

REENACTMENT, CZYLI NIEKONSERWATYWNA KONSERWACJA SZTUKI PERFORMANCE

„Performance's being, like ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.”¹

Konserwacja sztuki performance brzmi jak oksymoron, oczywista sprzeczność. Jak konserwować dzieła, których podstawą bytu jest efemeryczność, unikatowość i niepowtarzalny dialog z publicznością? Przyjętą powszechnie metodą zachowania jest dokumentacja: opisująca przebieg zdarzeń słowem, fotografią, zapisem wideo, będąca świadkiem zaistnienia sytuacji artystycznej. Co jednak zrobić kiedy dokumentacja wydaje się być niewyczerpująca czy nieadekwatna w komunikowaniu następnym odbiorcom/pokoleniom o dziele? Obojętnie jakimi środkami dokumentacja zostanie podjęta, pozostanie jedynie zewnętrznym zapisem, o odmiennym od dzieła charakterze, dającym inne przeżycie w stosunku do oryginalnego doświadczenia dzieła typu performatywnego. Z tego niedosytu w kontakcie z dokumentacją wywodzi się idea reenactmentu, emulacji lub reinterpretacji dzieła. Niniejszy artykuł jest próbą przybliżenia i oceny skuteczności takiego działania w oparciu o studium przypadku – reenactment performance *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety* Ewy Partum z roku 1979. Partum sięga w nim do tematu roli kobiety w społeczeństwie i znaczenia jej atrakcyjności fizycznej. Połowa ciała artystki została podczas performance poddana na oczach widzów postarzeniu poprzez zabiegi charakteryzatorskie. Trzydzieści jeden lat po tym wydarzeniu w ramach eksperymentu konserwatorskiego, performance został powtórzony poprzez inną artystkę, wraz z innymi charakteryzatorami i wyreżyserowany przez konserwatora dzieła sztuki (autorkę niniejszego tekstu)².

Konserwacja sztuki efemerycznej?

Tradycyjne wysiłki archiwistów i konserwatorów skupiały się na materii dzieła. Również obecnie podstawowym elementem pracy jest dogłębne badanie substancji obiektu, by móc zrozumieć i przewidywać przebieg starzenia się i rozkładu podstawy bytowej dzieła. Z tej perspektywy dzieło (rów-

nież w warstwie niematerialnej), zawiera się w jego materii. Jednak charakter materialny dzieła sztuki, przez wieki zmieniający się nieznacznie, wraz z postawangardowymi zmianami w jej teorii i rewolucją technologiczną gwałtownie się przeobraził. Dla wielu współczesnych dzieł przedmioty, w jakich się zawierają to jedynie swobodne środki transportu idei, które dają się swobodnie przenosić na inne nośniki (czy to dosłownie, w postaci nośników cyfrowych, czy mniej literalnie w przypadku zastępowania nietrwałych, powtarzalnych elementów instalacji). Inne z kolei, świadomie posługują się materiałami nietrwałymi, a z procesu rozkładu i niszczenia czynią centralną istotę dzieła. Wobec powyższego, dzieła efemeryczne zbliżają się w swym charakterze do wszelkich performatywnych form sztuki. Można zaryzykować stwierdzenie, że artysta jest autorem pewnego „przepisu”, idei, która może być powtórzona przez niego samego, bądź kogoś innego, podobnie jak od wieków dzieje się to z zapisem muzycznym. Patrząc z takiego punktu widzenia, dokumentacja może pełnić rolę partytury dla ich ponownego odtworzenia.

Wszelkie powtórzenia, w tym reenactmenty, nieuchronnie wiąże się z transkrypcją z przeszłości w przyszłość, z jednego narratora na innego, z jednego performerera na drugiego, z jednej publiczności na następną. Dla wielu performerów osadzenie w ścisłym kontekście czasoprzestrzennym jest kluczowe. Dlatego reenactmenty, choćby nawet autorskie powtórzenia, znajdują wielu krytyków, którzy wskazują, iż nowe okoliczności czasu i miejsca nieuchronnie modyfikują dzieło i jego znaczenie. Czyż jednak nie dzieje się identycznie, gdy współcześnie w muzeum oglądamy dzieła sprzed wieków, które przeznaczone były do wnętrza sakralnych i dla całkiem innej publiczności? Niekoniecznie musi być to negatywne zjawisko. Zarówno dla artystów, jak i kuratorów oraz konserwatorów sztuki interesującym będzie obserwacja reenact-

mentu jako procesu nowego ustalenia pozycji performance na wymienionych płaszczyznach. Reenactment może działać na korzyść samego dzieła, stawić część jego indywidualnego życia w świecie sztuki, a ujmując metaforycznie, w kontekście badań konserwatorskich, będzie jakby jego kolejną warstwą technologiczną i historyczną.

