

---

Marek  
Śnieciński

**DZIEŁO JAKO  
ZDARZENIE –  
PERFORMANS  
REKONSTRUOWANY  
W WYOBRAŹNI**

**WWW.WYOBRAZNI.PL**

Pojęcie „performans” jest niezwykle szerokie; od wielu dziesięcioleci trwają też debaty dotyczące jego zakresu semantycznego, rozumienia i form, w jakich się przejawia. Jak zauważa Lilianna Bieszczad, gwałtowny rozwój *performance studies* sprawił, że *pojęcie performansu i hasło zwrotu performatywnego objęły nadzwyczaj szerokie spektrum zjawisk, począwszy od sztuki, a na procesach, zdarzeniach i sytuacjach aranżowanych w życiu codziennym skończywszy. Jednocześnie sama performatyka jest przykładem wielotorowego, otwartego myślenia i stanowi inspirację do tego, żeby podejmować zagadnienia z pogranicza różnych dyscyplin*<sup>1</sup>. Nie wdając się tutaj w spory dotyczące terminologii, warto zwrócić uwagę na pewne mniej oczywiste formy, w jakich performans i performatywność ujawnia się we współczesnej sztuce, w dziełach artystów, którzy – na pierwszy rzut oka – wydają się odlegli od traktowania samych siebie jako performerów, a własnych artystycznych wypowiedzi z pewnością nie uważają za performans. W przypadku tych artystów, a przynajmniej w przypadku niektórych ich dzieł, musimy uwzględnić jeszcze jedną kwestię, związaną ze statusem tych prac. Chodzi tu o sytuację, w której dzieło wymyka się typowym schematom odbioru, gdzie *zwyczajowa logika estetyczna – dzieł i ich kontemplacji – jest z założenia niewolnikiem podmiotowo-przedmiotowego schematu*<sup>2</sup>. Wolfgang Welsch uważa, że przezwyciężenie tego schematu może nastąpić przede wszystkim za pośrednictwem zdarzenia<sup>3</sup>. Jak się wydaje, takim zdarzeniem może być samo dzieło albo zdarzenie to, wpisane w strukturę dzieła i ukryte w niej niekiedy bardzo głęboko, będzie kluczowym elementem dla odczytania znaczeń danej realizacji.

Patrząc z takiej perspektywy, niezwykle ciekawym przypadkiem funkcjonowania performansu we współczesnej sztuce będą takie dzieła, w których artyści nie prezentują samego performansu, lecz ukazują raczej jego efekty. Performans jest w nich wpisany niejako w tkankę dzieła; był niezbędny, by dzieło mogło powstać, jednak skrywa się w nim i odbiorca musi dokonać pewnego wysiłku, żeby wydobyć (zrekonstruować) ten performatywny wymiar dzieła i zrozumieć (uświadomić sobie) wynikające z niego konsekwencje. Musimy przy tym, oczywiście, pamiętać, że pojęcie performatywności, tak często używane dzisiaj w odniesieniu do rozmaitych zjawisk z obszaru sztuki i kultury, jest pojęciem bardzo szerokim, niejednorodnym i wieloznacznym. W najbardziej ogólnym sensie, jak trafnie zauważa Jacek Wachowski, można w nim wyodrębnić przynajmniej dwa znaczenia: *Z jednej strony odnosi się do działania, jego właściwości, tempa, rytmu i tworzących to działanie sekwencji (umożliwiając w ten sposób sformułowanie uwag dotyczących znaczeń, które wypływają z kolejności i następstwa poszczególnych elementów, a więc porządku syntaktycznego). Z drugiej strony, odnosi się do skuteczności działań, do konsekwencji, jakie te działania wytwarzają, do ich efektów*<sup>4</sup>. Podczas rekonstruowania owych „ukrytych” performansów trzeba uwzględnić oba te znaczenia, trzeba też być otwartym na szereg dodatkowych kontekstów, które wpisane są w tkankę owych dzieł.

Znakomitym przykładem dzieł, w których odnaleźć można taki ukryty performans, jest bardzo rozbudowana seria prac *Seeing* japońskiego artysty Akiry Komoto, która sytuuje się na pograniczu między malarstwem a fotografią. Artysta nie przeciwstawia tu sobie tych dwóch mediów obrazowych, nie chce ich ze sobą zderzyć czy skonfrontować, lecz raczej zależy mu na tym, by stworzyć warunki, w których będzie mogło dojść do ich symbiotycznego połączenia. O początkach tej serii sam artysta mówił następująco: *W roku 1974 znalazłem czerwony i zielony pomidor na wzgórzach Asama. Tonując*

