

Czy istnieje język performance?

ODPOWIEDZI ARTYSTÓW:

Andrzej DUDEK–DÜRER

WYBRANE REFLEKSJE O PERFORMANCE...

W 1969 roku rozpocząłem realizację life performance *Sztuka Butów – Sztuka Spodni – Sztuka Andrzeja Dudka-Dürera, Żywa Rzeźba w Miejscach, w których się pojawiają...* w tym czasie odkrywam w sobie świadomość Albrechta DÜRERA... Świadomość reinkarnacji staje się podstawowym aspektem filozoficznym analizowanym i transformowanym w twórczości wielo-medialnej.

Przez pryzmat Reinkarnacji inaczej spoglądam na Śmierć i Życie, związki z przeszłością i przyszłością. Reinkarnacja to rodzaj nadrzędnego modułu, w którym umiejscowione są przyporządkowane obszary – *Sztuka Butów – Sztuka Spodni – Sztuka Andrzeja Dudka - Dürera Żywa Rzeźba*, następnie pojawiają się media, które towarzyszą i dokumentują: fotografia, grafika, wideo, muzyka, malarstwo, rzeźba, instalacja, będące elementami performance. Wyrazem integracji tych doświadczeń jest performance. W tym obszarze możemy wyróżnić dwa zasadnicze wątki: z jednej strony Życia – Andrzej Dudek–Dürer jako żywa rzeźba, z drugiej strony Sytuacje, Seanse, Performance realizowane w szczególnych miejscach świata, o określonej porze, adresowane do określonych ludzi; w tych performance następuje integracja mediów. *Sztuka Butów, Sztuka Żywej Rzeźby Andrzeja Dudka-Dürera* to różnego rodzaju sytuacje: w trakcie życia, w trakcie podróży, w trakcie komunikowania się z ludźmi. Jest to rodzaj prowokacji, a zarazem, jest to manifestacja dotycząca postawy antykonsumpcyjnej; to ma równocześnie kontekst ciągłego procesu rewitalizacji obiektów, butów, spodni, koszuli, ciała artysty... . Oczywiście, większość ludzi, którzy obserwują moją postać, nie ma świadomości, że uczestniczy w działaniu performatywnym; choć na przestrzeni czasu liczba ludzi świadomych jest coraz większa. (...)

Pierwsza *Sztuka Chleba* powstała w 1971 roku i od tego czasu w określonych sytuacjach, w określonych miejscach, w galeriach, realizuję to działanie - *Sztuka Chleba, Sztuka Pizzy, czy Sztuka Zupy*. (...) Sztuka gotowania, pieczenia wynika ze świadomości procesu i ze świadomości kreacji i nie powtarzania schematów; jak również zrozumienia jak wielki wpływ na nasze ciało i ducha ma odżywianie. Dudek–Dürer od 1969 roku jest wegetarianinem. (...)

Zapach jest ważnym elementem komunikacji w moich działaniach, jest on przygotowywany i dedykowany do określonych realizacji. (...)

W 1973 realizuję performance *Autoukrzyżowanie* w Galerii Jednej Osoby we Wrocławiu, gdzie korelacja fotografii i *Żywej Rzeźby Dudka-Dürera* jest materią performance. Również w tym roku cenzura zdejmuje z wystawy autorskiej dokumentację tego performance. (...)

Istotnym aspektem moich poszukiwań i działań kreacyjnych jest aspekt metafizyczno- telepatyczny. Pojawia się on w performance, w projektach stricte metafizyczno- telepatycznych, jest obecny w różnorodnych formach ekspresji, ma też związek z wideo.

Wideo jako jedno z ważnych mediów miało szczególne odniesienie i znaczenie dla twórców z kręgu performance. Dla tych artystów sięganie po kamerę jako formułę rejestracji było naturalnym sposobem dokumentacji. (...)

W okresie izolacji odbywałem podróże metafizyczne, były one ważnym doświadczeniem przygotowującym grunt dla fizycznego przemieszczania się po globie. To obszar bardzo osobistych doświadczeń mający jednak wielki wpływ na projekty rozwijane później.