Reenactmentu, jako eksperymentalnej próby konserwacji (lub quasi-konserwacji) sztuki performance, nie powinniśmy postrzegać jako oderwanego działania ale raczej części szerszego nurtu w podejściu do konserwacji sztuki nietrwalej i szeroko pojętej *time-based art*. Wiele bowiem współczesnych dzieł posługuje się elementami performatywnymi i jest opartych na interakcji. Dawniej były nimi, obok sztuki akcji, np. sztuka kinetyczna, sztuka instalacji, a zwłaszcza, bardziej współcześnie, instalacje oparte o komputer i wideo, net art. Wszystkie one nie poddają się konserwacji w tradycyjnym sensie i zmuszają konserwatorów do poszukiwania nowych dróg.

Czym jest reenactment?

Reenactment oznacza ponowne odegranie performance, odtworzenie go z całym pokładem uczuciowym i wiedzą o nim, i pierwszych okolicznościach jego wykonania. W wyniku takiej akcji artystycznej warsztat artysty performerera potraktowany zostanie jak środek quasi-rekonstrukcji performatywne-go dzieła. Może mieć charakter naśladownictwa albo reinterpretacji, czy cytatu. Ponieważ odtworzenie jest często oparte jedynie na zbiorowych lub indywidualnych wspomnieniach czy niedoskonałej rejestracji, pociąga za sobą pewną własną reinterpretację.

Będzie to więc odtworzenie sytuacji artystycznej podobnymi środkami w innym miejscu i czasie. Poprzez powtórzenie procesu twórczego i proces podejmowania decyzji jak powtórzyć performance konserwator zbliża się do danego dzieła i warsztatu artysty niejako od środka.

Rola dokumentacji performatywnych dzieł sztuki

Trudności w zachowaniu i konserwacji sztuki performance tkwią w jej korzeniach. Sztuka performance wyrosła z postaw konceptualnych i jest jedną z najbardziej ulotnych form sztuki. Sięgające lat sześćdziesiątych źródła sztuki performance nie były organizowane wokół ściśle sprecyzowanego manifestu. Miały źródło w pragnieniu tworzenia sztuki żywej, będącej poza głównymi nurtami, i działaniami instytucji. Performance były wówczas rzadko dokumentowane. Często odbywały się bez tradycyjnie pojmowanej publiczności, z udziałem grupy znajomych, bądź angażowały publiczność, rekwizyty i nowe technologie, tworząc różnorodne hybrydy i mając za centrum zainteresowania proces. Artystów performance interesowała

idea stojąca za materialną manifestacją, „dzianie się” lub „stawanie się” dzieła, czasem interaktywność.

Dzisiaj sztuka performance jako jeden z silnych gatunków sztuki współczesnej, zaakceptowanym przez historyków sztuki, kuratorów i większość publiczności sztuki jest obiektem akademickich badań i historycznych retrospekcji. Poprzez analizę minionych performance badacze, a także sami artyści, poszukują źródeł gatunku, tożsamości artystycznej i krytycznej refleksji w oparciu o zachowane dokumenty i przekazy ustne o minionych wydarzeniach artystycznych. Głównym narzędziem poznania jest tu dokumentacja. Jednakże, szczególnie w pierwszych latach rozwoju tej gałęzi sztuki, zachowało się niewiele zdjęć czy zapisów, dokumentacja filmowa była niedostępna, a technologia wideo zbyt młoda. Obecnie artyści znacznie szerzej dbają o rejestrację i pełniejszą dokumentację swoich dokonań performatywnych. Nie bez znaczenia jest szeroka dostępność technologii wideo.

