

Piękne kłamstwa II

1.

Według Judith Butler, konwencje rzeczywistości społecznej kreujemy codziennym uczestnictwem w performatywnych aktach mowy, a ucieleśniamy tę rzeczywistość, odtwarzając, odgrywając jej konwencje w naszych działaniach. W ten sposób w nasze życie wtapiają się przeróżne językowe konstrukcje – fikcje, które ostatecznie wydają się nam naturalne i potrzebne. Od publikacji jej artykułu w 1990, gdy wprowadziła do filozofii kultury pojęcie performatywności, zaczyna się kariera metafory „kultura to performance” w miejsce „kultura to tekst”, oraz kariera pojęć: performance społeczny, polityczny, religijny, medialny, itd., co przyczynia się do teatralizacji życia społecznego – społeczeństwo staje się przestrzenią performatywną i nie ma to nic wspólnego ze *sztuką performance*. W większości takich spektakli, z zasady opartych na emocjach, dochodzi do wykreowania rzeczywistości Pięknego Kłamstwa; prawdziwych fikcji.

W maju 2009, z okazji Nocy Muzeów, w ogrodach Biblioteki Uniwersyteckiej i w Galerii XX1 w Warszawie, odbyły się norwesko-polskie spotkania performance – „Piękne kłamstwa II”, kontestujące wszechogarniającą nas kulturę widowiska. Performance, jakie zrealizowali nie „ucieleśniały” żadnej powszechnej społecznej konwencji, ponieważ tylko tak można pokazać, że istnieje enklawa wolna od rzeczywistości społecznych fikcji i jej pięknych kłamstw. Na tym polega ożywczość sztuki performance. (Krótkie objaśnienie tzw. Estetyczno-performatywnych koncepcji obecności (performera/aktora) w części 2. niniejszego tekstu.)

Ogrody biblioteki to 17000 m². W tej zielonej przestrzeni, **Rita Marhaug**, odcinając się od wszelkiej możliwej widowiskowości, skupiła się na sobie i naturze. W białych spodniach i koszuli migiała gdzieś między drzewami, wykonując kontemplacyjny, skupiony performance „Spacerując w parku”. (Ja, owszem, zrobiłem kilka zdjęć, ale musiałem się dopytywać pani Eulali Domanowskiej, gdzie się można znaleźć Ritę Marhaug.) Po dwóch godzinach wracała przez łąkę cała ubłocona. Szła normalnie, jak człowiek. Wieczorem, w galerii, znowu nadzwyczaj dyskretnie, układała wokół przedmiotów na podłodze i pod ścianami polskie złotówki. Być może chodziło o niewspółmierność kwoty zawartej w uzyskanych otoczeniach z ewentualną ceną przedmiotu. W galerii była bardziej widoczna niż w parku, ale tu także mało kto przyglądał się temu, co robiła. Nie mieści się w estetyczno-performatywnych koncepcjach obecności, choć w performerskich tak [patrz punkt 2.]. Dla aktora rzecz absolutnie bez sensu, ale nie dla performerera.





*

Janusz Bałdyga pracował z deformacjami idealnej geometrii dwóch trójkątów heksagramu (męskość, żeńskość) w rzeczywistej przestrzeni altanki, którą za pomocą białego zwoju umazanego w pewnych odstępach szminką ze swoich ust, odwzorował na swoim ciele (biała koszula) – ruchami ciała owijał tę taśmę na sobie. W galerii kontynuował pracę z trójkątami, tym razem namalowanymi na podłodze, które odbijał na szybie, przerzucając ją przez dłuższe krawędzie raz na jedną, raz na drugą powierzchnię szyby i tak się do nich zbliżając. W rezultacie na szybie powstał cień heksagramu. Na koniec, nadal leżąc na podłodze, zakreślał wyciągniętym ramieniem (jak to potem nazwał) kompetencje performerera. Performance dwuczęściowy, bardzo rozbudowany i, jak to u Bałdygi, misternie skonstruowany. Skupiał uwagę, więc zapewne mieści się w mocnej koncepcji obecności [patrz punkt 2.].