Podróże fizyczne, które rozpoczęły się w 1979 roku, najpierw po kraju, później po Europie i całym świecie, stały się dla mnie metafizycznym sposobem rysowania śladów na globie. To rodzaj niematerialnych

rysunków, ślady spotkań z ludźmi, ślady moich realizacji, energie, które w trakcie podróży zostały zaznaczone. Podróż posiada również aspekt metafizyczno-telepatyczny, który moim zdaniem funkcjonuje i oddziałuje również w perspektywie czasowej.

Od 1981 roku (przed i w stanie wojennym) realizuję zbiorowe niezależne projekty Metafizyczno-Telepatyczne we współpracy z wieloma artystami z całego świata – mimo ograniczeń – współpracuję m. in. z Christo, Shimamoto, Klausem Grohem, Lloydem Godmanem czy nieżyjącym już Jackiem Kryszkowskim. (...)

W 1981 roku w galerii Zakład nad Fosą, Ośrodek Działań Plastycznych we Wrocławiu zrealizowałem trwający non-stop 48 godzinny performance *Powstawanie – Zanikanie*. Przestrzeń galerii częściowo została zaaranżowana na klasyczną ciemnię fotograficzną. Autor w trakcie działania wykonywał zdjęcia oraz cały proces zarówno negatywowy, jak i pozytywow. Tworzyły one istotny aspekt tego działania. Rytuał medytacji i postu były elementami tego performance. (...)

Wideo stanowiło dla mnie rodzaj medium sprzężonego z performance, jako rodzaj dokumentacji, ale również jako narzędzie wykorzystywane w trakcie performance. Realizowałem też sytuacje w trakcie performance, podczas których kamera na żywo retransmitowała obraz dziejącego się performance – obraz żywej retransmisji stawał się elementem performance, a w wybranych sytuacjach poddawany był transformacji (performance *Metaphysical – Telepathic Space 21*; podczas festiwalu AVE 1991 w Arnheim). Kamera stanowiła również podczas performance life ważny element dziejącej się sytuacji – byłem jednocześnie osobą filmującą i filmowaną.

Dźwięk w performance jest ważnym aspektem całości wypowiedzi performatywnej. W performance *Tworzenie - Niszczenie*, galeria Katakumby, 1979, Wrocław, posługiwałem się własnoręcznie zbudowanym sitar, na którym grałem, jednocześnie go narywając, a następnie nagranie to odtwarzałem. Stanowiło ono tło w kolejnych fazach realizacji działania. Obszar akustyczny performance powstawał zarówno poprzez działania bezpośrednie, jak gra na instrumentach, czy poprzez nagrania powstałe w trakcie, jak i przygotowane wcześniej i dedykowane do określonego projektu.

W innych realizacjach dynamika oparta jest o rejestrację (...) dokumentowane są zarówno sytuacje statyczne jak i dynamiczne – rejestracje dokonywane ze statywu – sytuacje medytacyjne, sytuacje podczas performance, jak również rejestracje bezpośrednie, oparte o zasadę autofilmowania (buty w ruchu wraz z napotkanymi przeszkodami, autoportret oraz otoczenie są próbą wizualizacji doświadczeń związanych z aspektem materialności oraz duchowości. Nasze ciało to rodzaj opakowania – pojazdu służącego nam w tym wymiarze, jest w ciągłym procesie transformacji. Ulegamy cały czas procesowi przekształcenia – nasze wszystkie komórki ulegają ciągłej wymianie; mimo pozoru materialności jesteśmy niematerialni. (...)

Przenikający się obraz sytuacji żywej z projekcją wcześniej edytowanego wideo, z projekcją diapozytywów – często synchronizowaną z określonym następstwem czasowym stanowił charakterystyczny aspekt niektórych performance i instalacji. Podczas prezentacji performance (wydarzenie towarzyszące Biennale w Wenecji w 2007) *Transgression of Identity* obraz wideo nakładał się na sytuacje żywego działania – nakładania, przenikania i zatracania się realności. Czasami odbiorca miał problem z identyfikacją, który obraz jest realny, a który jest projekcją.