Choć słychać jeszcze głosy sprzeciwu wobec dokumentacji głoszące, że rejestrowanie unikalnego wydarzenia jest wbrew naturze sztuki performatywnej i wnosi ryzyko jej urynkowania, to przeważająca część twórców dokumentuje swoje działania a z rejestracji czyni istotną część swoich działań.

W szerokiej dyskusji o istocie dokumentacji, daje się zauważyć również wątek kwestionujący wiarygodność dokumentacji w stosunku do dokumentowanego dzieła. Każde z użytych mediów wnosi własną konwencję: fotografia poprzez dobór zdarzenia i poszukiwanie syntetycznego kadru, wideo poprzez niedoskonałość techniczną, niską rozdzielczość itd. Tym samym, celowo lub nieświadomie, użyta technologia nadaje performance odmienny koloryt. Przez wzgląd na efemeryczność zdarzenia artystycznego, jest to pewien kompromis, umowa pomiędzy dokumentującym, artystą i dziełem. Wyobrażenie o dziele tworzone przez dokumentację musi być najczęściej dopełnione komentarzem autorskim, relacjami uczestników, by dać bardziej obiektywny obraz zdarzenia.

Głosy przeciw

Z powodu konceptualnych korzeni bliżej jest performance do przestrzeni galerii sztuki współczesnej niż do sceny teatralnej. Dlatego pomysł ponownego odtworzenia performance może wydawać się tej sztuce obcy. Jest to bowiem sztuka bez ścisłego scenariusza, a artyści nie przechodzą treningu takiego jak artyści sceny. Środowisko artystyczne skupiające się wokół performance poszukiwało autentyczności i świeżości nowego gatunku. Spontanicznością, unikatowością i nieprzewidywalnością przebiegu wydarzeń przeciwstawiali się strategii teatralnej opartej na próbach i odtworzeniach. Z tej perspektywy jako najistotniejsza cecha rysuje się niepowtarzalne „tu i te-

raz performance”, które nie może być ograniczone do pojęcia „obiektu/produktu artystycznego” czy „wykonania”. Głosicielką takiej postawy jest między innymi Marina Abramović – wykluczająca ćwiczenia, powtórzenia, a także z góry określony ścisły plan (np. kiedy ma nastąpić koniec)³, co nie przeszkadzało jej być inicjatorką reenactmenów.

Wyraźna jest nieoczywistość tej sytuacji. Reenactment polegający na reinterpretacji artystycznej w celowy sposób przeciwstawia się unikatowości i niepowtarzalności dzieła. Rekonstruując minione wydarzenie celowo umieszcza go w innym kontekście. Powtórzenie będzie przewidywalne: oparte na zamkniętym scenariuszu, ze zdefiniowanym kształtem i z góry założonym końcem. Jeśli wykonanie oryginalnego performance mogło być wyrazem nieplanowanych spontanicznych gestów artysty to już właściwe wykonanie rekonstrukcji performance będzie wymagało prób i przygotowań, co przychodzi na myśl bardziej teatr niż warsztat performerów. Radykalną postawę głosi też Peggy Phelan, amerykańska teoretyczka performance. W książce *Unmarked: The Politics of Performance*, pisze:

„Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so it becomes something other than performance”⁴.

Paradoksalnie jednak opinię kwestionującą sens dokumentacji fotograficznej i audiowizualnej (jako nieadekwatnej dla materii performance), można uznać za głos za strategią rekonstrukcji, re-enactmentu, emulacji lub reinterpretacji dzieła.

Z takiego punktu widzenia wyrosły postawy dopuszczające reenactment zarówno przez środowisko artystów, jak i środowisko konserwatorskie (podejmujące metodę z odrębnych powodów). Dla pierwszego z nich reenactment może stanowić wyraz solidarności z artystą-prekursorem, może być jego własną reinterpretacją, może być także zawłaszczeniem cudzego dzieła, czy jego krytycznym podjęciem. Reenactmenty wykonywała wspomniana Abramović, która w 2005 roku reaktywowała historyczne performance w serii *Seven Easy Pieces*, między innymi Bruce’a Naumana, Vito Acconci’ego, Josepha Beuysa⁵. Warto zauważyć, że artyści (w tym Abramović) podejmują reenactmenty i reinterpretacje swoich własnych akcji. Ciekawym zjawiskiem jest The Performance Re-enactment Society, którego członkowie gromadząc wspomnienia i zachowaną dokumentację wskrzeszają dawne akcje artystyczne. Łączą oni w sobie zarówno postawę artystyczną i drugą z wymienionych, postawę „konserwatorską”.