*

Jan Mioduszewski to dla koncepcji obecności zagadka [patrz punkt 2.]. Performance „Mebel” – w ogrodzie stał nieruchomo pod drzewem, w specjalnym, maskującym kostiumie, a potem we wnęce galerii, ukryty dodatkowo za wykonanym na sklejkę obrazem komody z szufladami. W ogrodzie czasem ktoś pewnie na to zerkał, w galerii myślano, że w ogóle „nie przyszedł” na swoje wykonanie, ponieważ nikt go nie zauważył. W rozmowie powiedział mi, że jest to performance „still”, nieruchomy, i nie uważa by był on „klasyczny”. Powiedział też, że interesuje go, czy i jak ludzie wyczuwają obecność tak zamaskowanego człowieka. Zatem jeszcze inna koncepcja obecności.

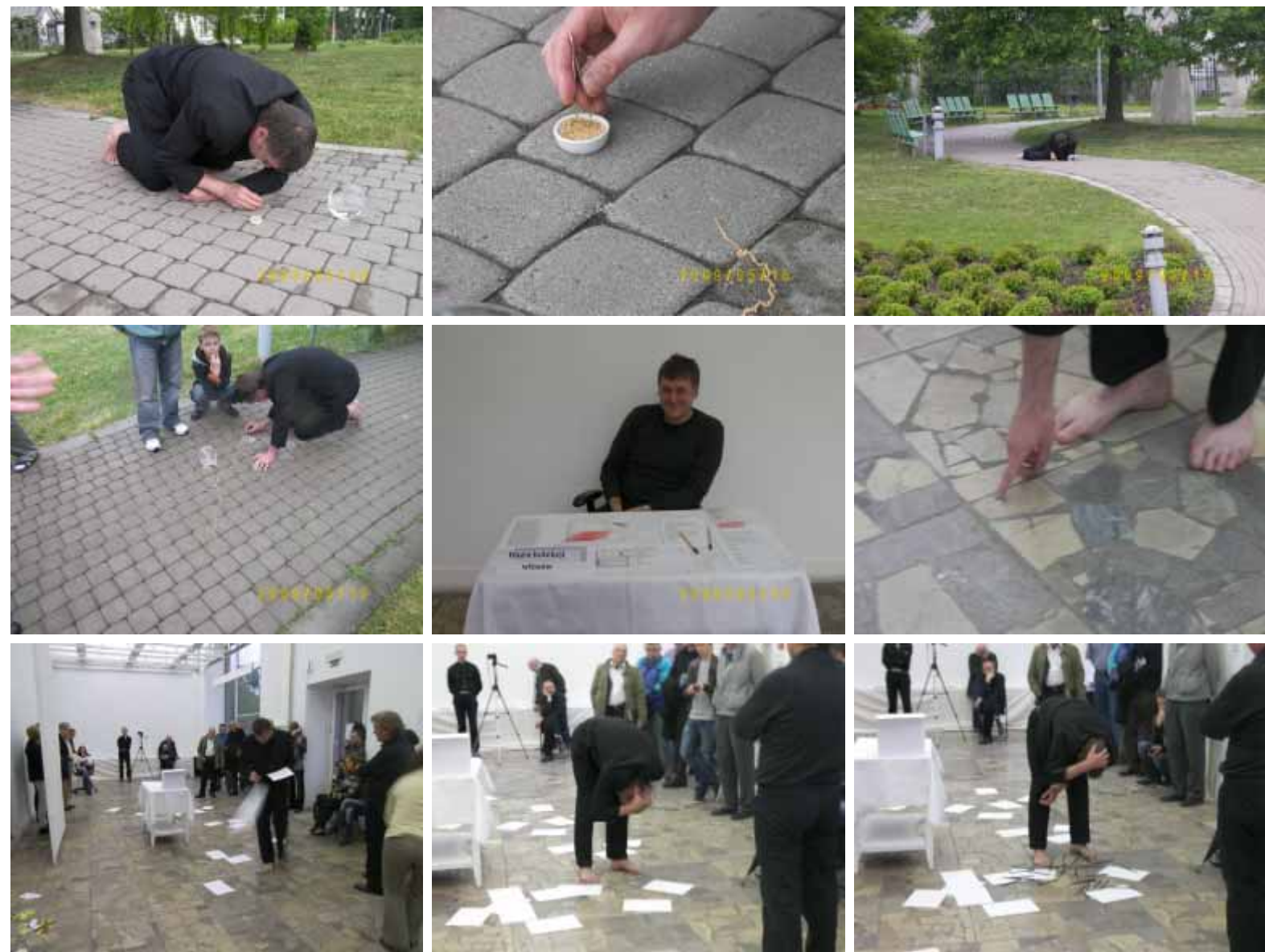


*

Kurt Johannsen – „Droga”. Ciemne spodnie, marynarka i sweterek, boso. Ulokował się w głębi parku, na szarej alejce, na czworakach, z dala od ludzi. Ustawił przed sobą sporą szklaną kulę i szczypczykami wybierał z pudełeczka ziarenka gorczycy, które układał w delikatną nitkę ścieżki. W parku to wszystko. Po dwóch godzinach, kiedy wszyscy już swoje zrobili i zaczął padać deszcz, podeszliśmy do niego i go obstąpiliśmy. Układał dalej. Alejka pod nim sucha. Mocna koncepcja obecności, pod warunkiem, że ktoś w ogóle go zauważy. My go zauważyliśmy. W galerii przygotował sobie stół z napisem: biuro pobierania włosów. Kto chciał, przekazywał mu jeden swój włos. Kurt wkładał go starannie do foliowej torebki i