Elementy żywej rzeźby, *Sztuka Butów – Sztuka Spodni – Sztuka Włosów* (nie obcinanych od 1969 roku) mają dla mnie znaczenie symboliczne. Mają one odniesienie do formuły reinkarnacji – są jak gdyby jej materialnym przejawem. Ujawniając stany skrajne, dotykają krawędzi życia i śmierci, stale zmieniając i odradzając się, nabierają innej formy i wymiaru, ciągle prowokują, zbliżają się do punktów krytycznych i oddalają.

Są demonstracją idei, że sztuka to coś więcej niż produkty; ujawniają też szeroko rozumianą ideę sztuki jako procesu, kreatywności, komunikacji...

Fragmenty z *Wybrane myśli o sztuce i życiu rozumianym jako sztuka*,
Andrzej Dudek - Dürer 1969- 2011.

Cały tekst w archiwum autora.

Edward ŁAZIKOWSKI

WYPOWIEDŹ AUTORSKA NA TEMAT PERFORMANCE

Zaniecham bezpośredniej odpowiedzi na pytanie „Czy istnieje język performance?” W zamian wskażę jego istotę. Otóż uważam go za przejaw sztuki najbardziej **steatralizowanej**. Teatralizacja zaś, według mego przekonania, jest od ok. stu lat procesem obejmującym niemal cały obszar sztuki, i nie tylko sztuki. Przy czym, ostatnio ulega on z kolei filmizacji. Opinie powyższe opieram, nie licząc własnej obserwacji i intuicji, na kilku doniosłych faktach. Pierwszym z nich są poglądy dotyczące natury człowieka, głoszone przez reformatora teatru Jewreinowa (pocz. XX w): człowiek posiada wewnątrz zakodowany **instykt teatralny**, który ujawnia się szczególnie mocno (według mojego tu doprecyzowania) w momentach śmiertelnych zagrożeń życia i nasilania się przeżywanej traumy. Drugim faktem są poglądy Nietzschego (*Narodziny tragedii*), który uważał, iż działalność artystyczna (w tym teatralna) wzięła się z „**artystycznych popędów przyrody**,” które w człowieku się rozwinęły. Kolejnym faktem są nie – poglądy, lecz wydarzenia w świecie XX w. Z jednej strony – rozdzierająco tragiczne: dwie Wojny Światowe, Rewolucja Październikowa, niemieckie obozy śmierci, sowieckie łagry, zimna wojna w cieniu gotowych do odpalenia bomb atomowych, ostatnio terroryzm. Z drugiej strony – jakby rodzaj **reakcji na powyższe**: zdumiewający, fantastyczny rozwój sztuki teatralnej (i nie tylko). Wystarczy wymienić Meyerholda, Jewreinowa, Artauda, Brechta, Witkacego, Grotowskiego, Kantora. Jeśli zaś chodzi o krąg sztuk plastycznych, to proces teatralizacji wkracza do nich najpierw za sprawą Kabaretu Voltaire (I Wojna Światowa), a po II Wojnie Światowej – za przyczyną twórczości Pollocka, Yves Kleina i grupy FLUXUSUS. Cechy teatralności są żywsze w sztukach akcji, gdyż elementy tych dzieł eksponują swój **ruch** i uczestnictwo w **kolizjach**, które czynią wszystkie byty – strukturami **trójskładnikowymi**. A to, pozwala dziełom mówić trzema momentami na raz: źródłową czasoprzestrzenią „tu-teraz” (1), jej momentem przeszłym (2) i przyszłym (3) – (w ramach terażniejszości).

