

Tomasz **Sikorski**

Dr hab., prof. UJK Instytut Sztuk
Pięknych, Wydział Pedagogiczny
i Artystyczny, Uniwersytet Jana
Kochanowskiego w Kielcach

Performance – sztuka żywa

© Sikorski., 2016

<http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.51673>

Termin performance (ang. wykonanie, występ, wyczyn) rozpowszechnił się na dobre dopiero w latach 70. XX wieku, ale wcześniejsze formy działań bezpośrednich i automedialnych możemy odnaleźć już u samych źródeł: w obrzędach plemiennych i seansach szamańskich. Formy sztuki żywej rozwijać się będą później wieloma ścieżkami: w misteriach i ceremoniach, teatrze i operze, w wodewilu i kabarecie, w balecie, cyrku i w dzisiejszych koncertach rockowych.

W sensie węższym, dotyczącym obszaru sztuki wizualnej, za początek nowoczesnego performance przyjmuje się najczęściej rok 1910 i wystąpienia futurystów włoskich (Pierwszy Wieczór Futurystyczny F.T. Marinettiego odbył się 12 stycznia 1910 w Teatro Rosetti w Trieście. wg: RoseLee Goldberg, *PERFORMANCE. LIVE ART 1909 TO THE PRESENT*, Abrams Inc., New York 1979, s. 10). Ich bezpośrednią kontynuacją były, utrzymane w podobnym, buntowniczym i prowokacyjnym stylu, wystąpienia dadaistów w Zurychu i Berlinie (lata 10. XX w.). Następnym etapem był performance surrealistyczny (lata 20. Paryż), skoncentrowany głównie na języku i łączący w nowatorski sposób bardzo różne środki, takie jak muzyka, balet, teatr, film i akcje uliczne. W latach 20. performance rozwijał się dynamicznie niezależnym torem pod przewodnictwem Oskara Schlemmera, w niezwyklej atmosferze artystycznych poszukiwań Bauhausu, gdzie postulowano integrację sztuk, intermedialność, a także – jedność sztuki i techniki.

W latach 30 XX w. zbliżająca się wojna światowa zatrzymała rozwój sztuki performance w Europie, ale za oceanem, około roku 1940 performance uznawany był już przez niektórych artystów za autonomiczną dziedzinę artystyczną, tak jak malarstwo, rysunek, czy rzeźba.

W latach powojennych w USA (zwłaszcza w prekursorskim Black Mountain College w Północnej Karolinie) rozwijała się, bardzo znacząca dla późniejszego rozwoju sztuki, nowatorska współpraca pomiędzy muzykami, plastykami, tancerzami i choreografami (John

Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg). W 1959 roku uczeń Johna Cage, Allan Kaprow przeprowadził w nowojorskiej galerii serię zdarzeń rozpisanych na wykonawców i publiczność, zatytułowanych «18 Happenings in 6 Parts». Od tego momentu przyjął się termin «happening» (ang. zdarzenie, wydarzenie), określający działanie artystyczne, najczęściej spektakularne i organizowane w dużej skali, kierowane do aktywnej i współtworzącej je publiczności. Happeningi najczęściej posiadały partytury, a ich realizacja, trwająca czasem kilkadziesiąt godzin, wymagała współpracy wielu ludzi pełniących mniej lub bardziej określone funkcje. Happening, charakterystyczny dla lat 60. XX w, był ekstrawertyczny, realistyczny, umieszczony w kontekście konkretnej rzeczywistości «znaczących miejsc» i teraźniejszym czasie.

Pod koniec lat 50. XX w rodzi się ruch Fluxus, skupiający artystów wielu profesji twórczych i wielu narodowości, występujących wspólnie przed publicznością tworząc żywe, niekonwencjonalne struktury o luźno ze sobą powiązanych elementach rzeczywistości, form artystycznych i zdarzeń nieprzewidywanych. Te niejasne, złożone struktury żywych manifestacji Fluxusu noszą czasami cechy zarówno performance jak i happeningu.