W odróżnieniu od artystycznego, reenactment konserwatorski nie dąży do tego, by stanowić nowy byt artystyczny, konkurencyjny do pierwotnego dzieła. Nie jest on celem i wartością

samą w sobie, lecz w odniesieniu do oryginału. Dla środowiska konserwatorskiego celem takiego eksperymentu jest rekreacja dzieła sztuki jako strategii jego ochrony i konserwacji. Może okazać się skuteczną strategią dla komunikowania następnym pokoleniom odbiorców o znaczących dziełach typu performatywnego i związanym z nimi etapie we współczesnej historii sztuki. Takie nowatorskie spojrzenie do dzieł zarówno performatywnych, jak i tych opartych na ulotnej, ciągle przedawniającej się technologii, odnajdziemy w strategiach Variable Media Network - inicjatywy nowojorskiego Muzeum Solomona R. Guggenheima i kanadyjskiej Fundacji Daniel Langlois. Są oni autorami niekonwencjonalnych modeli postępowania wobec dzieł sztuki współczesnej: reinterpretacji, reenactment, rekreacji, migracji i emulacji, w których o strategii konserwatorskiej decyduje indywidualna charakterystyka dzieła, badana przede wszystkim poprzez utworzony do tego celu kwestionariusz⁶. Wszystkie - wymienione tu - strategie projektu Variable Media można ująć pod szerszym szyldem - emulacja. Tak jak ujęła to Carol Stringari (naczelnia konserwatorka kolekcji sztuki współczesnej w Muzeum Guggenheima):

„Within the sort of broader context of the variable media project, we define emulation as recreating the look and feel of a specific thing, of a specific object or installation, by other means. (...) It's not so different from sort of our traditional methodology in conservation, where if you're in painting, a loss in a painting, you fill in that loss with a reversible medium that, you know, simulates what's around it, but it is reversible, and it creates the look and feel of the work. but it's in a different medium. So what we're doing with an emulation continues that kind of tradition.”⁷

Emulacja jako strategia dostępu do przedawnionych technologii wkroczyła wraz z rewolucją elektroniczną, a w szczególności cyfrową. W tym kontekście oznacza zastosowanie sprzętu (hardware/software) jako imitatora, naśladowującego inny, wcześniejszy hardware/software, pozwalając na działanie szerszego systemu. Variable Media prowokuje, by potraktować emulator znacznie szerzej, nie ograniczając się do technologii IT. Nie będzie tu chodzić o dawniejszą restaurację (łac. „odnowienie”), ale o nowy byt, który reprezentuje/wciela się/spełnia funkcje wcześniej użytego bytu. W stosunku do performance strategia będzie miała szczególny wymiar, gdyż emulowany będzie człowiek.

Działania takie, w kontekście konserwatorskim, miały miejsce po raz pierwszy właśnie we wspomnianym Muzeum Guggenheima w 2004 roku na wystawie i sympozjum skupiającym kuratorów, konserwatorów i artystów *Echoes of Art: Emulation As a Preservation Strategy*⁸. Strategia reenactment została wówczas podjęta wobec performance *Site* Roberta Morrisa z 1965 roku.

(Morris wykonał go wraz z Carolee Schneemann. Ten performance nazywany jest też „rzeźbą performatywną”. Scenografię performance tworzył wielki biały kubik oraz trzy duże arkusze sklejki odstawiające i zasłaniające Carolee Schneemann, upozowaną na Olimpię z obrazu Maneta).

