktorskiej będzie cykl trzech olejnych dyptyków, w których sportretuję wyobrażoną śmierć bliskiej mi, żyjącej osoby – konkretnie mojego partnera życiowego, który wyraził pełną zgodę na uczestnictwo w tym projekcie. Każda z par obrazów zawierać będzie dwie odmienne wizje rzeczywistości:

⁸³ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, Warszawa 2003, s. 268-269

taką, w której model umiera – i alternatywną, w której nie istnieje śmierć lub zostaje przezwyjęta. W pierwszej kolejności powstaną obrazy prezentujące śmierć. Chciałabym pokazać ludzkie ciało pozbawione życia, poprzez uwypuklenie empirycznie dostrzegalnych symptomów stanu śmierci człowieka. Nie zamierzam tu sięgać do estetyki naturalistycznej i dosłownie odtwarzać szczegółowo tego stanu. Chodzi mi o to, by subtelnie, jedynie za sprawą sposobu malowania, zasugerować odbiorcy, że ogląda zwłoki. Sięgnę tu do instrumentarium symbolicznego, zakorzenionego w kontekstach zaczerpniętych z historii malarstwa. Następnie obrazy te zostaną "zastąpione" ich wersjami (podobnymi kompozycjami) pozbawionymi śmierci, takimi, w których model "zmartwychwstaje", bądź znajduje się w metafizycznej sferze poza czasem, prawami fizyki i ludzkiej fizjologii. W ostatnim dyptyku, finałowym, obraz zostanie "zastąpiony" również fizycznie. Już nie tylko zaproponuję jego alternatywę, lecz namacalnie go zniszczę poprzez spalenie. Zależy mi na uzyskaniu efektu rytualnego, funeralnego, a także happeningowego (pragnę dokładnie udokumentować ten proces, żeby mógł stanowić pełnoprawny element późniejszej ekspozycji). Ten proces "zaklania" jakiejś idei w obraz, unicestwienie takiego artefaktu, a następnie wyparcia tej idei przez inną i zastąpienie jej nowym artefaktem należy rozumieć w odniesieniu do tradycyjnych przesądów i do wspomianej wcześniej magii sympatycznej. Według pogańskich wierzeń ludowych sen o czyjejś śmierci ma zapewnić tej osobie długowieczność. A zatem wskrzeszając uprzednio "uśmierconą" przez siebie osobę w obrazie, artysta w jakimś sensie ją "zaklina". Pragnie sprawić, by nigdy nie uległa nieuchronnej i nieustępliwej biologii. W istocie zaklęty w obraz wizerunek staje się wieczny. Można to również rozumieć w sensie odwrotnym, że to nie śmiertelna osoba jest "zaklęta w obraz", lecz idea śmierci i to ona ulega unicestwieniu. Jak pisze Adam Fischer w książce *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego*, nawiązując do tekstu Jana Karłowicza *O człowieku pierwotnym*:

Umysł pierwotny ma niejednokrotnie przekonanie, że człowiek umiera tylko dlatego, iż ktoś mu śmierć niewidzialnymi czarami sprowadził. Wszędzie ukryte są niewidome siły, a cała mądrość człowieka polega na umiejętnym unikaniu jednych, wyzyskiwaniu drugich, bronienu się, upraszaniu, zmuszaniu, wyprasaniu, oszukiwaniu tych potęg niewidzialnych, których igraszką słaba, niezaradna, ledwie myśleć poczynająca istota ludzka.⁸⁴

⁸⁴ A. Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego*, Lwów 1921, s.5.

Zgodnie z wierzeniami pierwotnych ludów była to właśnie metoda symbolicznego zniszczenia wroga⁸⁵, którym dla mnie jest w tym wypadku śmierć. Dokonuje się tu więc swoisty akt performatywny – bunt przeciw kardynalnemu prawu przemijania nabiera mocy sprawczej i „zmienia” rzeczywistość. Całe to przedsięwzięcie spełnia warunki rytuału – stanowi sekwencję symbolicznych, sformalizowanych zachowań, którym przypisana jest moc sprawcza, tzn. ich wykonywanie ma przynieść jakiś pożądany skutek w sferze realnej i duchowej. A zatem zacieśnia się krąg skojarzeń z performatyką i jej obrzędowym rodowodem, a przecież przedmiotem tych rozważań są zaledwie i jedynie obrazy, i to obrazy figuratywne, realistyczne. Pragnę tu podkreślić, że granicę pomiędzy malarstwem a performansem właściwie przekraczam tylko raz, paląc jeden obraz z trzech dyptyków. W istocie działanie to jest samo w sobie już performansem. Pozostałe pary nie ulegają zniszczeniu. Chcę w ten sposób pokazać, że bardzo podobny akt performatywny może się wydarzyć zarówno po stronie performansu, jak i po stronie samego malarstwa, które poprzez narracyjność jest w stanie unieść zadanie "zaklinania rzeczywistości" bez przekraczania swoich ram.

⁸⁵ J.G.Frazer, op.cit., s. 39.

Opis dzieła

Dyptyk 1



Pierwsze dwa obrazy są to duże płótna (120cm x180cm) w orientacji poziomej. Oba przedstawiają scenę rodzajową w modernistycznym wnętrzu. Na pierwszym widnieją postacie odziane na czarno, które stoją na szczycie schodów, a pod ich stopami złożone jest ciało przykryte od pasa w dół białą tkaniną, opadającą swobodną draperią na stopnie. Jest to kompozycja otwarta, statyczna, zorganizowana według dwóch porządków – pionowego i poziomego, obu silnie zrytmizowanych. Postacie są identyczne, właściwie zmultiplikowane, jakby rząd sunących, powtarzających się kolumn. Zdehumanizowane, stanowią coś w rodzaju nieożywionych manekinów, będących integralną częścią geometrii obrazu. Owe dwa porządki, wertykalny i horyzontalny, stykają się w momencie śmierci–

momencie przejścia, jak hierofanie u Mircea Eliadego – wertykalne „pęknięcia” pomiędzy sacrum a profanum. Oba geometryczne systemy posiadają tutaj rytm, zdający się rozciągać obraz w abstrakcję nieskończoności. To świat, w którym nie ma punktów odniesienia, nieoznaczony i nieskończony. Niczym podstawowe pojęcia w geometrii, jak prosta czy płaszczyzna są w swej nieograniczoności trudne do wyobrażenia, tak śmierć pozostawia człowieka w obliczu niemożliwego do pojęcia absolutu. Tutaj człowiek, jego cielesność wrzucona jest na „taśmę produkcyjną” wieczności, która w przeciwieństwie do życia, różnorodnego i chaotycznego, działa jak zacięta płyta czy zacięta klatka filmowa. Postać ludzka gubi się w cyklu identycznych powtórzeń już na zawsze. Dlatego w drugim obrazie mamy oddalenie, tzw. *zoom out* tej samej sceny, lecz ukazuje się nam pełnia architektury, a co za tym idzie – punkty referencyjne. Stopnie i kanelury nie są już nieskończonymi prostymi, lecz właśnie monumentalnymi modernistycznymi schodami i filarami, zakorzenionymi w rzeczywistości i konkretnymi. Rytmy zyskały swój kontekst. Oczywiście warto tu zaznaczyć, że metaliczne połyski barierek z kolei nawiązują do bogatej historii hiperrealistycznego malarstwa architektury, takich twórców jak chociażby Richard Estes, będących nieustannie dla mnie inspiracją. Postać ludzka zajęła miejsce pośród tajemniczych posłańców z innego wymiaru, a zatem przekroczyła granicę, przeszła ze świata horyzontalnego do wertykalnego, ale uzyskała zupełnie odmienny status – już nie człowieka, a szamana, na co wskazuje afrykańska rytualna maska. Nie zależało mi tutaj na nawiązaniu do konkretnego kodu kulturowego jakiejś religii czy określonych obrzędów, lecz wprowadzeniu po prostu skojarzenia z takim archetypem. Czarownik ten łamie symetrię (swoją pozycją w szeregu) i wprowadza nowy porządek, pokonawszy śmierć. To jego „powrót” zatrzymuje nieustający cykl rytmów w obrazie poprzednim, narzuca światu z powrotem rzeczywisty wymiar. Pozostaje pytanie: kim są czarne postacie? To żałobnicy, kapłani, duchy, sędziowie? Postanowiłam to pytanie zostawić otwarte, bo pragnę tylko częściowo wypełnić symbole moich obrazów jednoznaczną i skończoną treścią. Poprzez ubranie ich w kryzy chciałam nawiązać do *Lekcji anatomii doktora Tulpa* Rembrandta, sugerując, że mogą to być niewzruszeni, obiektywni, jak nauka, świadkowie dezintegracji człowieka. Z kolei nakrycia głowy są ukłonem w stronę sceny złożenia ciała Mozarta w bezimiennym grobie, z filmu Milosa Formana *Amadeusz*, który zrobił na mnie szczególne wrażenie w dzieciństwie i dotychczas we mnie rezonuje.



5.Kadr z filmu *Amadeusz* Milosa Formana (1984)

Sięgnęłam do tego odległego wspomnienia, bo uważam, że takie ślady pamięciowe umożliwiają intrygujący wgląd w naszą podświadomość. Podzielałam zdanie Kuspita, że:

Poprzez symboliczne formy sztuki wracamy do miejsc dzieciństwa i stajemy twarzą w twarz z naszym wewnętrznym szaleństwem, w tym szaleństwie dzieciństwa, które kształtuje naszą dorosłą normalność. Przechodzimy przez nie jeszcze raz, docierając do nowego, wyzwalającego zrozumienia – zrozumienia, które trzeba regularnie odnawiać, by było naprawdę wyzwalające⁸⁶.