W latach 60 jednym z nielicznych artystów indywidualnie tworzących performance był Joseph Beuys. Słynny jest jego pełen symboliki performance z 1965 roku zatytułowany „How to Explain Pictures to a Dead Hare?”. Szeroką falą performance wypłynął w drugiej połowie lat 70. W okresie dominacji chłodnego konceptualizmu i silnego urynkowienia sztuki. Gorący i żywy performance przywrócił sztuce wymiar czułego humanizmu, subiektywizmu, emocjonalizmu i bliskości z publicznością. Wewnętrzny dynamizm i siła oddziaływania sztuki performance nieuchronnie wynosiła jej liczne realizacje w obszary ryzykowne, znajdujące się na obrzeżach pola siłą tradycji wyznaczonego dla sztuki (penetrowanie fenomenu ciała i psychiki, protest i agitacja społeczna i polityczna, działania szamanistyczne i rytuał medytacyjny, perswazja filozoficzna i automitologie). Efemeryczność i bezpośredniość performance w relacji z publicznością wykluczały, lub przynajmniej mocno ograniczały, stosowane formy zapośredniczania, kontrolowania i manipulowania dziełem artystycznym jako produktem skończonym, którego rangę wyznaczało nie przeżycie odbiorcy, ale mistrzostwo tzw. warsztatu i cena rynkowa. W Polsce początki sztuki performance datują się na II połowę lat 60., jej rozkwit zaś przypada na przełom lat 70 i 80, kiedy to każdy akt sztuki żywej oprócz swej wagi artystycznej miał

jeszcze szczególną siłą manifestacji indywidualizmu i niezależności. Na tym polegało wielkie znaczenie sztuki performance w tamtym okresie i stąd wynikało jej równie wielkie, polityczne obciążenie. W 1980 roku Jerzy Bereś na Rynku w Krakowie w otoczeniu przechodniów rozpalił pod Sukiennicami «Ognisko wolności», a w 1986 kilkakrotnie powtórzył performance zatytułowany «Bojkot». Już same tytuły były manifestacją polityczną. W latach 90 obciążenie kontekstem politycznym zanikło i w konsekwencji personalistyczny ze swej natury performance powrócił do introspekcji: skierował się do wewnątrz, ku konkretnemu człowiekowi i sytuacji szczególnej. Drugi ojciec polskiego performance, Zbigniew Warpechowski, od lat 60 rozwijający nurt introspektywny, przedstawił w końcu 1995 swój dwieście ósmy performance. Istotą sztuki performance jest fenomen człowieka jako całości równie pełnej ograniczeń, słabości i sprzeczności, co — piękna, potencji i wzniosłości. Osoba performerera łączy w sobie niespotykaną w innych dyscyplinach artystycznych wielość funkcji: jest ona jednocześnie źródłem, osią tematyczną, przekaznikiem i elementem dzieła. W ciele i umyśle performerera, na oczach publiczności, rozgrywa się rzeczywisty zogniskowany dramat indywidualnego przypadku w bezkresie uniwersum. Samo dzieło jest nieuchwytnie, w odbiorcy powstaje jednak pewien konstrukt przeżycia a jego obraz pozostaje w pamięci. Ten moment prawdziwego przeżycia może nastąpić (choć nie musi) w pełnym wymiarze tylko podczas rzeczywistego, żywego performance: wszelkie formy jego zapisu rejestrują jedynie jego „optyczną” stronę i nieuchronnie osuwają się w interpretację raczej niż wiarygodną i nośną reprodukcję dzieła. Wyjątkiem jest performance robiony specjalnie do kamery, dziełem jest jednak wtedy ostatecznie nie performance lecz film lub fotografia.

Efemeryczność, niepowtarzalność i niereprodukowalność skazuje sztukę performance na bardzo mały zasięg oddziaływania: jej wyłącznymi odbiorcami są dość rzadko zbierające się i najczęściej niewielkie grupy osób. Nikła skala oddziaływania jest jednak rekompensowana intensywnością i niepowtarzalnością indywidualnego przeżycia. Performance był i jest rzadkością, dlatego też uczestniczenie w nim jest szczególnym wyróżnieniem i szansą na doświadczenie o wyjątkowej randze.