Zmiana... jako Case Study / Geneza projektu

Zanalizowany poniżej przypadek reenactmentu *Zmiana. Mój Problem jest problemem kobiety* Ewy Partum wynikał z chęci ożywienia dawnego performance i chęci przetestowania skuteczności tej eksperymentalnej metody konserwatorskiej. Dzięki zaangażowaniu Łukasza Guzka z katedry Intermediów krakowskiej ASP i Aurelii Mandziuk-Zajączkowskiej z wydziału grafiki AHE w Łodzi oraz udostępnieniu Klubu Fokus Łódź Biennale projekt stał się możliwy do realizacji. Reenactment performance *Zmiana...* był współtworzony przez Barbarę Kędziorską i Katarzynę Domańską, realizujących w oparciu o projekt pracę licencjacką oraz konserwatorkę dzieł sztuki (autorkę niniejszego tekstu), badającą eksperymentalne metody konserwacji, restauracji i ochrony sztuki współczesnej. O wyborze tego konkretnego performance decydowały dwa kryteria: performatywny charakter dzieła (a więc nie ma możliwości zachowania go na żadnym adekwatnym nośniku, tradycyjne formuły konserwatorskie nie mogą dzieła ochronić) oraz dostępność dokumentacji tego zdarzenia (wideo, szczegółowy opis, kontakt z artystą lub wiarygodnych osób mu towarzyszących).

Ze względu na złożoność, nieoczywistą genezę powstania i znaczenie kontekstu w jakim współczesne dzieła się pojawiają, konieczna jest zawsze indywidualna analiza każdego przypadku zanim podejmie się decyzje co do podejmowanych działań. Oczywistym ekspertem jest tu sam artysta, mogący udzielić informacji niedostępnych z żadnego innego źródła. Pozyskanie zaangażowania autora lub jego brak, ma realny wpływ na jakość i kierunek podjętych prac konserwatora sztuki współczesnej. Dlatego i tutaj podstawowym dążeniem był kontakt z artystą. Drugim źródłem informacji była pozostawiona dokumentacja.

Ankieta konserwatorska

Częścią projektu było opracowanie *Ankiety konserwatorskiej dla artystów* mającej na celu badanie struktury dzieła, metod pracy i intencji artysty w tworzeniu dzieła. Są to badania mające określić zakres i cele tworzonej dokumentacji oraz możliwość i potencjalny kształt późniejszej reinstalacji. Przeprowadzona ankieta dzieliła się na cztery części mające na celu zbadanie/uściślenie: ogólnych informacji o dziele, interpretacji, dokumentacji, archiwizacji i reinstalacji dzieła. Samo sformułowanie właściwych pytań nie gwarantuje, niestety, sukcesu i otrzymania odpowiedzi. Temat wywiadów konserwatorskich z autorami doczekał się już opracowań. Do trudniejszych

kwestii należały: niesugerowanie odpowiedzi, uzyskanie konkretnych i zaangażowanie artysty w projekt konserwatorski. Zastosowanym zaleceniem było przeprowadzenie wywiadu w atelier, by otoczenie dzieł i dokumentacji pozostałej po omawianym dziele odświeżało pamięć artysty. Oprócz samego autora zawsze warto posłuchać jeszcze opinii osób trzecich, by opis był pełniejszy i mniej subiektywny.

Dokumentacja

Zanim przystąpimy do jakiegokolwiek realizacji reenactmentu, naszym obowiązkiem jest przebadanie dokumentacji. Nie tylko w zakresie jej zawartości, ale również pod kątem relacji pomiędzy konkretnym performance a jego dokumentacją. Trzeba zadać sobie pytanie dla jakiego celu powstała dokumentacja? Czy powodem była rejestracja zorganizowana przez organizatora, dla utrwalenia wydarzenia na potrzeby galerii, czy może powstała na zlecenie artysty jako świadectwo zaistniałego wydarzenia artystycznego, a może od początku taka dokumentacja miała zostać skomercjalizowana i trafić do rynku sztuki? Może celem było stworzenie materiałów dla badaczy, historyków sztuki a może jako partytura dla reinstalacji i reenactmentu. Powinniśmy unikać błędu utożsamiania dokumentacji z samym dziełem czy ujednolicania celu dla jakiego była tworzona.

Historia performance *Zmiana...*

Pierwsza wersja performance *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety*, będącego przedmiotem reenactmentu, powstała w 1974 roku, w galerii Adres Ewy Partum, kiedy to postarzano jedynie twarz artystki i nosił on tytuł *Change*. Miała to być część większego projektu i filmu *Żywa Galeria* Józefa Robakowskiego. Właściwy performance został wykonany pięć lat później w galerii Art Forum w Łodzi i utrwalony przez operatora Ryszarda Brylskiego. Zmontowany przez Brylskiego materiał dokumentuje przebieg dwugodzinnego performance w ośmiominutowym skrócie.