Atmosfera obu obrazów miała być surrealistyczna, niczym z filmu Alejandro Jodorowskiego *Święta góra*.



6.Kadr z filmu *Święta góra* Alejandro Jodorowskiego (1973)

Dominują oszczędne środki wyrazu, formy są uproszczone, monumentalne i patetyczne do przesady wręcz, co ma stanowić kontrast do pary obrazów ukazujących fragment nóg (Dyptyk 3), która z kolei odarta jest z jakiegokolwiek podniosłości i pokazuje śmierć w sposób brutalnie pospolity.

⁸⁶ D. Kuspit, op.cit., s. 114.

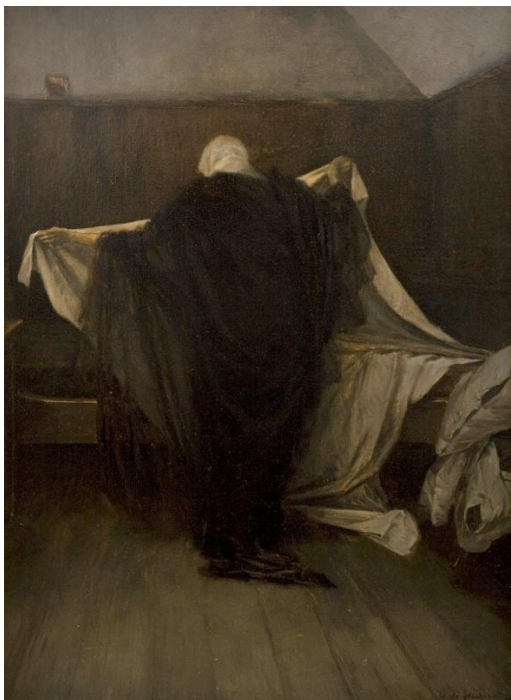
Dyptyk 2



Powyższe dwa obrazy w zasadzie różnią się od siebie kompozycyjnie i stanowią odrębne realizacje, splecione z sobą jedynie semantycznie. Korespondują na poziomie symboliki koloru, lecz w przeciwieństwie do pozostałych realizacji, gdzie części dyptyków są prawie tożsame, te stanowią duet bardziej komplementarny, lecz wizualnie różny.

Pierwszy z obrazów przedstawia postać przykrytą białym całunem, co w bezsprzeczny sposób sygnalizuje, że mamy do czynienia z nieboszczykiem. Twarzą zwróconą do zwłok, leży na nich, czy też tuli je, ubrana na czarno kobieta. Wprawdzie pozycja uniemożliwia jednoznaczne stwierdzenie tożsamości tej osoby, lecz jest to autoportret. To obraz realistyczny, więc wprawne oko dostrzeże oczywiście pewne podobieństwo czy znaki szczególne. Moją intencją nie było uniwersalizowanie tej postaci, ale również nie zależało mi na ostentacyjnym epatowaniu własną fizjonomią, gdyż nie jest to najistotniejsze w tym obrazie. Niewątpliwie obie prace są bardzo osobiste i trudno by było je wyabstrahować od ich intymnej treści, a nawet to niewskazane. Cała scena widziana jest góry i oświetlona sztucznym światłem z boku, co wzmacnia kontrasty, a prawa strona kompozycji tonie w mroku. Twarz nieboszczyka wyraźnie odznacza się na tkaninie, tworząc kształt jakby maski czy totemu lub popularnego wizerunku ducha, jako sylwety

spowitej w białe prześcieradło. Kobieta natomiast ubrana w czerń, która raczej światło pochłania niż daje modelować jak biała draperia, leży na zmarłym w geście przytulenia lub zagarniania, topiąc go w amorficznej toni swojego stroju. Obecność jej można interpretować dwojako: to albo personifikacja śmierci, albo wdowa oplakująca ukochanego. Istnieje jeszcze trzecia ewentualność– jedno i drugie naraz. Podobne przedstawienie można zobaczyć na jednym z obrazów z cyklu *Widma w pracowni* Piotra Stachiewicza, polskiego malarza końca XIX wieku.



7.Piotr Stachiewicz, *Widma w pracowni (Ukojenie)*, (1883-1885), Kraków, Muzeum Narodowe

W ogóle dla tego dyptyku szczególną inspiracją jest malarstwo Młodej Polski, symbolizm czy realizm przełomu XIX i XX wieku, do czego jeszcze powrócę. Dylemat, jaką rolę odgrywa kobieta na obrazie, rozstrzyga lub wręcz odwrotnie, rozwija i pogłębia, drugi z pary obrazów. Przedstawia on nagiego mężczyznę (jest to oczywiście ta sama osoba, co w każdym z obrazów, ale tylko tutaj widać wyraźnie jej portret) w objęciach zamaskowanej postaci, ubranej w czarną szatę, na tle zimowego, słonecznego pejzażu. Tym razem to kobieta jest zamaskowana i to ona, być może personifikacja śmierci, budzi śpiącego lub oszołomionego człowieka. Dookoła zalega śnieg, lecz wstaje nowy dzień, zwiastujący wiosnę. Niezauważalny na pierwszy rzut oka detal stanowi brak pępka modela. A skoro ciało nie ma swojego początku, nie ma też końca, więc jest wieczne. Tym razem, w dwu obrazach, to kobieta gra rolę szamanki, sprawczyni przemiany. Jeśli jest wdową oplakującą śmierć ukochanego, jej miłość czy też pragnienie tej miłości wskrzesza zmarłego. Gdyby

była to wcielona śmierć, stanowi pozytywną siłę, delikatnie oswabdzającą człowieka. Tak czy inaczej, za każdym razem dotyka ciała z czułością i pozwala odrodzić się w nowym wcieleniu, a rozświetlony pejzaż wprowadza nastrój pełen nadziei, pozbawiony lęku. Motywem wiodącym tej realizacji jest miłość, ponieważ to właśnie silne emocjonalne więzi z drugim człowiekiem nie pozwalają nam akceptować odchodzenia bliskich. Temat przewodni całego tego projektu to nie strach przed własną śmiertelnością, lecz niezgoda i lęk przed stratą kochanych przez nas osób. Co więcej, nawiązanie w pierwszym obrazie do *Kochanków* Rene Magritte'a nie jest przypadkowe i choć belgijski surrealista bardziej się przyglądał kondycji ludzkich relacji romantycznych niż konfrontowaniu ich ze śmiercią, to korzystając z jego języka obrazowania, odsyłam widza właśnie do toposu miłości.



8. René Magritte, *Kochankowie II*, (1928) - Nowy Jork, Museum of Modern Art.

Drugi obraz również był dla mnie rodzajem dialogu z historią malarstwa i próbą zmierzenia się z moimi osobistymi mistrzami. Tak więc w śniegu można dostrzec fascynację dziełem Juliana Fałata i studium Józefa Chełmońskiego *Kuropatwy na śniegu*, w radykalnych kontrastach kolorystycznych nawiązania do malarstwa Zbigniewa Pronaszki, z kolei funeralna tematyka rezonuje ze wstrząsającym obrazem Aleksandra Gieryskiego *Trumna chłopska* – jednym z najgenialniejszych, moim zdaniem, rodzimych obrazów.



9. Aleksander Gieryski *Trumna chłopska*, (1894-1895) - Warszawa, Muzeum Narodowe



10. Julian Fałat, *Śnieg*, (1929) - Kraków, Muzeum Narodowe



11. Józef Chelmoński, *Kuropatwy na śniegu*, (1891) - Warszawa, Muzeum Narodowe

Ogólnie mówiąc, zarówno kolorystyka dzieł, jak i tematyka symbolistów polskich zawsze bardzo mnie inspirowała, dlatego pragnęłam uczynić choć jeden obraz w tym cyklu bezpośrednim hołdem dla nich, ponieważ to właśnie ich twórczość miała spory udział w kształtowaniu mnie jako malarki. A choć moje poszukiwania artystyczne aktualnie

zmierzają bardziej w kierunku hiperrealizmu, to jednak uważam, że tacy malarze jak na przykład Jacek Malczewski potrafili z wielkim kunsztem unieść metafizykę tematu śmierci. Dzięki nawiązaniom do folkloru, tak mi bliskiego, bo oscylującego właśnie wokół obrzędów, magii i pradawnych wierzeń, zdołali bez patosu tworzyć autentyczne, głębokie i piękne wypowiedzi w ramach tego jakże trudnego i wyeksploatowanego motywu.

Podsumowując, warto tu dodać, że jedną z ważnych inspiracji do powstania wszystkich obrazów z elementami przyrody w tym cyklu było miejsce, w którym pracuję, a mianowicie okolice mojej pracowni, czyli Użytek Ekologiczny Jezioro Kackie w Gdyni. Od kilku lat właśnie tam, w budynku starego Dworca PKP, powstają moje obrazy. To szczególny teren, ponieważ tu, w środku miasta, znajduje się enklawa zupełnie dzikiej przyrody, niekiedy bardzo ponurej i niepokojącej. Jako że nieustannie z nią obcuje, ma ona silny wpływ na sposób mojego widzenia i obserwacji, dlatego wszelkie moje refleksje na tematy tak eschatologiczne, jak i dotyczące malarstwa nierozzerwalnie splecione są z tym miejscem. Włączenie elementów natury w ten projekt wydawało się oczywistą decyzją, natomiast od początku zależało mi, żeby fotografie powstały właśnie w najbliższej okolicy mojej pracowni. Tam też zrealizowałam zdjęcia do ostatniej pary obrazów.