Ryszard ŁUGOWSKI

MÓJ JĘZYK

Sztuka performance, którą uprawiam z różną intensywnością od 1985 r. a aktywnie obserwuję od końca lat siedemdziesiątych XX wieku, w ostatnich latach, ku mojej uciechu, stała się przedmiotem wykładanym na uczelniach artystycznych w Polsce. Jest dość popularnym sposobem wypowiedzi artystycznej. Jednak duża część (także młodych) artystów performance ogranicza się do klasycznych sposobów działania, zajmuje się bądź tylko warstwą treściową, literacką przekazu performance, bądź powtarza z małymi modyfikacjami problemy i formy już opowiedziane. Popularność może w tym wypadku doprowadzić do skostnienia tej fascynującej dziedziny sztuki. Są oczywiście artyści którzy zauważyli taki stan rzeczy. Wprowadzają Oni do działań performance multimedia, działania parateatralne, para operowe, lub redukują działanie do minimalnych autorskich gestów. Tworzą w przestrzeni publicznej i przyrodniczej intymne działania dla siebie, dla własnego przeżycia, odbywające się bez widza itp. Mnie interesuje poszukiwanie nowych form, radykalnie nowych rozwiązań formalnych w języku performance. Tworzę instalacje dźwiękowe które aktywizują swoim działaniem, wprowadzam widza w stan medytacji, widz doznaje swoistego przeżycia estetycznego wywołanego dźwiękiem gongów, mis tybetańskich i instrumentów elektronicznych. Tworzę przestrzeń dźwiękową otaczającą widza, przestrzeń odbieraną intuicyjnie w której widz odnajduje swoje kolory, zapachy, światy. Dźwięk, jako najbardziej abstrakcyjny język przekazu, otwiera możliwość wielorakiej interpretacji, otwiera i poszerza pole intuicji artystycznej. Jednak przy tak dużym obszarze dowolności interpretacji nie stwarzam chaosu, mnie stawiam odbiorcy przed lasem niepewności. Atakując zmysły słuchacza, widza atakuje jego personalną intuicję. Widz jest ze sobą i ze wszystkimi poprzez przeżycie artystyczne.

Szukając sposobów na przewyżczenie paradygmatu postmodernizmu, filozofia zen, z jej podstawową zasadą przekazu pozawerbalnego, wydaje mi się najbardziej adekwatną do zastosowania w procesie odbioru dzieła sztuki. Widzę duże podobieństwa w opisie przeżycia estetycznego analizowanego przez współczesnych filozofów sztuki. Doskonale pokazuje to Rudiger Bubner w książce *Doświadczenie estetyczne*. Analizuje on odbiór dzieła sztuki, przeżycie estetyczne w kontekście historii estetyki, jej różnych nurtów i różnych systemów filozoficznych. Rudiger często wspomina na stronach swej książki o niemożności werbalnego opisu przeżycia estetycznego. Doświadczenie estetyczne jest unikalnym, jedynym, swoistym doświadczeniem, niepodlegającym racjonalnemu, werbalnemu opisowi. W książce *Estetyka Zen* wydanej w 2010 roku w Warszawie autorka, Agnieszka Kozyra, analizując sztukę zen i sztukę z nurtu postmodernizmu „dla którego charakterystyczna jest praktyka dekonstrukcji, zaburzającej wszelki dyskurs i wykazującej niestałość i prowizoryczność myśli ludzkiej,” widzi wiele podobieństw między tymi dwoma paradygmatami. Zen, podobnie jak postmodernizm, także podważa nasze racjonalne myślenie o świecie, nasze nawyki, nasz język nieadekwatny do wyrażania rzeczywistości. Obydwa nurty nie uznają „takich pojęć jak centrum, podstawa czy świętość.” Jednak postmodernizm to nieokreślony, niejednorodny układ bez wyraźnego rozróżnienia wartości, w którym przeważają tendencje do wzrostu chaosu. Grzęźnie on w narastającej fali dekonstrukcji sensów, ciągle jest na etapie negacji, negacji. itd. Zen przewyżcza taką sytuację, gdyż uznaje zasadę „absolutnie sprzecznej samotożsamości” negacji i afirmacji. W zasadzie zen jest filozofią życia codziennego. Tu przypominają mi się nauki mistrzów zen: „W intuicji zen nie ma chaosu i dowolności, gdyż jedno jest wszystkim, wszystko jest jednym.”

(2012)

Ryszard PIEGZA

CZY ISTNIEJE JĘZYK PERFORMANCE?