katalogował: imię, nazwisko, kraj, adres e-mail. Za kilkadziesiąt lat zrobi ze wszystkich włosów instalację. Koncepcja obecności: biurowa, sprawy codzienne, banalne, ale rozświetlone jego koncepcją sztuki. Ta część galeryjna nie mieści się w koncepcjach obecności cytowanej tu estetyki, ale mieści się z pewnością w gatunku performance. Następnie wykonał jeszcze jeden performance, pochylając się nad podłogą i w

zwolnionym tempie wskazując na niej jakieś punkty. Następnie już niedbale rozrzucił kartki, nad którymi też się pochylał i robił kropki ołówkami. Potem złapał się za głowę i wykręcał ją na wszystkie strony, jakby go coś opętało. Koncepcja obecności (ta część galeryjna): mocna [patrz punkt 2.].

(Wprawdzie w performance najważniejsza jest fizyczność, cielesność performerera, ale po samym wydarzeniu może się zdarzyć, że na pierwszy plan wychodzi warstwa pojęciowo-symboliczna, jeżeli istnieje. Ziarenka gorzycy to bliźniący symbol raju („Królestwo niebieskie podobne jest do ziarenka gorzycy, które ktoś wziął i posiał na swej roli. Jest ono najmniejsze ze wszystkich nasion, lecz gdy wyrośnie, jest większe od innych jarzyn i staje się drzewem, tak że ptaki przylatują z powietrza i gnieźdzą się na jego gałęziach.”, Mt 13,31-32). Jeżeli ktoś z taką uwagą traktuje każdy szczegół otaczającej go rzeczywistości, w każdym swoim kroku widzi spełniony symbol raju, raj, to faktycznie może oszaleć.)