Dyptyk 3



Powyższa realizacja jest zapewne najbardziej osobista i wymagająca ode mnie odwagi z wielu powodów. Z jednej strony sama warstwa narracyjna jest silnym wstrząsem emocjonalnym, z drugiej zaś wychodzę poza strefę komfortu, wkraczając na terytorium performansu, którym dotychczas nigdy się nie zajmowałam. Pierwszy obraz przedstawia nagie ludzkie nogi leżące w gąszczu suchych gałęzi na skarpie. Kończyny te są umiejscowione jakby na skraju pola widzenia, podczas gdy w centrum widnieje chaotyczna plątanka roślin. Drugi z obrazów jest niemalże identyczny, różni się tym, że nogi są w pozycji wertykalnej, a postać biegnie. Pomysł ten ma swoją genezę w jednym z moich snów. Choć pozornie brzmi to naiwnie, marzenia senne dla pierwotnych rytuałów miały ogromne znaczenie.

Sen i senne marzenia w przeważnej części były źródłem wszystkich fantastycznych wyobrażeń o duszy i zaświatach, dlatego sny mają od zarania bytu ludzkości zasadnicze znaczenie dla całego życia⁸⁷.

Taki cytat z własnego snu jest też ukłonem w kierunku surrealizmu, podkreślającego istotną rolę marzeń sennych w sztuce, o czym pisał w swoim *Manifestie* André Breton, odnosząc to także do malarstwa⁸⁸.

⁸⁷ A. Fischer, op..cit. s.57.

⁸⁸ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm.Antologia*, tłum. i wybór A.Ważyk, Warszawa 1976.

Kilka lat temu przyśniło mi się, że właśnie na takiej skarpie, jaka widnieje na płótnach, pośród jesiennych, suchych liści, znalazłam zwłoki mojego partnera. Był to jeden z bardziej traumatycznych koszmarów wygenerowanych przez moją podświadomość. Zamiast wyprzeć to trudne doświadczenie, postanowiłam się z nim zmierzyć, korzystając ze strategii i tradycji performansu właśnie. Bowiem, zgodnie z tym, o czym mówi Marina Abramovic: „Jestem wyłącznie zainteresowana takimi pomysłami, które stają się obsesyjne i sprawiają, że czuję niepokój. Pomysły, których się boję..⁸⁹”, uznałam, że taki sygnał z mojej podświadomości jest przejawem głębokiego lęku, a z lękami należy postępować konfrontacyjnie i odważnie stawiać im czoła. Podświadomość, według psychoanalizy, jest również rezerwuarem treści najbardziej autentycznych o nas samych – prawdy niezaburzonej złudzeniami czy conceptami społeczno-kulturowymi. Toteż kiedy zrobiłam zdjęcia, z których miałam malować prezentowane tu obrazy (zwłaszcza pierwszy), przeżyłam szok, ponieważ fotografia odpowiadała wręcz idealnie wizji we śnie. W swojej atmosferze zaś kadr ten jest niewątpliwie wstrząsający. Fragment ludzkiego ciała wydaje się zdehumanizowany, upokorzony swoją cielesnością i śmiertelnością. Widzimy scenę jakby z akt policyjnych. Postać nie jest w środku, znajduje się na peryferiach pola obrazowego, trochę jak zbrodnia, którą fotograf uwiecznił na zdjęciu w filmie Antonioniego *Powiększenie*. To, co najważniejsze, powiedziane jest tu mimochodem. Zabieg ten odziera z patosu ideę śmierci, demaskując jej pospolitą, biologiczną naturę, pozbawioną transcendencji i metafizyki. Suche gałęzie zaś tworzą masę chaotycznych form, a te zdają się pożerać, same w sobie będąc martwe, człowieka zaplątanego w nie jak mucha w pajęczą sieć. Ciało ma siny koloryt. Wrażenie śmiertelnego chłodu pogłębia kontrast przyrody w przededniu zimy z delikatną i kruchą nagością skóry. Warto tu nadmienić, że wszystkie zdjęcia do tych obrazów nie są fotomontażami i model pracował w trudnych warunkach atmosferycznych (również na wcześniej opisanym obrazie z pejzażem zimowym), właśnie po to, ażeby uzyskać jak największy autentyzm. Oczywiście, autentyzm ten jeszcze uwydatnia fakt, że dla spójności z pozostałymi obrazami również na tych model, choć jego tożsamość nie ujawnia się w bezpośrednim wizerunku, pozostaje fizycznie tą samą osobą, czyli jest to mój partner. Nawiązuję w ten sposób do prawdy, np. "prawdziwości krwi" czy „prawdziwości bólu" w performansach, o których mówi Abramovic. Taki rodzaj szczerości chcę zachować w swoich pracach. Sama dosłowność

⁸⁹ M. Abramovic, *The artist was here*, tłum. własne, "The Economist", Sep. 15, 2010, online: <https://www.economist.com/prospero/2010/09/15/the-artist-was-here> [dostęp: 24.03.2021].

przedstawienia twarzy nie jest dla mnie tak istotna. Konceptualnie liczy się to, że w rzeczywistości w roli postaci na obrazie wystąpił ten konkretny człowiek. To, że widz nie może tego zweryfikować, stanowi kwestię marginalną

Początkowo zilustrowana fotografią wizja własnego koszmaru sennego odrzucała mnie, lecz bardzo szybko pojęłam, że taka gęstwina właśnie jest tematem, który zawsze chciałam podjąć w malarstwie, a próba uporządkowania jej pozwoli mi znaleźć drogę, niczym w labiryncie, do zdystansowania się od literackiej treści tej kompozycji i jej semantycznego wymiaru. Faktycznie, powoli, kreując jakby mozaikę form, zaczęłam w niej szukać malarskich tropów, jakie od zawsze mnie pociągały. A mianowicie takich realizacji, gdzie elementy organiczne pulsują na granicy figuracji, a na stronę malarstwa przedstawiającego przeciąga je jakiś drobny punkt odniesienia, bezsprzecznie realistyczny. Pozbawione tego kontekstu, rzeczy rozsypują się w bezładną abstrakcję, lecz wyposażone w owo zakotwiczenie, stają się w zupełnie przejrzysty sposób mimetyczne. Przykładem takiego obrazu jest studium Aleksandra Gierymskiego *W altanie*.



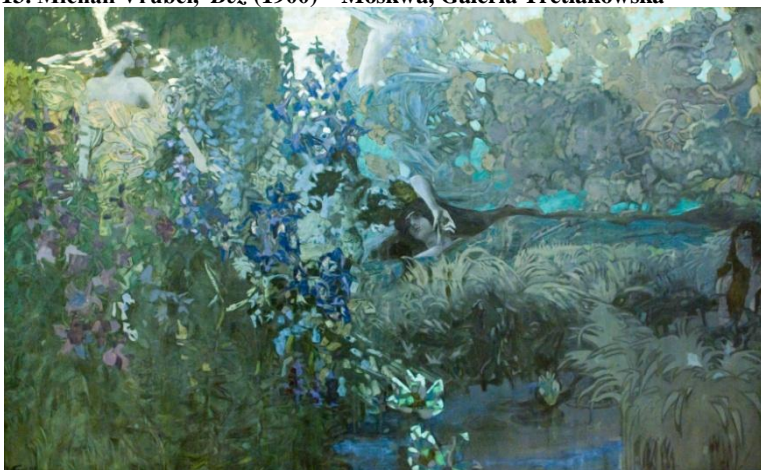
12. Aleksander Gierymski, *W altanie*–studium, (ok. 1876) - Warszawa, Muzeum Narodowe

Malarz stworzył właściwie *W altanie* dwa obrazy. W jednym pergola stanowi tylko tło dla sceny rodzajowej. Najwyraźniej jednak ta forma nastroczała artyście szczególnych trudności lub była wyjątkowo dlań interesująca, bo namalował obraz na całej powierzchni wypełnionej kratką, migoczącą prześwietlającymi ją promieniami słońca, a jedynie stół z cylindrem sygnalizuje nam, na co właściwe patrzymy. Dzięki temu kapeluszu możemy

w pełni dostrzec sztukę iluzji skomplikowanej struktury. Choć w jakimś sensie przypomina to impresjonizm, nie do końca o efekt impresjonistyczny tu chodzi, lecz właśnie skrajnie realistyczny lub zupełnie abstrakcyjny zarazem, w zależności od tego, czy pojawia się element porządkujący tę plątaninę. Inny przykład osobliwego malarstwa, gdzie postacie ludzkie zatopione są w gąszczu organicznych plam, stanowią obrazy rosyjskiego secesyjnego twórcy Michaiła Wrubla. W swoich dziełach takich jak *Bez* czy *Poranek* "gubi" on postacie ludzi w gęstwinie roślin, stanowiących bardzo wrażeniowo potraktowaną, niemalże oderwaną od referencji, feerię ciemnych plam pulsujących naprzemian czystymi, nasyconymi kobaltami i błękitem królewskim, z brudnymi fioletami, zieleniami i indygo.