„To uniwersalny język utracony przed Wieżą Babel.”

Tak właśnie odpowiedziałem kiedy po raz pierwszy usłyszałem to pytanie od dziennikarki *El Pais* w Madrycie prawie 10 lat temu.* Do dzisiaj się zastanawiam nad tym, czy miałem rację. Myśląc o tym zadajemy sobie pytanie, czy w ogóle można mówić o języku w przypadku sztuk performatywnych. Jedno jest pewne, że nasze słownictwo nie posiada jeszcze tylu określeń potrzebnych do zdefiniowania tego procesu. Stoimy cały czas przed tym problemem. To dlatego myślę o samych początkach.

Symboliczna Wieża Babel jest dla mnie jakimś początkiem i jednocześnie obrazem, który tłumaczy w prosty sposób idee bez wgłębiania się w konstrukcje. Działania performatywne to odpowiedź na pytanie, które przyjdzie jutro. Żadna inna dyscyplina tego nie proponuje ani nie zachęca do stawiania kwestii retorycznych na odwrót. Wróćmy do podstaw i struktur samego języka komunikacji. Ani Arystoteles mówiący o rozszerzeniu, ani „Idee mają swoje konsekwencje” Richarda Weavera z „nawarstwieniem” wypowiedzi, która wykorzystuje moc języka, nijak się mają do komunikacji w performance. Czy według teorii komunikacji my możemy się tu odnaleźć?

I tak i nie. Nie, bo nie wypowiadamy się tylko werbalnie. Tak, bo występuje nawarstwienie różnych form wypowiedzi.

Dlatego bliższe mi są teorie wypowiedzi gestu, ruchu, niż słowa samego w sobie. To tak jak ze zwykłym tekstem, ale zapisanym innym „językiem” lub innym sposobem, który każdy odczytuje lub nie, w zależności od kontekstu w jakim się znajduje. W teorii komunikacji chodzi przede wszystkim o przekonanie i dotarcie do drugiej strony. Jednak dla artysty performerera język jest poza symbolami i tak jak dla Picassa w *Guernice* „głowa konia reprezentuje głowę konia, a głowa byka jest głową byka,” to dla innego artysty wylewanie wody z wiadra jest wylewaniem wody z wiadra. Koniec.

Tak więc pytania - co artysta chciał przez to przekazać? - nie należy adresować tylko do artysty, lecz bardziej do jego odbiorców. To dlatego sztuka performatywna jest jednym z łączników ludzkich, który jak smartfon dzisiaj zawiera wszystkie możliwości komunikacyjne. Od samego początku sztuka performance była tym elementem za pomocą, którego tak łatwo było robić coś razem oraz porozumieć się bez języka werbalnego. Przykładem tego jest sukces festiwali międzynarodowych, gdzie gesty wraz z ruchem istniały poza symboliką.

Ten powiedzmy w skrócie „język” jest fenomenalny i ewoluuje wraz z publicznością - to jest cenne. My czasami robimy te same gesty od lat, a to inni znajdują w tym ciągle coś nowego.

*https://elpais.com/diario/2009/11/14/madrid/1258201463_850215.html.

Ewa ŚWIDZIŃSKA

...

Język jest symboliczny, metaforyczny, abstrakcyjny, jednocześnie definiujący, opozycyjny do tego, co cielesne. Dlatego performance, jako działanie ciałem może być najbardziej przeciw-językową ze sztuk.

Ale jeśli pojęcie „język performance“ potraktujemy metaforycznie, to staje się ono wyjątkowo pojemne i rozległe. Zależący od inwencji poszczególnych artystów zasięg tego pojęcia wydaje się nieprzewidywalny. Interesujące są różnice pomiędzy „językiem“ poszczególnych performerów/performancek.

Zastanawiam się, co składałoby się na mój „język“ performance. Przede wszystkim powinien być zgodnym z własnym "ja" i sposobem komunikowania się ze sobą i widzem.

Mój "język performance" to przede wszystkim 3 elementy: gest, rekwizyt, psychika.