*

Robert Alda wykonał kilka, jak to nazywa, fotografii performatywnych, z imponującego rozmachem cyklu „Transition pictures”, fotografii przejścia. Podróżuje po świecie i w różnych jego miejscach prosi grupy ludzi, czasem rodziny, by się mógł z nimi sfotografować. Ustawia na statywie aparat, w ciągu ośmiu sekund przebiega do ustalonego wcześniej kadru, kładzie się w nim i uzyskuje zdjęcie swojego przejścia w obraz. Czasem kładzie się nie przed ludźmi, a w krajobrazie lub pod plakatem atrakcyjnej kobiety. Czasem kładzie się nago z genitaliami schowanymi między udami. Mam wrażenie, że mieści się w słabej koncepcji obecności, bo w trakcie pozowania teraźniejszość jest uwypuklona jako tu i teraz fotografii [patrz punkt 2.]. Być może jednak żadna z koncepcji obecności do Roberta Aldy nie pasuje.



Fotografia z prawej wykonana przez Roberta Alde, przedstawia jego i siedzącą na nim Anitę Pasikowską z dzieckiem przy piersi.
Sceneria: "Misiolandia" Anity Pasikowskiej.



*

Grupa Fale Bałtyku (Ula Niemirska i Rafał Dominik) ulokowali się na dachu budynku sąsiadującego z biblioteką, której górny ogród połączyli ze swoim dachem pętlą z żółtej liny, do której przyczepili pojemnik na kartki. Te można było wziąć z pudła przy jednym końcu liny, coś na nich napisać i wysłać na drugi dach, gdzie tylko ich sylwetki były widoczne. W galerii kartki z korespondencją zostały przyklejone z tyłu przepierzenia. Działania Grupy nie mieszczą się w estetyczno-performatywnych koncepcjach obecności [patrz punkt 2.]. Niewątpliwie było to jakieś działanie, nawet performatywne, skoro ludzie wykonywali określone czynności. Czy był to performance? Podobnie, jak musimy odróżniać teatr od sztuki performance, musimy też odróżniać różnego rodzaju działania performatywne, nawet artystyczne, od sztuki performance. W każdym razie Grupa Fale Bałtyku nie uprawiała żadnej widowiskowości.



*

Kiedy byłem na dachu, **Anita Pasikowska** wraz ze swoją chyba niewiele ponad roczną córeczką, aranżowała na łące „Misiolandię” – wtykały w trawę patyki z papierowymi sylwetkami misiów. Potem te papierki przykleiła do ściany w galerii, a córeczka wieczorem je stamtąd zrywała, za co widzowie nagrodzili ją brawami. Dziecku się to podobało i kłaniała się nader chętnie, skupiając na sobie całą uwagę. Dziecko jednak nie ma świadomości sztuki, więc o jego performance nie ma mowy. A matka? Nie nazwałbym tych zdarzeń performance, coś jednak się działo. Dzieci są fenomenalne, jak zwierzątka, więc można się nimi posługiwać.