13. Michail Wrubel, *Bez* (1900) – Moskwa, Galeria Tretiakowska



14. Michail Wrubel, *Poranek* (1897) - Państwowe Muzeum Rosyjskie, Sankt Petersburg

Ta gama kolorystyczna tworzy unikatowy, baśniowy nastrój, wprowadzający widza w oniryczny świat urojeń czy fantasmagorii. Do tej szczególnej palety barwnej również chciałam w swoich obrazach nawiązać. Efekt zagubienia człowieka w biologicznej

strukturze ma dla mnie wymiar symboliczny i filozoficzny. Postać ludzka jest tu kotwicą w nieokreślonej, abstrakcyjnej substancji, jaką stanowi śmierć. W swojej doczesności żyjemy bowiem na krawędzi czegoś, co nie daje się uporządkować wedle żadnych znanych nam kategorii. Zmierzenie się jednak z taką ilością niezbornych, pozbawionych ładu detali, zawsze osiąga wymiar medytacyjny. Ażeby uporać się z tym zadaniem, niezbędne jest wejście w głęboki stan kontemplacyjny, a to z kolei zwykle skutkuje wykroczeniem poza swoje ego i uporczywe lęki. Tak było również w tym wypadku: wizja, która początkowo przerażała, zaczęła się powoli i sukcesywnie oddalać, stanowiąc jedynie splot zadań malarskich. Taki charakter medytacyjny ma znamiona obrzędu przejścia, co było jednym z ważniejszych założeń tych obrazów. Groza wizji przedstawiającej martwe nogi na skarpie została niejako odsunięta poprzez proces malarski, by zostać następnie doszczętnie fizycznie unicestwiona w akcie spalania.

Drugi zaś obraz jest niemalże identyczny z pierwszym, ale tutaj nogi poruszają się, biegają. Fizyczny ruch ciała jest oczywistym zaprzeczeniem śmierci, mamy tu jednak do czynienia z ucieczką–desperacką i nagłą. Tak jakby czas się cofnął, a postać dostała sygnał, że może jeszcze odmienić swój los ofiary i zbiec z miejsca jakiejś hipotetycznej zbrodni. Ten znak, czy hasło do "odwrotu", bohater owej sceny dostaje bezpośrednio od artysty, który pozwala mu umknąć z obrazu. Jakbym to ja, jako reżyser całej tej sytuacji, poprzez swoją moc twórczą "odczyliła" rzeczywistość, cofnęła lub wstrzymała bieg wydarzeń, malując to jeszcze raz inaczej. Ten zabieg ma podkreślić sprawczość twórcy, a tym samym jego moc zaklinania zdarzeń. Pomijając aspekt performatywny, w przeciwieństwie do poprzedniego dyptyku ten nie opowiada o przewyciężeniu śmierci, lecz o jej uniknięciu. Niejednokrotnie bywa tak w procesie żałoby, zwłaszcza w jej początkowej fazie, że człowiek nie przyjmuje do wiadomości tragedii i pragnie cofnąć czas, żeby wpłynąć na przebieg wypadków, albo po prostu wrócić do chwili "sprzed", kiedy jeszcze nie musiał mierzyć się ze stratą. To pragnienie uczyniłam tematem tej pracy i choć nie daje się ono urzeczywistnić, to przynajmniej przy pomocy sztuki można przyjąć w sukurs osobie cierpiącej i choćby na mocy wyobraźni odmienić nieuchronność śmierci.

Spalenie obrazu, czyli akt performatywny



W ostatniej realizacji punktem zwrotnym jest spalenie obrazu przedstawiającego zwłoki leżące na skarpie. W przestrzeni leśnej ustawiony został stos gałęzi, na którym umieściłam drewnianą konstrukcję w kształcie litery "T", a na niej powiesiłam zdjęte z krosna płótno. Sztafaż przyrody stanowi tu niejako kontinuum form przedstawionych w obrazie, niemalże scalając go kompletnie z tłem. Stos nawiązuje do kary śmierci praktykowanej na czarownicach w średniowieczu, a otoczenie prowokuje skojarzenia z magicznymi obrzędami i tajemnymi rytuałami. Całość podpaliłam, podsycając ogień ropą, a akcja została sfilmowana. Jej zarejestrowany przebieg stanie się częścią ekspozycji. Z uwagi na pandemiczne okoliczności w performansie, bo tak należy tę akcję sklasyfikować, brała udział bardzo ograniczona publiczność, jednakże nie odbył się on w zupełnym odosobnieniu, a więc został zachowany czynnik uczestnictwa widowni. Zdecydowałam, że nie będę występować w jakimś szczególnym stylizowanym stroju, a obraz polewać będę ropą ze zwykłej plastikowej butelki, nie używając specjalnego rekwizytu. Nie jest to bowiem teatr, a ja występuję w roli samej siebie – nie szamanki czy czarownicy, a to nie są działania ezoteryczne, tylko artystyczne. Teatralność, z której chętnie korzystam w samych obrazach, przebierając swoich modeli w kostiumy i maski, nie sprawdza się w polu performatyki. Tak jak wcześniej zaznaczyłam, w tej realizacji artysta przejmuje rolę demiurga, który własnymi działaniami "odczarowuje" rzeczywistość dla bohatera obrazu.

Akt performatywny odbywa się poza przestrzenią dzieła, jednakże to rzeczywistość wewnątrz obrazu i mój wewnętrzny świat zostaje odmieniony.

Takie przedsięwzięcie jak palenie obrazów nie jest zdarzeniem nowym ani specjalnie oryginalnym w sztuce. Jednakże podobny krok dla twórcy zajmującego się na ogół malarstwem realistycznym i hiperrealistycznym to gest ekstremalny, dlatego że dzieła o charakterze tradycyjnym są zawsze otoczone szczególną czcią, jako artefakt przynależny jakiemuś światu wyższych wartości. Z takim obrazem trudno jest się rozstać, ale nie należy zapominać, że to narzędzie jak każde inne i zniszczenie go czy wykorzystanie w jakikolwiek inny sposób jest prerogatywą artysty, a jako przeżycie może przywrócić mu poczucie sprawczości i kontroli nad własnym procesem twórczym. Moje dzieło jest moją własnością i ma jedynie taką wartość, jaką ja mu nadam. Świadomość, że nie muszę traktować go jak przedmiotu, który wraz z jego ukończeniem zyskuje autonomię i status rzeczy drogocennej, ekscytuje, wyzwala i ma działanie wręcz oczyszczające. Jako malarz sprawny technicznie mogę takich obrazów przecież namalować nieskończenie wiele, dlatego zniszczenie tej pracy nie stanowiło tu aktu odwagi, lecz nonszalancką próbą przywrócenia sobie samej pozycji świadomego decydenta i zmanifestowania owej władzy. Sam już ten fakt odmienia moją rzeczywistość i wprowadza jakąś zasadniczą zmianę w mojej asertywności jako artysty. Trzeba tutaj wyraźnie zaznaczyć, że to bardziej efekt katharsis niż profanacji. Owszem, gest ten może się kojarzyć np. z paleniem książek przez nazistów w 1933, a więc z obcesowym bezczeszczeniem dóbr kultury. Może też być odczytywany jako deklaracja końca sztuki, czy też upadku lub kryzysu takiej kategorii estetycznej jak "dzieło". Ja jednak przypisałam temu działaniu konkretną funkcję magiczną: spalenie ma tu "załatwić" jakąś sprawę, a mianowicie "odczyścić" narrację o potencjalnej śmierci bliskiej mi osoby, ma wymazać z mojej pamięci traumatyczny sen, pozwolić mi uporać się z lękiem i wyrazić bunt przeciw nieuchronności ludzkiego odchodzenia. Nie mamy tu do czynienia z pustym czy nieudanym dziełem, które nadaje się jedynie do zniszczenia – wręcz przeciwnie, jest to dzieło wypełnione treścią, intencją i "rozwiązujące problem", ingerujące w zastany świat. Ono realizuje znacznie więcej celów niż tylko opowiada, wzruszając mniej lub bardziej widza. A zatem "dzieło" nie przeżywa kryzysu czy schyłku, lecz otwiera swoją własną definicję na szersze sensory i zyskuje nową moc.

W rejestrowaniu akcji pozwoliłam sobie skorzystać z techniki *slow motion*, czyli nagrałam palenie w zwolnionym tempie. Pozornie taki kreatywny montaż stoi w sprzeczności z ideą performansu, albowiem mediatyzacja jest sprawą teoretycznie

drugorzędną i powinna być całkowicie obiektywną dokumentacją, a nie pretendować do roli dzieła. A jednak artyści nie stronili od tego typu zabiegów, o czym w swoim tekście *The Performativity of Performance Documentation* mówi Philip Auslander. Wyróżnia on dwa rodzaje dokumentacji: dokumentalną (*documentary*) i upozorowaną/teatralną (*theatrical*)⁹⁰. Pierwsza ma stanowić zupełnie transparentne świadectwo akcji, podczas gdy druga posiada walor artystyczny, często jest też jedyną formą, w której odbiorca może doświadczyć uczestnictwa w performansie. Tak było w przypadku pracy Yves'a Klein'a pt. *Leap into the Void*, gdzie performer rzuca się z okna budynku i akcję tę uwiecznia na fotografiach, lecz dokonuje manipulacji w taki sposób, że oglądamy sekwencję ruchu sugerującą nie spadanie, tylko lot. Oczywiście nic podobnego nie miało miejsca, a koncept urzeczywistnia się wyłącznie na zdjęciach. Innym przykładem dokumentacji teatralnej jest praca Wojciecha Bruszewskiego *YYAA* (1973), gdzie oglądamy i słuchamy trzypięciominutowego pokazu krzyku. Artysta skrupulatnie wyciął wszystkie fragmenty nabierania powietrza, czyniąc ten akt niemożliwym fizycznie do wykonania. Manipulacja jest tu nieco bardziej subtelna, lecz cały czas ma ona zasadniczy wpływ na ostateczną wymowę dzieła. Auslander rozwiązuje ten problem, przesuwając akcent na sytuację odbioru:

[...]autentyczność sztuki to autentyczność jej oddziaływania, a nie sposobu produkcji czy też reprodukcji. Autentyczne przeżycie performansu nie musi wiązać się z niezapśredniczonym uczestnictwem w nim, tu i teraz, na żywo⁹¹.