Prymat dotyku, trauma separacji

Opypy, powiat grodziski, szkoła czteroklasowa, zima 1966

„Aby zwrócić na siebie uwagę Ewa dotknęła gorącego kaflowego pieca”.

Taką informację przekazała mojej mamie kierowniczka szkoły. Nie pamiętam gestu, pamiętam słowa Pani w granatowym satynowym fartuchu z białym kołnierzykiem.

Odczuwam pierwotny charakter dotyku, jego fakturę, temperaturę, siłę, jego jednoczesną przynależność do ciała i rzeczy, które przenika. Dotykałam drewnianego stołu w domu i kamiennego w jesienną szarugę, stosu białej, szpitalnej pościeli, na kolanach i łydkach rozsmarowywałam posypane błękitnym brokatem wędzone szprotki, rozsypywałam higroskopijny młody jęczmień, który wpadając w zakamarki mojego ciała, powodował kaszel i zapalenie spojówek, zakładałam za ciasne buty przy pomocy kombinerek, rysowałam naszyjnik kartą do aparatu fotograficznego, obfotografowywałam siebie. Jednocześnie odczuwałam dotyk publiczności, dotyk wzrokiem, kamerą, aparatem otograficznym.

Sila ubrań, aspołeczny bałagan

Sucha Nowa, powiat sochaczewski, lato 1964, niedziela

Bawię się ze starszym o rok sąsiadem zapalkami.

Świadomie? Nieświadomie? Przypadkowo? podpalamy wielki stóg siana. Pamiętam jedynie białą koszulę biegnącego młodego mężczyzny, który nas ratuje oraz kokardy wyplecione z warkoczy, osmolone, ciemnoczerwone, tylko w niektórych zagnieceniach zachowujące pierwotną, jasną czerwień.

Wozilałam wypchane ciuchami walizki, z założeniem, że i tak nie użyję wszystkiego tu i teraz. Wiele ubrań gromadziłam tylko w celu użycia ich w performance, gdyż miały intrygujący kolor, piękną podszewkę, stebnówkę, guziki, były z prawdziwej wełny, rypsu, jedwabiu, żorżety, ale przede wszystkim kryły tajemnicę. Miałam w głowie opowieści ciotek, były to ze względu na historię rodziny jedynie słowne wspomnienia, bez rekwizytu, bez fotografii np. o wojennych rękawiczkach tkanych na krosnach, o sukience z powojennego bazaru, która dosłownie rozpuściła się przy pierwszym praniu.

Ubrania nakładałam, zdejmowałam, kroilałam, cięłam, rozciągałam, odwracałam, prułam, zamalowywałam, gniołałam, zawiązywałam, wyskubywałam, drapowałam, przekształcałam na różne sposoby, aby dotknąć ich historii, przemycając siebie. Były czerwone, żółte, niebieskie, białe, w kolorze ziemi, wreszcie czarny wełniany płaszcz nasączony mlekiem zostawiłam bezpowrotnie w hotelu w Regina w Kanadzie.

Zdałam sobie sprawę, że nie zdążę wykorzystać tych zbiorów i stają się jedynie wypełniaczami mojego kurczącego się otoczenia. Mój performance to dzielenie się tą słabością.

Kanał potrzeb

Bielsko-Biała, Kobieta o Kobiecie, Czarny performance, listopad 2001

Występowałam z czarnym garniturem, odnosząc się do kobiet śląskich, które czekają na swoich mężów. Performance był dramatyczny. Tuż po zakończeniu, podszedł do mnie mężczyzna z pytaniem: Czy mogę pomóc? Coś przekroczyłam. Przez wiele lat nie mogłam oglądać dokumentacji.