Przebieg zdarzeń na podstawie dokumentacji Ryszarda Brylskiego i wywiadu z artystką

W sali galeryjnej przygotowanej na potrzeby performance stoi na środku przykryty białą materią podest, na ścianach galerii wiszą plakaty z postarzoną twarzą Ewy Partum, z pierwszego performance *Change*. Kamera jest połączona z telewizorem na stoliku. Artystka wchodzi (naga) z pomieszczenia obok. Przedstawia się widzom zapowiadając co będzie miało miejsce. Następnie kładzie się na łóżku/podeście, a charakterystyczny przystępują do pracy – postarzania połowy ciała artystki. Roz-



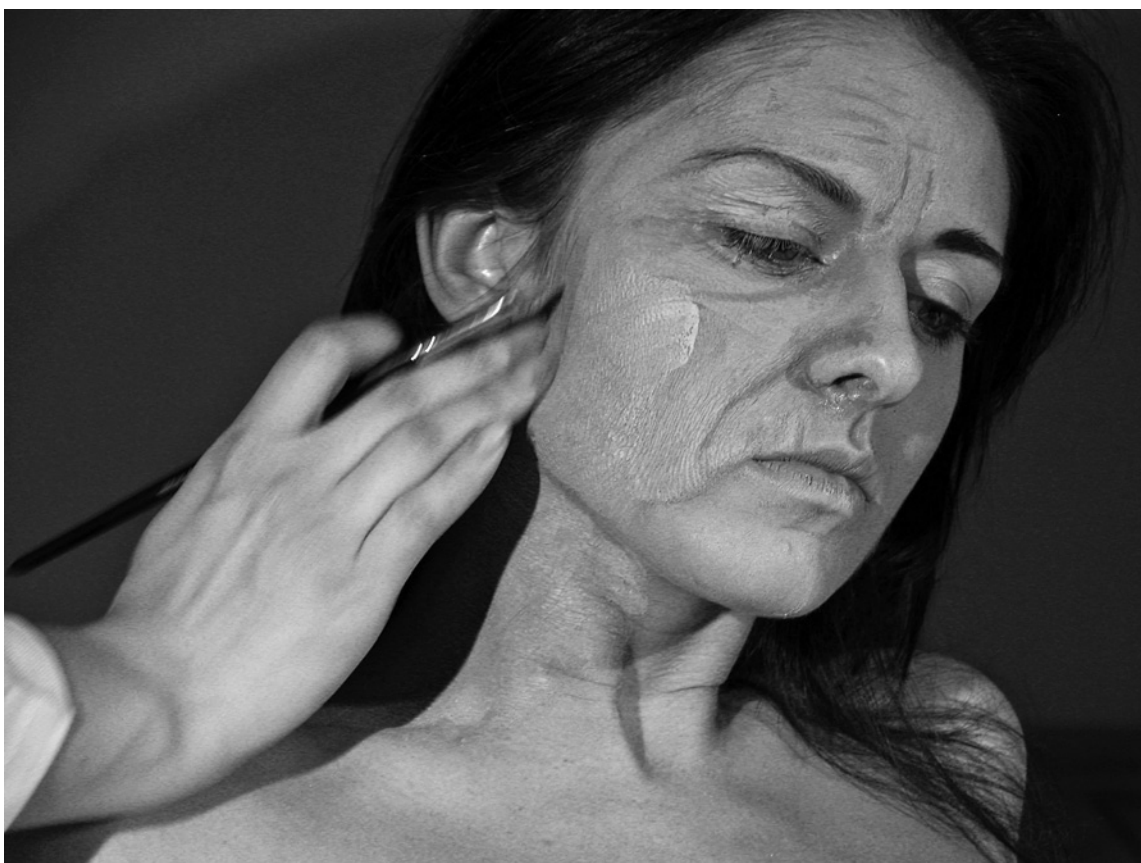
Reenactment performance *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety* Ewy Partum - prace przygotowawcze, fotografia: E. Wysocka



Reenactment performance *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety* Ewy Partum, fotografia: E. Wysocka



Reenactment performance *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety* Ewy Partum - prace przygotowawcze, fotografia: E. Wysocka