Zdecydowałam się na ten zabieg, ponieważ mimo wszystko pozostaję estetką i zależało mi, żeby uzyskać jak najbardziej efektowny rezultat. Chciałam kontrolować proces, dlatego starannie się do niego przygotowywałam, paląc uprzednio "próbne" podobrazia, testując różne paliwa, metody itd.. Nie umiałam pozwolić sobie na kompletną spontaniczność, a potrzeba "wyreżyserowania" tego spektaklu stała się w jakimś sensie silniejsza ode mnie, bo miałam tylko jedną szansę. W istocie okazało się, że choć obraz wcale nie jest łatwopalny, to jak już się zajmie, ogień pochłania go błyskawicznie. Stąd potrzeba rozciągnięcia w czasie tego doświadczenia, żeby odbiorca mógł jak najwnikliwiej prześledzić cały proces. Pragnęłam, aby płomienie wydawały się jeszcze bardziej

⁹⁰ P. Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, „PAJ: A Journal of Performance and Art” ,2006, 28(3), s. 1-10, online: www.jstor.org/stable/4140006 [dostęp: 12.06.2020].

⁹¹ M. Dancewicz, *Performans postmedialny. Współczesny kontekst technologiczny działań performatywnych*, Wrocław 2019, s. 68.

majestatyczne i patetyczne. Ostatecznie zwolnione tempo i cisza dodały całości kontemplacyjną, hipnotyczną atmosferę.

Podsumowując ogół przedsięwzięcia, chcę podkreślić, iż przedmiotem tej pracy nie było jedynie stworzenie obrazu i potraktowanie go jako talizmanu czy lalki voodoo w artystycznej ceremonii, a pokazanie, że akt performatywny może się wydarzyć również bez performansu. W wypadku obrazów przedstawiających nogi tak nie jest, ponieważ mostem pomiędzy nimi jest rzeczywisty i fizycznie namacalny agent, który reżyseruje sytuację – żywy artysta, performer. Kto jest owym agentem w obrazach z Dyptyku 1 i 2 i czy tam również dochodzi do aktu performatywnego? Otóż w Dyptyku 1 bohater sam przechodzi przemianę – to on jest szamanem lub mężczyźni otaczający go. Nie potrzebuje wsparcia bądź też pomocy z zewnątrz. "Czary" odbywają się "we wnętrzu" obrazu. Również w Dyptyku 2 mamy sytuację "przed" i "po", rodzaj historii albo narracji, gdzie z kolei sprawcą jest ubrana na czarno kobieta. Można założyć, że elementem wspólnym dla osób dokonujących przemiany są postacie w czerni: w Dyptyku 1 – mężczyźni w kryzach, w Dyptyku 2 – kobieta, w Dyptyku 3 – ja, żywy artysta. A zatem akt spalenia jest kluczem dla interpretacji pozostałych par obrazów i punktem wyjścia, wskazującym, gdzie w pozostałych pracach szukać przemiany i że ona tam również zachodzi, choć nie jest zainicjowana przez performerę, lecz występuje samoczynnie. W istocie wszystkie trzy realizacje pokazują spełnienie tej samej koncepcji. Czy zatem obraz może być aktem performatywnym? To pytanie zdaje się być nadal otwarte.

Dokumentacja projektu artystycznego

Dokumentacja obrazów



Dyptyk 1, obraz 1, olej na płótnie 120cmx180cm, 2021



Dyptyk 1, obraz 2, olej na płótnie 120cmx180cm, 2021



Dyptyk 2, obraz 2, olej na płótnie 120 cm x 85 cm, 2021



Dyptyk 2, obraz 2, olej na płótnie 120 cm x 85 cm, 2021



Dyptyk 3, obraz1, olej na płótnie 170 cm x 130 cm, 2021



Dyptyk 3, obraz 2, olej na płótnie 170 cm x 130 cm, 2021

Dokumentacja fotograficzna palenia obrazu









Wnioski

Czy w zrealizowanym tu projekcie artystycznym dokonał się akt performatywny? To pytanie właściwie nie jest do mnie, lecz do odbiorcy, zwłaszcza że dosłownie nic się tutaj nie dokonało. Namalowane zostały obrazy, które fizycznie nie powołały do życia nowej wersji rzeczywistości, zilustrowana na nich postać nadal pozostaje śmiertelna i od początku wiadomo było, że tak będzie. Magia bowiem, jak wszyscy antropolodzy zgodnie uważają, jest "bękarcia siostrą nauki"⁹², czy błędną logiką i nie można jej traktować dosłownie, lecz ma swój rodowód w bardzo głębokim i humanistycznym pragnieniu ludzi by przypisać sobie władzę nad własnym losem. Owo niemożliwe do urzeczywistnienia marzenie zapanowania nad tym, co nieuchronne, jest tematem tej pracy oraz przekonanie, że artysta bez względu na to, czy startuje z pozycji z góry przegranej, i tak tę romantyczną walkę o swoją sprawczość musi stoczyć. Jak pisze Frazer:

Ludzie byli bezsilnie skazani na doświadczenie, że życie, gdy umiera, zamienia się w swój własny obraz. [...] Mogli zatem, aby się przeciw temu bronić, odpowiedzieć na stratę, wytwarzając inny obraz: obraz, za pomocą którego na swój sposób czynili sobie śmierć, to, co niezrozumiałe - zrozumiałym. Aktywne wykonywanie obrazów miało zapobiec dalszemu pozostawianiu pasywnym wobec doświadczenia śmierci⁹³.

Podejmując jakiegokolwiek działanie przeciwko śmierci, jesteśmy skazani na niepowodzenie. Z jednej strony odbiera nam to poczucie kontroli, które właśnie sztuka może przywrócić, bo tworząc dzieło, to artysta w swoim mikrokosmosie ma status stwórcy. Z drugiej zaś możemy próbować śmierć oswajać, przyzwyczajając się do niej, a więc działać bardziej pasywnie niż agresywnie, obłaskawić raczej niż okiełznać. Jestem przekonana, że ja jako człowiek zyskałam na tej realizacji oba rodzaje siły i w tym sensie dokonał się akt performatywny, bo wyszłam z niej zmieniona – jako nieco inna osoba i odważniejszy twórca. Doświadczenie to miało bowiem charakter katarctyczny, a nawet epifaniczny dla mnie na poziomie psychologicznym, z kolei jako artystka również musiałam zmierzyć się z różnymi lękami, odrzucić bezpieczne i dotychczas utarte strategie działania na rzecz zupełnie nowego środka obrazowania, zawierzyć bardzo często swojej intuicji, co jest

⁹² J.G.Frazer, op.cit., s. 71.

⁹³ H. Belting, *Antropologia obrazu*, tłum. M. Bryl, Kraków 2012, s. 174.

metodą, której z reguły staram się unikać – tutaj musiałam korzystać z niej nieustannie. Cały ten eksperyment skłonił mnie, by poszukiwać takiego malarstwa, gdzie dokonuje się coś więcej niż tylko przedstawienie, gdzie mamy do czynienia z "zaklinaniem", ponieważ wspomniany model ludzkiej twórczości ma szczególny walor i stał się przedmiotem mojej wielkiej fascynacji. Co więcej, interpretując malarstwo przez pryzmat zwrotu performatywnego, zyskałam nowy kontekst i dalece bardziej głębokie rozumienie sztuki w ogóle. Co obraz robi i jak przekształca naszą rzeczywistość? Czy pisze ją na nowo?

Scharakteryzowałam pobieżnie, jak ten eksperyment wpłynął na mnie. Analogicznie należałoby również zbadać jego wpływ na przedstawionego w nim bohatera. Otóż model pozujący do wszystkich obrazów okazał się właściwą osobą na właściwym miejscu – mianowicie to człowiek niewierzący w przesady i bardzo racjonalny, dlatego uczestnictwo w tej akcji nie odbiło się w żaden negatywny sposób na jego psychice i można powiedzieć, że zachował on bezpieczny dystans. Gdyby jednak rozszerzyć tę postać na bardziej uniwersalnego *innego*, zyskałaby szczególny wymiar. Projekt ten bowiem, zupełnie przypadkowo, zbiegł się w czasie (koncepcja została wymyślona wiele lat przed pandemią) z sytuacją pandemiczną na świecie, która niejako zmusiła nas do pochylenia się nad tematem śmierci i uczyniła go na powrót obecnym w dyskursie społecznym. Wbrew temu, o czym mówi Belting w poniższym cytacie, śmierć przestała być abstrakcyjna:

Pytanie o "obraz i śmierć" implikuje dwa tematy, które dzisiaj cechuje duży stopień niepewności. Stara symboliczna siła obrazów wydaje się gasnąć, a śmierć stała się tak abstrakcyjna, że nie pociąga już pytania o sens. Nie tylko dlatego, że nie dysponujemy już obrazami śmierci, które by nas do czegośkolwiek zobowiązywały. Przywykliśmy do śmierci obrazów, które niegdyś oddawały się odwiecznej fascynacji tym, co symboliczne⁹⁴.

Czy symboliczna siła obrazów wydaje się rzeczywiście gasnąć i jakie światło na malarstwo rzeczywiście rzuca mój *obraz śmierci*?