Performance to działanie z pogranicza sztuki, psychologii, filozofii, socjologii, antropologii itd. W moich performance panuje rodzaj emocjonalnego neurotycznego napięcia. Autoreżyserując performance staram się wybrać jak najlepsze rozwiązanie na dany moment. To bliski strukturze eseju performance drogi, w którym mając mocno określony początek szukam zakończenia, wyjścia z przesytu m.in. improwizując. Wiąże się to z moimi nagromadzonymi życiowymi doświadczeniami. Przełomowym performance, po którym miałam potrzebę skomplikowania, zabrudzenia formy był projekt *Konsylium / Performance 2002*, gdy w tej samej przestrzeni, w wyznaczonych liniach sektorach odbywały się równoległe performance 6 uczestników (idea Janusza Bałdygi i Zygmunta Piotrowskiego). Użyłam jedynie sukienki z białej folii z napisem „Gratis.” Był to jeden z moich ostatnich minimalistycznych performance.

Według Stanisława Sieka najwięcej stłumionych potrzeb psychicznych pochodzi z potrzeb: agresywności, poniżenia, dominowania, ekshibicjonizmu, seksualnej, doznawania opieki i oparcia. Myślę, że na podstawie moich performance można stworzyć mój psychogram.

(czerwiec 2019)

Artur TAJBER

PYTANIE: „CZY ISTNIEJE JĘZYK PERFORMANCE?”

Aby na to pytanie odpowiedzieć w taki sposób, aby odpowiedź miała znaczenie z punktu widzenia praktyki i refleksji nad sztuką performance, trzeba dokonać jego rozbioru semantycznego. A więc uściślić czym jest i jak rozumiemy w tym kontekście pojęcie „język,” zapytać, czy pytanie dotyczy „performance” w znaczeniu słownikowym, czy odnosi się do „sztuki performance.” Nie znam intencji autora pytania, zatem przed odpowiedzią wyłożę swoją interpretację terminów.

I tak, nie zajmuje mnie w tym kontekście ani wydajność, ani przedstawienie czy inne formy sceniczne i spektakle – odnoszę się wyłącznie do sztuki performance w wąskim sensie, czyli formuły twórczości artystycznej ukształtowanej w obrębie tak określanych praktyk od przełomu lat ‘60/’70 dwudziestego wieku.

Język, jako synonim mowy, jest terminem używanym szeroko na oznaczenie również quasi-językowych systemów komunikacji, tzw. języków sztucznych bądź wręcz niemożliwych do zdekodowania form ekspresji. Przy tej okazji język będę traktował jako system dwustronnej komunikacji, który podlega weryfikacji znaczeniowej.

Idąc za tak przyjętą terminologią stwierdzam, że sztuka performance nie wypracowała własnego, sobie właściwego języka. Ujmując problem szerzej, uważam, że nie istnieje też język sztuki.

Opieram te sądy na własnym doświadczeniu i na poszukiwaniach, które prowadzę od połowy lat ‘80, czyli głównie na wywiadach z autorami performance i dokumentowaniu utworów sztuki performance. Przedstawię kilka spostrzeżeń, które pochodzą z tych źródeł. Ujmując bardzo ogólnie, największe różnice poglądów w kwestii cech i kwalifikacji rodzajowej sztuki performance występują wśród przedstawicieli starszej generacji performerów – tych, którzy rozpoczynali taką praktykę, gdy termin „sztuka performance” nie stanowił określenia gatunkowego. Wśród tych osób dominuje głębokie przekonanie o heterogeniczności i intermedialności zjawiska, choć znajdziemy tam też mocnych orędowników gatunkowej odrębności. W drugiej generacji, która rozpoczęła praktykę po ugruntowaniu się terminu, przeważa opinia o miękkiej odrębności gatunkowej sztuki performance, z mocnym przekonaniem o nobilitującym charakterze przynależności do „ruchu,” do społeczności nadbudowanej na formach funkcjonowania i samoorganizacji. Jest wreszcie generacja trzecia, która związała się z idiomem poprzez specjalizację studiów artystycznych, w uczelniach, które w różnych okresach czasu uruchamiały studia w zakresie sztuki performance. W tej grupie najczęściej akcentowane jest podejście do performance jako formy prezentacji, techniki lub strategii – jednej z wielu. W tej grupie można zauważyć też specjalizacje zwrotne, dyscyplinarne, a więc np. po-technologiczna lub teatralna. Piszę tu o tendencjach, co oczywiście nie zaprzecza faktom, że w każdej z tych grup występują poglądy zróżnicowane, na co wpływ ma również geografia, różne historie pojawiania się tego zjawiska w różnych rejonach świata. Tendencje te i wszystkie różnice mają ogromny wpływ na komunikację wewnętrzną w obrębie idiomu, oraz na relacje jego przedstawicieli z innymi grupami i obszarami zjawisk.