Reenactment performance *Zmiana. Mój problem jest problemem kobiety* Ewy Partum, fotografia: E. Wysocka

poczynają pracę nad charakteryzacją od twarzy. Charakteryzatorzy używają różnego rodzaju szminek i fluidów, nakładają je pędzelkami i palcami. Cienkim pędzelkiem malują zmarszczki mimiczne na twarzy oraz w innych miejscach ciała: na dekolcie, wokół sutka i na dłoniach. Przystępują do nakładania sztucznej skóry w postaci folii. Podczas tego zabiegu charakteryzatorzy pracują razem pomagając sobie odpowiednio naprężyć sztuczną skórę. W powstałe w ten sposób zmarszczki wklepują ciemny puder. Folię nakładają odpowiednio: na połowie twarzy z pominięciem okolic oka, na piersi, na połowie brzucha, nodze. W dalszym etapie nadają włosom odcień szpakowatej siwizny. Można zauważyć, że performance przygląda się dziewczynka około lat sześciu, córka artystki. Publiczność siedzi i stoi wokół artystki i w bezruchu przygląda się scenie. W trakcie performance w tle, z magnetofonu szpulowego odtwarzane teksty feministek, między innymi Valie Export (Waltraud Lehner) i własne teksty Partum, czytane przez artystkę. Praca charakteryzatorów trwa ok. dwóch godzin. Po skończeniu „zabiegu” artystka wstaje i oświadcza: „Staliście się Państwo dzisiaj świadkami powstania dzieła sztuki.”

Zgromadzone informacje z analizy dokumentacji filmowej, zdjęć a także rozmów z artystką pozwoliły na szczegółowe zaplanowanie rekonstrukcji. Wiele dylematów pojawiło się jednak dopiero podczas samego odtwarzania performance. Ich źródłem był na przykład brak możliwości wykorzystania oryginalnie użytych rekwizytów, choć Ewa Partum czasem gromadzi elementy użyte w performance – by pozostawić ślad, że taki performance miał miejsce. Wciąż przechowuje na przykład oryginalny adapter i włosy z performance *Koncert włosów*, w stosownie opisanym pudełku w swoim archiwum. Wiele performansowych rekwizytów Partum stało się samodzielnym obiektem i zostało włączonych do kolekcji (tak stało się w przypadku sukni ślubnej z performance *Flamenco w bieli*)⁹. Rewkwizyty użyte w performance bywały też wtórnie użyte jako element instalacji czy obrazu – n.p. białe litery z okresu poezji konkretnej zostały wtórnie dodawane do gruntu płócien. Inaczej było w przypadku *Zmiany...*, tu nic nie zostało przechowane ani przetworzone; nie zapamiętano nawet jaki sprzęt był użyty. W związku z powyższym użyte rekwizyty i sprzęt audiowizualny został uznany jako element nie posiadający znaczenia sam w sobie, ze względu na trudności ze zdobyciem takiego samego sprzętu postanowiono zastosować ich współczesne odpowiedniki. Kamerę 16 mm zastąpiła kamera HD, kineskopowy odbiornik telewizyjny zastąpiony został telewizorem plazmowym. W rzeczywistości użycie współczesnych technologii do rejestracji uczyniło ten element bardziej przejrzystym, zastosowanie telewizorów i kamer z lat siedemdziesiątych odwracałoby raczej uwagę od samego performance.

W toku realizacji projektu okazało się, że i specyfiki używane do charakteryzacji stosowane na przestrzeni lat uległy modyfikacjom. Folia używana do osiągnięcia efektu pomarszczonej skóry zastąpiona została ściągającym fluidem. W toku reenactmentu tylko częściowo powtórzono jego choreografię – pełne powtórzenie było by niemożliwe ze względu na skrótość zachowanej dokumentacji filmowej, chociaż sam reenactment trwał nawet dłużej - ponad trzy godziny.

Podsumowanie

Pomimo wielu paradoksów jakie towarzyszą takim staraniom, konserwatorzy i kuratorzy poszukują metod ochrony i zachowania dzieł typu performatywnego i *time-base art*. Dzięki twórczemu i intelektualnemu „fermentowi” mającemu swą pozycję w pozostawionej po oryginalnej dokumentacji, pojawia się interesująca szansa, by poprzez emulację, reinterpretację, rekreację i reenactment wskrzesić minione dzieła performatywne.