АНОТАЦІЯ

Томаш Сікорський. Перформанс – живе мистецтво. У статті проаналізовано історію та розвиток перформансу у Європейському мистецтві ХХ ст. Розглянуто основні періоди розвитку перформансу. Визначено основні

характерні особливості цього напрямку в мистецтві, такі як динамізм, емоційний зв'язок з глядачем тощо. Суть перформансу полягає у тому, що людина є основним феноменом у ньому, з її певними соціальними обмеженнями, слабкістю і протиріччями. Людина як виконавець і основний художній образ водночас. Вона є одночасно джерелом, тематичною віссю і елементом роботи.

Ключові слова: перформанс, мистецтво, художній образ, людина.

АННОТАЦІЯ

Томаш Сикорский. Перформанс - живое искусство. В статье проанализированы история и развитие перформанса в Европейском искусстве XX века. Рассмотрены основные периоды развития перформанса. Определены характерные особенности этого направления в искусстве, такие как динамизм, эмоциональная связь со зрителем и тому подобное. Суть перформанса заключается в том, что человек является основным феноменом в нем, с его определенными социальными ограничениями, слабостью и противоречиями. Человек как исполнитель и основной художественный образ одновременно. Он является одновременно источником, тематической осью и элементом работы.

Ключевые слова: перформанс, искусство, художественный образ, человек.

Ilustracji

1. 1965 Joseph Beuys. HOW TO EXPLAIN PICTURES TO A DEAD HARE?, Düsseldorf, fot. NN.
2. 1977 Abramovic & Ulay, IMPONDERABILIA, Bolonia, fot. NN.
3. 1981 Jerzy Bereś. OGNISKO WOLNOŚCI. Rynek w Krakowie, fot. NN.
4. 1979 Petr Štembera. JOGIN. Pracownia Dziekanka, Warszawa, fot. T. Sikorski.
5. 1981 Ewa Partum. STUPID WOMAN. Pracownia Dziekanka, Warszawa, fot. T. Sikorski.
6. 1981 Tomasz Sikorski. Europe, ART AND FEAR. Cres studio, Groningen, fot. T. Sikorski.
7. 1981 Zbigniew Warpechowski. RĄSIA. Pracownia Dziekanka, Warszawa, fot. T. Sikorski.
8. 1982 Lain Robertson. PROTECTIVE LIES. Warszawa, fot. T. Sikorski.
9. 1984 KwieKulik. POLSKI DUET. Pracownia Dziekanka, Warszawa, fot. T. Sikorski.
10. 1986 Grupa Black market (Zygmunt Piotrowski, Boris Nieslony, Jürgen Fritz, Tomáš Ruller z udziałem Tomasza Sikorskiego). THE GARDEN. Międzynarodowa konferencja estetyków, ogród pałacu w Jabtonnej k. Warszawy, fot. T. Sikorski.
11. 1986 Jerzy Bereś. BOJKOT. Pracownia Dziekanka, Warszawa, fot. T. Sikorski.
12. 2003 Grupa Sędzia Główny, laboratorium Sztuki, Warszawa, fot. T. Sikorski.
13. 2010 Zygmunt Piotrowski. BIRKENAU GROUNDWORK INTERNATIONAL, Oświęcim, fot. Bruno Neumann.



1



2



3



4



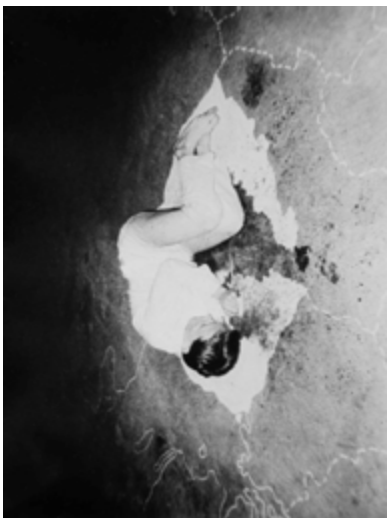
5



8



9



6



7



10



11



12



13