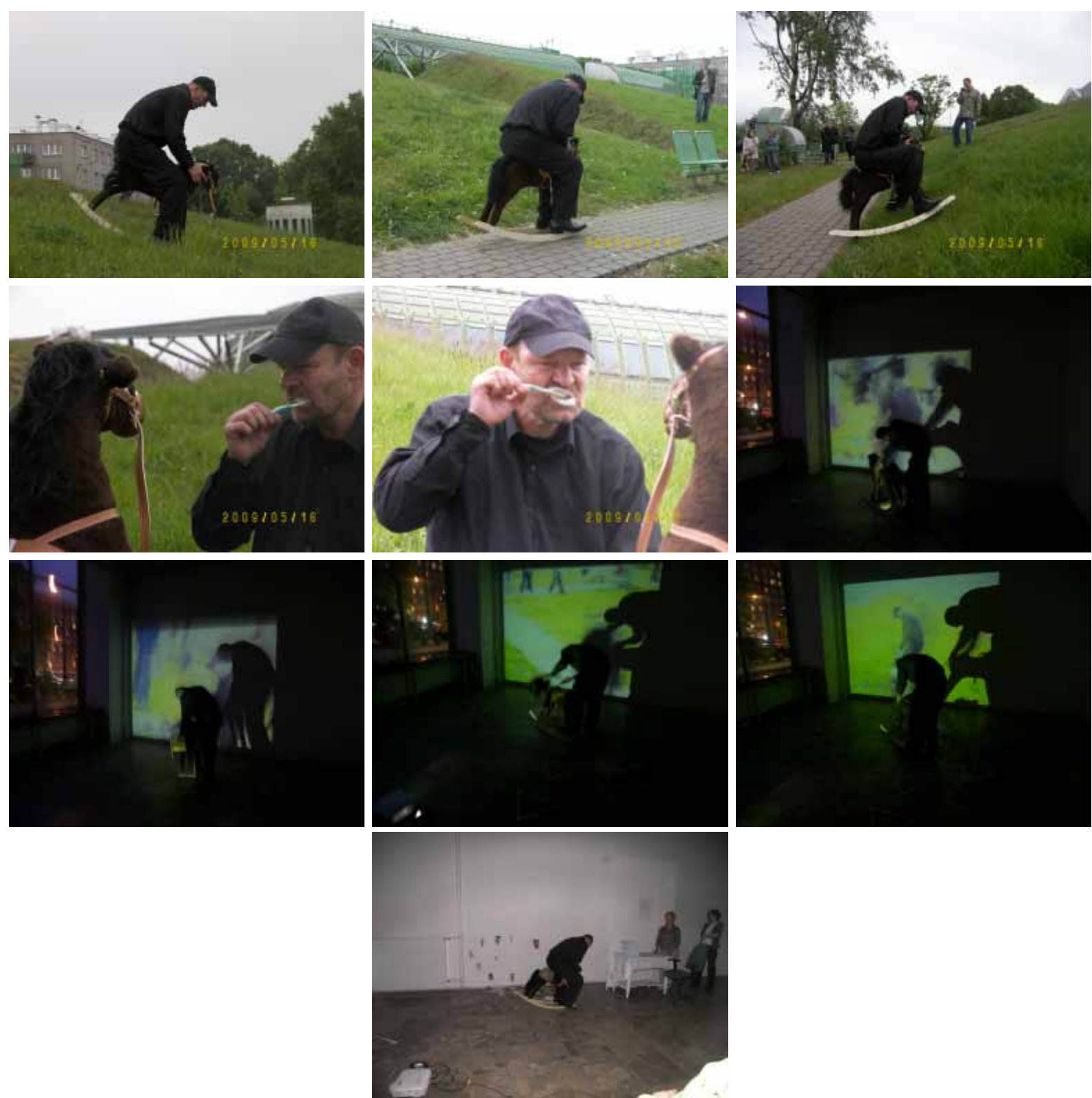
*

H&H, Rzeczywistość Integralna. Wyjątkowo przewrotny film wideo. Piękna, spiralna grafika, poprzetykana podprogowo migawkami okrucieństw tego świata, której towarzyszył tekst czytany przez Jacka Żakowskiego. Odbiór utrudniony zamierzonym echem i pogłosami. Wsłuchując się, chciało się zrozumieć sens, ale okazało się, że były to właśnie piękne kłamstwa. Człowiek wpadał w pułapkę własnej naiwności.



*

Ryszard Ługowski w dwuczęściowym performance „Darowanemu koniowi nie zagłądaj w zęby”, w ogrodach usiłował zjechać na koniu na biegunach z jednej górki i wjechać pod inną, co mu się nie udało, więc usiadł na trawie i umył sobie zęby, patrząc koniowi prosto w oczy. W galerii, na tle filmu video z części ogrodowej, w czapeczce z płachty dziennika „Rzeczpospolita”, odciął mu piłą głowę i ogon, zamienił owe organy miejscami, po czym na tym koniu odjechał. W galerii było ciemno, jak w platońskiej jaskini. Na ścianie film, na filmie cienie Ługowskiego i konia. Sztuka to fikcja czy rzeczywistość? Koncepcja obecności: mocna [patrz punkt 2.].



2.