Mamy więc do czynienia z co najmniej dwoma warstwami komunikacyjnymi – z wewnętrznym przepływem informacji pomiędzy autorami, uczestnikami ruchu, obiegu sztuki performance, oraz z komunikacją pomiędzy autorami a ich publicznością, pomiędzy nadawcą i odbiorcą. Obserwacja mówi mi, że w pierwszym przypadku przebiega ona dość standardowo, język – leksyka i gramatyka - oraz

otoczenie procesu komunikacyjnego nie odbiegają znacznie od mówionego i pisanego języka używanego w innych obszarach, przy oczywistej dominacji języka angielskiego, zwłaszcza jego uproszczonej, międzynarodowej wersji – typowy dialekt, *lingua franca*. W przypadku drugiej warstwy mamy do czynienia z bardzo złożonym konglomeratem, a właściwie otwartym zbiorem konwencji, łatwiejszym do analizowania w bezpośrednich relacjach jednostki-z-jednostką, niż w kategoriach „typowy autor – dowolna publiczność.” Wzajemna relacja obu warstw jest mocno zintegrowana z racji tych cech sztuki performance, których nie posiadają - w tym stopniu - inne rodzaje działalności artystycznej, w szczególności chodzi o bliskie relacje pomiędzy autorami dzięki bezpośrednim kontaktom, wspólnym występom na festiwalach, plemiennemu charakterowi ruchu. Opisywany, otwarty konglomerat, ma cechy hybrydalne, jest polisensoryczny, intermedialny, heterogeniczny, uchwytny wyłącznie w poszczególnych wątkach, stale w procesie kombinatorycznej zmiany.

Pozostaje ocenić, czy komunikacja, o której piszę, daje podstawę do uznania ją za język właściwy sztuce performance... Na wstępie dałem swoją ocenę, więc dodam tylko, że w świetle moich obserwacji sztuka performance używa wielu istniejących niezależnie od niej języków i kodów przekazu, dokonując - równolegle, aleatorycznie, *ad hoc* – równie wielu syntez, z których żadna nie utrwała się na dłużej, żadna się nie przyjmuje i nie może być uznana za trwały i samodzielnie ewoluujący język. Na zilustrowanie tej konkluzji przytoczę anegdotę, tylko pozornie nie na temat.

W roku 2007, w trakcie festiwalu Live5 w Vancouver, brałem udział w panelu zorganizowanym w Western Front. W kręgu usiadło kilkanaście osób, artyści performance z kilku krajów świata, organizatorzy festiwalu i lokalni ludzie sztuki, kuratorzy i krytycy, przedmiotem panelu były zewnętrzne uwarunkowania sztuki akcji. W trakcie rozmowy jedna z krytyczek-blogerek z Vancouver oświadczyła, że biorąc udział w wielu konferencjach i dyskusjach przy okazji różnych wydarzeń artystycznych, zarówno w mieście jak i w sieci, dokonała spostrzeżenia interesującego z punktu widzenia tematu. Mianowicie, gdy spotykają się muzycy, rozmawiają o historii, teorii muzyki, o klasach i stylach utworów muzycznych, o zapisie i rejestracji dźwięku i nagraniach; gdy spotykają się malarze – mówią o malarstwie i kolorach, o technikach malarskich i mniej lub bardziej znanych malarzach; gdy spotykają się architekci – rozmawiają o budynkach, o urbanistyce... i tak dalej. Natomiast gdy bierze udział w spotkaniach z artystami performance – rozmowa jest o wszystkim: o polityce, o technologiach przekazu, o modzie i filozofii, przeskakuje się z tematu na temat.

Sądzę, że z językiem (jakkolwiek szeroko ustawimy znaczenie pojęcia) jest podobnie.

(maj 2019)