Taki był cel podjęcia strategii reenactmentu wobec performance *Zmiana...* Ewy Partum. W analizowanym przypadku konserwator dzieł sztuki przyjął tu rolę reżysera, ale też nieuchronnie reinterpretera. Pytania, jakie podobne eksperymenty prowokują, dotyczą rozległej problematyki wokół takich pojęć jak oryginał, autentyczność (czy możemy mówić o oryginalnym performance?), znaczenia autorstwa dzieła performatywnego. Zastanawia czy i w jakim zakresie jest to rekonstrukcja wpisująca się w tradycję konserwatorską, a w jakim pastisz, zawłaszczenie, plagiat... Kim wobec performance jest odgrywający go aktor: narzędziem i materiałem, współautorem, a może współ-konserwatorem?

Chociaż w warsztacie konserwatora dzieł sztuki rekonstrukcja (obok konserwacji i restauracji) ma wielowiekowe tradycje, to kontekst dzieła performatywnego jest tak wyjątkowy, że dotychczasowe definicje tych pojęć są do niego nieprzystające. Tradycyjna strategia konserwatorska – rekonstrukcja, przyjmuje tu nową, ekstremalną formę – wcielenie się w artystę (dosłownie i posłużenie się aktorem) w celu ponownego odtworzenia dzieła. Performance, którego tworzywem jest przecież głównie ciało samego artysty zostaje emulowane innym ciałem. Nie za pomocą oryginalnej materii dzieła, rekonstrukcji z ułamków pozostałych po dziele, lecz nowych środków – emulujących to co było. Widać głęboką przemianę roli konserwatora – podczas ponownych reinstalacji i powtórzeń uobecnienia i uaktualnienia obiekty sztuki, podobnie jak dyrygent aktualizuje i uobecnienia partyturę muzyczną, a czerpiąc narzędzia pracy z warsztatu sztuki performance porusza się nie tyle w materii dzieła, ile w sferze idei, jego zwerbalizowanych i ukrytych znaczeń.

Elżbieta WYSOCKA

PRZYPISY:

1. P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Nowy Jork 1993, s.146.
2. Reenactment był częścią dyplomu licencjackiego Barbary Kędzierskiej w AHE Łódź (kierunek: Grafika, specjalność: Projektowanie Graficzne). Tytuł pracy dyplomowej: *Projekt systemu identyfikacji graficznej dla Festiwalu Sztuka i Dokumentacja*, promotor: prof. Jerzy Treliński / Aneks do dyplomu pod kierunkiem dr Aurelii Mandziuk-Zajączkowskiej w pracowni intermediów: Barbara Kędzierska, Katarzyna Domańska (charakteryzacja), *Re-enactment performance Ewy Partum Zmiana - mój problem jest problemem kobiety*.
3. E. Mattes, F. Mattes, *Re-enactment of Marina Abramović and Ulay's Imponderabilia* [dostępny na stronie:]
http://www.reakt.org/texts/reakt_7_imponderabilia.pdf
4. P. Phelan, *Unmarked...*, s.146.
5. Performance poddane reenactmentowi w ramach projektu *Body Pressure* (1974) Bruce'a Naumana; *Seedbed* (1972) Vito Acconciego; *Genital Panic* (1969) Valie Export i *Action Pants*; *The Conditioning, first action of Self-Portrait(s)* (1973) Giny Pane; *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965) Josepha Beuysa; *Lips of Thomas* (1975) Mariny Abramovic [dostępne na stronie:]
<http://www.seveneasypieces.com/>
6. <http://variablemediaquestionnaire.net/>
7. Zapis dyskusji nt. *The concept of emulation* z sympozjum *Echoes of Art: Emulation As a Preservation Strategy*, Solomon R. Guggenheim Museum, 8.V.2004 [dostępny na stronie:]
http://www.variablemedia.net/e/echoes/morn_text.htm#after_intro
8. <http://www.variablemedia.net/e/echoes/index.html>
9. Jest to również oryginalna suknia ślubna Ewy Partum założona na jej ślub/performance *Privat Performance*, w Standesamt w 1985 roku oraz ta, w której wystąpiła artystka na obchodach sześćdziesiątych urodzin Wolfa Vostella w Muzeum Malpartida w Hiszpanii.