Kiedy konfrontuję swoje prace z opinią publiczną, często konstatuje bardzo ciekawe spostrzeżenia na temat odbiorcy. Niekiedy moje obrazy prowokują uzewnętrznianie się jakichś niepopularnych lub niepoprawnych politycznie światopoglądów. Co ciekawe, zdarza się, że te przekonania nie licują zupełnie z moją wrażliwością i potrafią mnie kompletnie zaskoczyć, a już na pewno nie są przeze mnie

⁹⁴ Ibidem, s. 171.

przewidziane. W tym wypadku dość ciekawą informację zwrotną otrzymałam już na etapie powstawania koncepcji. Otóż okazało się, że mój projekt wzbudza lęk i niepokój, zasadzający się właściwie na przesądach. Zupełnie się tego nie spodziewałam, ponieważ ja swój pomysł realizuję z pozycji osoby racjonalnej, niewierzącej w magię, niepraktykującej żadnej religii ani kultu i właściwie mało uduchowionej. Jak przypuszczam, ktoś, kto traktuje serio sprawy związane z ezoteryką i pokrewnymi obszarami, nie zaangażowałby się w ogóle w podobny projekt, gdyż mógłby go uznać za potencjalnie niebezpieczny. Ja natomiast traktuję to działanie zupełnie metaforycznie, nie mam problemu z odróżnieniem fikcji od rzeczywistości i nie przyszłoby mi do głowy, że współcześnie podobna zabawa kodem kulturowym i kontekstami może zostać odebrana dosłownie, zwłaszcza w środowisku akademickim. Wszystko, co tu powstało, przepuszczone jest bowiem przez filtr sztuki – dystans, czyniący je "opowieścią", a nie prawdziwym rytuałem o magicznej mocy. Tymczasem, nieustająco podczas trwania studiów doktoranckich, zadawane mi były pytania (tak przez wykładowców, jak i studentów), czy ja się nie boję, że ściągnę na siebie bądź swojego partnera nieszczęście. Byłam przestrzegana przed złymi mocami i przed prowokowaniem "licha". Co więcej, zwrócono mi uwagę, że nawet jeśli mojemu partnerowi przydarzy się wypadek losowy będący dziełem przypadku, to ja *aposteriori* przypiszę temu zdarzeniu magiczny rodowód, związany z moim artystycznym obrzędem (niezamierzony przeze mnie) i będę się obwiniać za magiczne i zarazem nieumyślne wywołanie go. Zupełnie nieistotna w tych wielkich obawach i narracjach okazała się koncepcja przedsięwzięcia jako przewyciężającego śmierć. Nieważne po co – uśmiercanie żywego człowieka na obrazie to tabu i nie wolno tego robić, bo nie wiadomo, jak to się może skończyć. Moim zdaniem wiadomo–nijak. Przyglądałam się temu zjawisku z rezerwą, ale, ku mojemu sporemu zaskoczeniu, ludzie masowo wierzą w przesady i to niezależnie od poziomu wykształcenia, co ten projekt jak lakmus wykazał. W dobie kompletnego kryzysu duchowości, rozwoju nowoczesnych technologii, okazuje się, że ludzie się boją jakichś nieokreślonych, bardzo enigmatycznych i niewyjaśnionych mocy. Nieważne, jak precyzyjnie skatalogujemy i opiszemy świat poprzez naukę, cały czas jednak drzemie w nas potrzeba magii. Choć Frazer oceniał to zjawisko pejoratywnie, mówiąc dosadnie o "głupocie" czy "ciemnocie" ludów pierwotnych⁹⁵, to przecież ani pierwotni, ani tym bardziej głupi nie jesteśmy (wziąwszy pod uwagę stan współczesnej wiedzy), a jednak wciąż rezonują w nas jakieś bardzo atawistyczne i irracjonalne lęki. A

⁹⁵ J. G. Frazer, op.cit., s.38.

zatem w tym kontekście branie na warsztat właśnie magii wcale nie wydaje się naiwne, bo porusza bardzo czułą strunę we współczesnym człowieku. Co więcej, zabieg ten okazał się prowokacyjny w dokładnie takim samym sensie, jak to robi performans. Zdołałam tu jednak poruszyć jeszcze jedno tabu, mianowicie: palenie obrazów. Okazuje się, że w ponowoczesnym świecie, w środowisku artystycznym, gdzie ścierają się bardzo różne, niekiedy radykalne postawy estetyczne, wszyscy zgodnie byli przekonani, że obrazów palić żal. Może szczególną awersję do tego aktu wznagła fakt, iż chodziło o obraz realistyczny, wymagający dużego nakładu pracy? Jednakże nieustannie radzono mi, żebym ten proces sfingowała, spaliła jakieś wydrukowane kopie itd. Nawet przez jakiś czas to rozważałam, zafascynowana problemem prawdy i autentyczności w sztuce performance. Zdarzały się bowiem takie sytuacje jak *casus* Rudolfa Schwarzkoglera, jednego z Akcjonistów Wiedeńskich, który zaprezentował cykl fotografii, gdzie odcina sobie penisa, co się później okazało manipulacją i rzeczony akt kastracji w ogóle nie miał miejsca. Z jednej strony prerogatywą artysty jest tworzenie opowieści fikcyjnych. Tak jest w tradycyjnych dyscyplinach sztuki, jak malarstwo czy teatr, i o ile mój projekt artystyczny pozostaje w polu malarstwa, to przedstawia przecież narrację zmyśloną – historię o śmierci, do której nigdy nie doszło. Jeśli jednak wchodzimy na terytorium performansu, należy pamiętać, iż jego najmocniejszym środkiem oddziaływania jest właśnie owa autentyczność. Decydując się na "oszustwo", banalizujemy całą sytuację, czyniąc z niej drwinę. Jak mówi Kristine Stiles, amerykańska historyczka sztuki:

Zamieszanie związane z fikcją i dokumentacją prześladowuje nie tylko prace Schwarzkoglera, ale performans w ogóle. Mit Schwarzkoglera przywołuje każdy, kto pragnie iść na ustępstwa ze sztuką, trywializować ją, czy nadać jej posmak sensacji albo po prostu dyskredytować artystów używających swego ciała jako twórczego materiału.⁹⁶

Moją intencją nie był dowcip. Co więcej, zachowanie zatrzymanego obrazu kolidowałoby z ideą całego projektu jako "magii powstrzymującej śmierć". Wystawienie takiej pracy jednoznacznie ośmieszyłoby metody performansu i na ich kwestionowaniu skupiłoby uwagę odbiorcy. Nie mogłam tego zrobić, bo musiałabym to płótno na zawsze ukryć, co

⁹⁶ K. Stiles, *Uncorrupted Joy: International Art Actions*, in Paul Schimmel, ed., *Out of Actions: Between Performance and the Object*, tłum. własne, 1949-1979, exh. cat. (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1998), s. 290.

mija się z celem. Mimo to nieustannie byłam przekonywana, by zaniechać palenia obrazów, niezależnie od okoliczności i intencji całego projektu. Nawet do pewnego stopnia uległam tym naciskom, bo początkowo planowałam spalić wszystkie obrazy. Zdałam sobie jednak sprawę, że zależy mi na geście, aniżeli jakiejś totalnej destrukcji, i wykazaniu, że w niektórych przypadkach akt performatywny może się zrealizować poza polem performansu. Niemniej to właśnie pod wpływem informacji zwrotnej przemyślałam sprawę ponownie. Wniosek z tego płynie następujący: można mnożyć teorie dyskredytujące dzieło sztuki jako artefakt, ośmieszać formalizm itd., dopóki ktoś na serio nie zdewastuje własnego obrazu. Wówczas ujawnia się, jak bardzo silnie zakorzeniony jest mit dzieła sztuki w ludziach ją tworzących i że operuje on na poziomie wartości niemalże atawistycznych, które są być może nieuświadomione, ale tożsame dla większości artystów i zarazem niezbywalne. A zatem jest jeszcze dla malarstwa rozumianego w sensie tradycyjnym jakaś nadzieja, skoro wzbudza taką troskę i respekt i skoro może być nośnikiem, według niektórych, jakichś ponadnaturalnych mocy.

Te dwa spostrzeżenia: silny lęk ludzi przed dyskursem nasyconym symbolami przypominającymi tajemne obrzędy i równie silna awersja do niszczenia dzieł sztuki, to właściwie dla mnie jako artystki *feedback* i interakcja z odbiorcą typowa dla performatyki, dlatego, że tych reakcji nie przewidziałam i są dla mnie inspirujące oraz nadają mojej pracy dodatkowe konteksty.

Należy tu przywołać jedno z kluczowych pytań zadanych we wstępie tej pracy: czy malarstwo realistyczne faktycznie może być performasem? Przyglądając się próbom zdefiniowania zjawiska performansu w sztuce, wyprowadzić można wniosek, że choć wyróżnia się założenia, które performans powinien spełniać, żeby został sklasyfikowany jako taki, to właściwie żadna z tych cech nie jest traktowana obligatoryjnie. Badacze tej dyscypliny niekiedy przeczą sami sobie, podejmując wysiłki usystematyzowania jakoś tego zjawiska. Zgodnie z jego założeniem, performans nie powinien pozostawić po sobie namacalnych śladów, lecz jest wiele akcji, które finalizują się w jakimś fizycznym artefakcie. Zwykle odbywa się on na żywo, ale istnieje mnóstwo przypadków, gdzie mediatyzacja jest integralnym elementem przedsięwzięcia. Najczęściej tworzy wspólnotę i rozgrywa się w kontekście bezpośredniej relacji z widzem, jednak czasem realizowany jest w izolacji. Wprawdzie cielesność dominuje tu nad znakowością, ale często performerzy wchodzi w dialog z kodem kulturowym, posiłkując się symbolem czy metaforą. Skoro więc nie można ustalić konkretnych warunków, a performans po prostu "się czuje" i rozumie intuicyjnie, to należy się odwołać do pojęcia parasolowego, a więc zwrotu

performatywnego. Wszystko zatem, co można opisać jako działanie powołujące do życia nową rzeczywistość, jest performansem. Jeśli malarstwo realistyczne może tego dokonać, choćby nie spełniało warunku np. *liveness*, również jest performansem.