Co to jest performance? Performerzy twierdzą czasami, że performance jest dziedziną sztuki, tak jak malarstwo czy rzeźba. Utało się też, że performance, podobnie jak teatr, należy do sztuk przedstawieniowych. Owe poglądy znajdują oparcie w kształtującej się od pewnego czasu estetyce performatywności, której obszerny wykład zawiera wydana w 2008 „Estetyka performatywności” Eriki Fischer-Lichte. Książka jest ciekawa, ale nie ma tu miejsca na omawianie jej. Przedstawione wyżej opisy spotkań można, jeśli ktoś chce, uzupełnić o odniesienie do tzw. trzech koncepcji obecności performerera pośród widzów, gdy wykonuje performance. Są to jedne z kluczowych pojęć tej estetyki, która jednak nie obejmuje, moim zdaniem, całej różnorodności sztuki performance, a w szczególności tego, że performer wcale nie musi wywierać jakiegokolwiek wrażenia na widzach.

Trwają dyskusje o związkach między performance a teatrem, więc należy podkreślić: nie jest teatrem. Jeśli się wyczytać w „Estetykę performatywności”, nowy XX wieczny teatr wziął się z reakcji wzgardzonych aktorów na arogancję publiczności. We Francji np., uprzywilejowani potrafili urządzać sobie na scenie

własne spotkania towarzyskie, nie zważając na graną sztukę. Dlatego teatr musiał znaleźć sposób na okiełzanie publiki. Postawa i cele performerów są inne niż aktorów. Wprawdzie Fischer-Lichte rozciąga estetykę performatywności także na sztukę performance, ale moim zdaniem do performance, szczególnie polskiego, o wiele bardziej nadają się pojęcia sztuki działań, opracowane w latach 70. przez KwieKulik, co nie znaczy, że estetyka performatywności jest nieprzydatna zupełnie.

Dla Fischer-Lichte w nowym teatrze i performance, od ewentualnych symbolicznych interpretacji, ważniejsza jest autoreferencja różnych zachowań performerów. Rzeczywistość tu i teraz, cielesność, obecność artystów, obecność widzów i ich współobecność. Jej trzy koncepcje obecności: słaba, mocna i radykalna, mogą mieć pewne zastosowanie w rozumieniu konieczności obecności performerskiej, ale nie wyczerpują całego zakresu.

Trzy koncepcje obecności w estetyce performatywności:

Słaba: Fenomenalne ciało aktora „...za sprawą swoich fizycznych cech zyskuje moc erotycznego oddziaływania. Uwypuklenie terażniejszości, jako danej wraz z czystą obecnością fenomenalnego ciała aktora, obejmuje **słaba koncepcja obecności**”. [s. 153]

Mocna: „Widzowie wyczuwają, że wykonawca w jakiś niecodziennie intensywny sposób istnieje tu i teraz, co z kolei pozwala im samym w niecodziennie intensywny sposób poczuć swe terażniejsze istnienie. Obecność wydarza się dla nich jako intensywne doświadczenie terażniejszości. Tego, w jaki sposób aktor panuje nad przestrzenią i skupia na sobie uwagę, dotyczy **mocna koncepcja obecności**”. [s. 155]

Radykalna: „...opozycja ciała i umysłu/świadomości została podważona, a fenomenalne ciało aktora wydaje się wcielonym umysłem. ... Obecność wykonawcy sprawia, że widz postrzega i doświadcza go, a zarazem samego siebie jako wcielonemu umysłu, jako proces ciągłego stawania się. Krążącą energię odbiera natomiast jako siłę transformacji, czyli jako energię życiową. Ten aspekt obejmuje **radykalna koncepcja obecności**”. [s. 160]

Klasyfikacja, tu podana w wielkim skrócie, w książce obszernie wyjaśniana, dotyczy teatru, sztuki akcji i performance. Czy jest wystarczająca? Część performerów zgodzi się pewnie, że mocna koncepcja obecności dotyczy sporej ilości performances (jeżeli w ogóle godzą się na jakiegokolwiek klasyfikacje), ale z pewnością wiele performances realizuje jeszcze inne „koncepcje obecności”.

Jan Piekarczyk