Bardziej ogólne wnioski płynące z realizacji tego projektu artystycznego i zakotwiczenia go w ponowoczesnym dyskursie dotyczą miejsca malarstwa realistycznego w sztuce i kondycji jej samej. W kontrowersyjnej książce Donalda Kuspita *Koniec sztuki* padają następujące słowa:

Najważniejszy fakt stworzony przez postsztukę - to odżegnanie się od kultu nieświadomości. Bez niej, jako źródła inspiracji, sztuka zdaje się "nie mieć paliwa" i do dziś próbuje jechać z pustym bakiem. Przekonanie, że kult nieświadomości jest konstrukcją społeczną - tworem ideologii burżuazyjnej - jest atakiem na nią. Sztuka konceptualna, której brakuje tego, co nieświadomione (dowcip snu zostaje zastąpiony przez dowcip semiotyczny), stanowi awangardę natarcia, jego przednią straż - jak sugeruje fakt odrzucenia tekstu Freuda przez Kosutha⁹⁷.

Kuspit zarzuca postsztuce banał wynikający ze zwrotu ku doczesności, codzienności, przekonaniu, że każdy może być artystą, a dziełem sztuki może stać się wszystko, np. sprzętacz demolujący instalację Damiana Hirsta w muzeum, bo wziął ją za bałagan, co *post factum* uznane zostało za integralny element dzieła⁹⁸. Owładnięty krytyką konceptualizmu, nieustannie doszukuje się merkantylnych intencji twórców, zarzucając im uczestnictwo w jakimś kapitalistycznym kombinacie i wykazując, że komercjalizacja brutalnie sphyca wszelki przekaz, czyniąc zeń produkt. Akcenty z tego, co podświadome, emocjonalne i indywidualne, przesunęły się na to, co społeczne, czyniąc sztukę nieautentyczną i pospolitą. Jakkolwiek z bezwzględną ironią Kuspita można się nie zgadzać, a niewątpliwie jego styl prowadzenia wywodu jest agresywny, radykalny i nieznoszący sprzeciwu, to wykazuje on jednak jakieś istotne deficyty współczesnego pola sztuki. Bowiem rzeczywiście postsztuka zdaje się faktycznie "jechać na pustym baku". Jednak przyczyn tego stanu rzeczy warto poszukać jeszcze gdzie indziej, a mianowicie w autoreferencyjności, czy nawet autotematyczności i nieustannym kwestionowaniu wszelkich kategorii estetycznych i granic. Oczywiście Kuspit postuluje radykalny zwrot ku takim kategoriom jak "piękno" w sztuce. Jednakże nie trzeba posuwać się aż tak daleko, żeby zauważyć, że nieustające renegocjowanie zasad, na których dana akcja artystyczna

⁹⁷ D. Kuspit, op.cit., s. 107.

⁹⁸ Ibidem, s. XVII.

czy dzieło mają się zasadzać, ciągle pytanie o linię demarkacyjną, o rolę artysty, odbiorcy, o zasady etyczne itp. kieruje sztukę w stronę koncentracji na sobie samej, czyniąc ją homogeniczną. Często bowiem w tym galimatiasie każdorazowego budowania całego paradygmatu nie ma już miejsca na człowieka i na jej spokojną kontemplację jego kondycji. Kiedy nieustannie pytamy o to, co nam wolno zrobić w sztuce, jak dalece możemy się pozbyć formy, czy dane tabu daje się przekroczyć, nie starcza już przestrzeni na zwyczajne pochylenie się nad problemami zwykłej ludzkiej jednostki. Nie zawsze tak jest – czasem otwarcie tych ram sprzyja właśnie "zrobieniu miejsca" czemuś, co się nie daje wtłoczyć w schemat, czego przykładem choćby monumentalne dzieło Opałki. Ale owa autopojetyczność, choć działa w służbie wolności, najczęściej jest paradoksalnie wsobna i zamknięta. Kontrowersje i skandal niekiedy przysyłają humanistyczny sens prac. Egzemplifikacją tego zjawiska jest sytuacja wielu polskich twórców nurtu sztuki krytycznej: Katarzyny Kozyry czy Doroty Nieznalskiej, których dzieła budziły publiczny ferment, a nawet doprowadziły do procesów sądowych. Oczywiście ten spektakularny społeczny oddźwięk niesie ze sobą walor nie do przecenienia, bo przywraca twórcy sprawczość, a bez zastanawiania się na tym, gdzie leżą granice sztuki, funkcjonowalibyśmy w jakichś apriorycznych ramach, zupełnie bezwolnie i bezmyślnie. Nieustannie jednak analizowanie morfologii dzieła, rozbieranie go na czynniki pierwsze, zamienianie twórcy z odbiorcą i tym podobne strategie prowadzą do podnoszenia wciąż tych samych problemów i, kontynuując motoryzacyjną metaforę Kuspita, "jazdy na jałowym biegu". A to z kolei dyskretnie eliminuje z dyskusji odbiorcę, nienależącego do "świata sztuki". Wprawdzie dla kogoś niebędącego artystą badanie granic tworzenia może być zajmujące, nie jest jednak jego udziałem i jego doświadczeniem. Może się temu uważnie przyglądać i mieć na ten temat swoje opinie, lecz cały czas ów "ping-pong" rozgrywa się pomiędzy artystą a artystą lub artystą a sztuką, a problemy i życie, z którymi boryka się widz w jego świecie, są pozostawione na bocznym torze. Jaki ów odbiorca ma zysk dla siebie z wizyty w muzeum lub galerii, skoro rzecz go w ogóle nie dotyczy, a dialog nie jest prowadzony z jego rzeczywistością? Tak postnowoczesność traci powoli swojego adresata, bo się nim kompletnie nie interesuje. Nie chodzi tu o to, żeby sztuka odpowiadała, jak produkt, na jakieś zapotrzebowanie, schlebiała gustom, lecz żeby chociaż w jakiejś mierze dążyła do dialogu. I oczywiście można w tym punkcie podnieść kwestię rozlicznych strategii wypracowanych przez performans, zapraszających widza do wspólnej "gry". Czy jest to jednak zaproszenie, czy prowokacja? Wszystkie te taktyki, wbrew temu, co postulują artyści (np. Schechner na temat uczestnictwa w *Dionizjach 69*), z gruntu są

niedemokratyczne i zawierają w sobie relację władzy, gdzie artysta i odbiorca nie są równymi podmiotami, bo jak mogą być, jeśli tylko jedno z dwojga wie bądź ma jakiegokolwiek pojęcie, co się będzie działo? Nawet jeśli dochodzi do całkowitej zamiany ról, to przecież to performer ją proponuje. Widzowie performansu często czują skrępowanie i obawiają się "wywołania do tablicy", narażenia się na śmieszność, co uniemożliwia im swobodny odbiór. Jakież granice, czy też punkty odniesienia, zrozumiałe dla widza, są jednak potrzebne, żeby mógł on nawigować w treści, która jest mu serwowana. Nieuchronnie odsyła nas to do modelu komunikacji Jakobsona, gdzie centralnym elementem przekazu jest kod. Tutaj roztacza się kolejny problem postsztuki, mianowicie jej nieustanne próby zerwania ze znakowością, w przypadku performansu na rzecz cielesności. Kiedy Erika Fischer-Lichte sugeruje, że należy odrzucić wszelkie interpretacje *Lips of Thomas* poprzez kontekst symboliczny i skoncentrować się na bardziej autentycznym współodczuwaniu z artystką jej rzeczywistego i namacalnego cierpienia, pojawia się wątpliwość, czy kod kulturowy nie jest przypadkiem na tyle zinternalizowany, że to właśnie za jego sprawą jesteśmy w stanie rozumieć świat, a owo rozumienie sprzężone jest nierozdzielnie z przeżywaniem. Kosuth odrzuca dzieło malarskie, bo ono apriorycznie przywłaszcza sobie całą tradycję malarstwa i nie kwestionuje własnego statusu. Faktycznie, jeżeli zadaniem sztuki ma być wyłącznie owo kwestionowanie, trudno z tym dyskutować. Tylko takie zadanie może się szybko wyeksploatować. Jeśli jednak dzieło miałoby realizować jakieś inne założenia, to musi zapośredniczyć całą tradycję malarstwa, ażeby odwołać się do języka i kontekstu zrozumiałego dla adresata. Narracja, symbol czy metafora, jako hermeneutyczne narzędzia rozumienia, traktowane są przez postnowoczesność z dystansem i nieufnością. A jednak są niezbywalne, by móc porozumiewać się za pomocą sztuki. I jak dowodzi zaprezentowany przeze mnie projekt artystyczny, w ogóle nie przeszkadzają zaistnieniu np. aktu performatywnego, a nawet w jakimś sensie czynią go możliwym. Opowieść stanowi bowiem niezbędny komponent sztuki, bez którego nie ma kontaktu z odbiorcą. Tak więc wbrew temu, co chmurnie obwieścił Kosuth, malarstwo przedstawiające jest nieśmiertelne i, idąc za Kuspitem, można mieć nadzieję na dalszy jego rozwój.

Jednak pracownia wraca do życia, sygnalizując coś co można by nazwać post-postmodernizmem. [...] Ponownie stała się sanktuarium inwencji twórczej przed światem. Jest jednak ważna różnica: sztuka w niej tworzona nie jest ani tradycyjna, ani awangardowa, ale jest kombinacją obydwu. Łączy duchowość i humanizm

Dawnych Mistrzów z innowacyjnością i krytycznością Mistrzów Współczesnych. Jest to sztuka Nowych Dawnych Mistrzów. Technika i zręczność znowu są w cenie, ale sztuka pozostaje konceptualna⁹⁹.

Kuspit prognozuje, że powrót do tradycyjnych korzeni nie będzie się odbywał poprzez zaprzeczenie konceptualizmowi, lecz poprzez fuzję tych dwu odrębnych myśli. Wprawdzie gdzie indziej ironicznie krytykuje twórców czujących imperatyw, by sięgnąć po performans:

Stało się obowiązkowym punktem programu każdego artysty, by zrobić performance, nawet jeśli nie jest on oficjalnie artystą tworzącym tego typu sztukę. [...] Zaryzykuję stwierdzenie, że w tych postmodernistycznych czasach jest więcej artystów wykonujących performance niż artystów malujących obrazy. Jednak samo malarstwo też stało się rodzajem przedstawienia. Obrazy postmodernistyczne przypominają bardziej publiczne spektakle teatralne, niż stopnie prowadzące do wewnątrz jakiegoś sanktuarium¹⁰⁰.

Być może ze swoim projektem artystycznym wpisuję się właśnie w taki model malarza, który "na siłę" próbuje zmierzyć się z zupełnie obcą mu materią, tylko po to, by uwspółcześnić stare medium. Lecz ja wolę myśleć, że wkraczając na egzotyczny dla mnie obszar, zdołałam rzucić na swoje malarstwo nowe światło i zacząć je rozumieć przez zupełnie nowy dla mnie kontekst – kontekst aktu performatywnego, a więc obrazu, który nie tylko odzwierciedla rzeczywistość, lecz także powołuje do życia jej nową wersję.

⁹⁹Ibidem, s.184.

¹⁰⁰Ibidem, s.129.

Bibliografia

- Abramovic M., tłum. własne za: Lyn Gardner, *Noises off: What's the difference between performance art and theatre?*, "The Guardian", online: <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/jul/20/noises-off-performance-art-theatre>, [dostęp: 13.03.2021].
- Abramovic M., *Pokonać Mur Wspomnienia*, tłum. A. Bendarska, M. Hermanowska, Poznań 2018.
- Abramovic M., *The artist was here*, tłum. własne, "The Economist", Sep. 15, 2010, online: <https://www.economist.com/prospero/2010/09/15/the-artist-was-here>, [dostęp: 24.03.2021].
- Auslander P., *The Performativity of Performance Documentation*, „PAJ: A Journal of Performance and Art” 2006, 28(3), s. 1-10, online: www.jstor.org/stable/4140006 [dostęp: 12.06.2020].
- Austin J. L., *Mówienie i poznawanie*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.
- Bauman Z., *Ponowoczesność o niemożliwości awangardy*, "Teksty drugie" 1994, nr 5-6.
- Belting H., *Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Kraków 2012.
- Dancewicz M., *Performans postmedialny. Współczesny kontekst technologiczny działań performatywnych*, Wrocław 2019.
- Delpeux S., Tiberghien G., *The Artist and the Philosopher*, Arts and Societies online: <https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/en/archives/2387>, [dostęp: 21.03.2021].
- Derrida J., *O gramatologii*, tłum. B. Banasik, Łódź 2011.
- Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. A. Potocki, Wrocław 1975.
- Domańska E., „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie”, 2007, nr 5 (107).
- Dybel P., *Malowanie ciałem czyli filozofia malarstwa Merleau-Pontiego*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2012.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia: wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.
- Fenske M., *Tattoos in American Visual Culture*, New York 2007.
- Fischer A., *Zwyczajne pogrzebowe ludu polskiego*, Lwów 1921.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.

- Frazer J. G., *Złota Galąź*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1962.
- Guzek Ł., *Przez Performanse do sztuki*, Witryna Czasopism online:
<http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1055/1169/1247/> [dostęp: 30.03.2021].
- Imperium Rolanda Barthesa*, red. A. Kaczmarek, K. Machtyl, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2016.
- Jakobson R., *O realizmie w sztuce*, "Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1999, nr 4 (57).
- Kantor T., *Pisma. Teatr Śmierci*, t.2, Wrocław-Kraków 2006.
- Kaprow A., *Manifesto*, tłum. własne, online:
<https://tigerloaf.wordpress.com/2012/11/16/allan-kaprow-manifesto/>, [dostęp: 21.03.2021].
- King R. C., Stansfield W. D., Mulligan P. K., *A dictionary of genetics (7th ed.)*, Oxford University Press 2006.
- Kosuth J., *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, tłum. własne, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1991.
- Kubalska- Sulikiewicz K., *Malarstwo, Słownik Terminologiczny Sztuk Pięknych*, Warszawa 1997.
- Kuspit D., *Koniec Sztuki*, tłum. J. Borowski, P.Huelle, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2006.
- Krzemień T., *Znajomi nieznajomi*, Warszawa 1978.
- Lorenz K., *Tak zwane zło*, przeł. A.D. Tauszyńska, Warszawa 1996.
- Liotard F., *Le postmoderne explique aux enfance: Correspondance 1982-1985*, Paryż 1988.
- Merleau-Ponty M., *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. S. Cichowicz, Gdańsk 1996.
- Nitsch H., *Das 6-Tage-Spie Des Orgien Mysterien Theatres*, online:
<https://www.youtube.com/watch?v=1vMQ9WNnFnU> [dostęp: 30.03.2021].
- Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Wrocław 1998.
- Pawłowiski T., *Happening*, Warszawa 1982.
- Ricœur P., *Język, tekst, interpretacja*, tłum. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989.
- Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chelstowski, Warszawa 2003.
- Rozwadowski A., *Czytając sztukę naskalną: pomiędzy archeologią a etnografią*, „Przegląd Archeologiczny” 1998, vol. 46, online:

https://rcin.org.pl/Content/60390/WA308_79862_PIII272_Czytajac-sztuke-nask_I.pdf
[dostęp: 20.03.2021].

Schimmel P., ed., *Out of Actions: Between Performance and the Object*, tłum. własne, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1998..

Surrealizm. Antologia, tłum i wybór A.Ważyk, Wyd.Czytelnik, Warszawa 1976.

Śniecicki M., *Dzieło jako zdarzenie - performans rekonstruowany w wyobraźni*, „DYSKURS” - Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu, vol. 26, 2018.

da Vinci L., *Traktat o malarstwie*, tłum. L. Staff, Kraków, Budapeszt, Syrakuzy 2019.

Watson S., *Merleau-Ponty i Foucault: de-estetyzacja dzieła sztuk : o stwierdzeniu Leonarda: "Malarstwo jest filozofią"*, "Sztuka i Filozofia", 2008, nr 33.

Wilkoszewska K., *Sztuka jako rytm życia: rekonstrukcja filozofii sztuki Johna Deweya*, "Universitas", Kraków 2003.

Wiktor M., *Gwiazda wycięta na brzuchu - rozmowa z Mariną Abramovic*, „Gazeta Wyborcza”, 2012, 5 października.

Zwrot performatywny w estetyce, red. L. Bieszczad, Kraków 2013.

Spis ilustracji

Dokumentacja projektu artystycznego nie jest potraktowana jako ilustracje wylistowane w poniższym spisie

1Hermann Nitsch otwierający swoją wystawę w Çanakkale 2015	43
2 Marina Abramovic w swojej pracowni, Belgrad 1969.....	44
3Akira Komoto, <i>seeing 90-10</i> , fotografia - druk chromogeny, (1990), Barrie, kolekcja Maclaren Art Centre.....	45
4Roman Opalka, <i>Infinity, Detal 1-35327</i> (fragment) (1965)	46
5Kadr z filmu <i>Amadeusz</i> Milosa Formana (1984)	54
6Kadr z filmu "Święta góra" Alejandro Jodorowskiego (1973).....	54
7Piotr Stachewicz, <i>Widma w pracowni (Ukojenie)</i> , (1883-1885), Kraków, Muzeum Narodowe	56
8René Magritte, <i>Kochankowie II</i> , (1928) - Nowy Jork, Museum of Modern Art.....	57
9Aleksander Gieryski <i>Trumna chłopska</i> , (1894-1895) - Warszawa, Muzeum Narodowe	58
10Julian Fałat, <i>Śnieg</i> , (1929) - Kraków, Muzeum Narodowe.....	58
11Józef Chełmoński, <i>Kuopatwy na śniegu</i> , (1891) - Warszawa, Muzeum Narodowe.....	58
12Aleksander Gieryski, <i>W altanie – studium</i> , (ok. 1876) - Warszawa, Muzeum Narodowe	62
13 Michaił Wrubel, <i>Bez</i> (1900) – Moskwa, Galeria Tretiakowska.....	63
14 Michaił Wrubel, <i>Poranek</i> (1897) - Państwowe Muzeum Rosyjskie, Sankt Petersburg..	63