barwy na arkuszu papieru połączyłem te dwa pomidory i zrobiłem kolorową fotografię. I tak właśnie wszystko się zaczęło. Opiszę teraz cały proces tworzenia aż do chwili ukończenia pracy. Najpierw umieszczam płótno na środku sceny i, po przyjrzeniu mu się z odległości kilku metrów, maluję na płótnie gwasz o odcieniu, żywości i kolorystyce identycznej z tłem, na którym się znajduje. Ponieważ maluję płótno na te same kolory, które występują w tle, obraz zdaje się w nim rozplýwać. Potem fotografuję to na kolorowym filmie 6 x 7. Malując naturę i obiekt w niej umieszczony na takie same kolory, czy też, dokładniej, zlewając je w warstwie powlekającej kliszę, czynię je tym samym. Jest to złudzenie na poziomie koloru. To szalenie osobiste, dostępne naszym oczom przeżycie stanowi wspinał się doświadczenie. Doświadczeń takich stworzyłem trzysta<sup>5</sup>.

Komoto zaczyna tę wypowiedź, jakby chciał opowiedzieć jakąś baśń, jakby chciał zdać relację z niezwyklej przygody, która mu się przydarzyła. Ta pierwsza praca z czerwonym i zielonym pomidorem, znalezionymi na wzgórzach Asama, staje się czymś w rodzaju uchyłonej furtki, za którą artysta odkrywa nieoczekiwane, fascynujące przestrzenie. I rzeczywiście, po pierwszych, bardzo prostych pracach, które sprawiają wrażenie ascetycznych martwych natur uzupełnionych przez malarskie wtręty, Komoto coraz śmieiej zaczyna wykorzystywać odsłaniające się przed nim możliwości. Zasadnicze etapy procesu twórczego w całej serii *Seeing* wciąż pozostają takie same, choć zmieniają się miejsca wykonywania prac, a podobrazem dla malarskich działań nie zawsze jest płótno, bowiem czasem jest to arkusz papieru, niekiedy deska czy szyba, lecz często także owym podobrazem są bardzo niekonwencjonalne czy wręcz zabawne obiekty (np. szpadel) – właściwie wszystko może tu stać się podobrazem (jabłko, orzech, kamień, drewniana listewka, wbity w nadmorski piasek patyk).

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” kamery. Obraz tworzony jest dla niej i za jej sprawą. Artysta widzi w niej narzędzie malarskie: *Jeśli camera obscura, stosowana od XVI wieku do utrwalania obrazu obiektu w ogólnym zarysie, nie jest przodkiem aparatu fotograficznego, lecz przyrządem malarskim, to w takim razie fotografia jest także dziełem malarskim. Wieczne słońce odmalowane na ekranie ręcznie wykonanej camery obscury odznacza się prawdziwie zdumiewającym pięknem. Wraz z pojawieniem się tego aparatu temat przekształcił się w obraz, stając się widzialną poezją*<sup>6</sup>.

Wiele obrazów należących do serii *Seeing* to pejzaże lub – inaczej rzecz traktując – zapisy malarskich performansów, które rozgrywały się w pejzażu. Obrazy te (cała seria) to dzieła na wskroś współczesne. Można je potraktować jako specyficzną meta-iluzję, w której splatają się ze sobą iluzja pejzażu fotograficznego i iluzja pejzażu malarskiego. Nie możemy jednak zapomnieć, że motyw pejzażu odegrał niezwykle ważną rolę w tradycjach sztuki Dalekiego Wschodu i owe tradycje są w tych dziełach w pewien sposób obecne. Chodzi tu np. o symbiotyczny stosunek do natury i świata<sup>7</sup>. Malarski performans Akiry Komoto, podczas którego musi on poddać się rytmom natury, wydaje się za każdym razem być czymś w rodzaju medytacji, dzięki której artysta staje się częścią otaczającej go rzeczywistości. Uderzająca jest oszczędność środków przez niego używanych i w tej powściągliwości pobrzmiewa zapewne tradycja pawilonu herbacianego oraz wielkich mistrzów ceremonii herbacianej, których w pewnym sensie można uznać za historycznych artystycznych performerów<sup>8</sup>.

Kamera fotograficzna nie rejestruje tutaj samego performansu, jest za to instrumentem kierującym działaniami malarza – możemy sobie wyobrazić, jak artysta krąży między ustawioną na statywie kamerą a umieszczonym przed nią, często w sporej odległości, podobrazem, bowiem trafność (lub błędność) swych malarskich decyzji musi on każdorazowo weryfikować przez punkt widzenia kamery. Na

koniec, jeśli cały proces przebiegnie prawidłowo, artysta może zapisać fotograficznie jego finalny efekt. Ikuo Saito, który kilkakrotnie analizował serię *Seeing*, podkreślił, że [...] *prace te nie stanowią zwykłych zapisów performansu, lecz są raczej obrazami, dla których przede wszystkim stworzony został ów performans*<sup>9</sup>. Widz, zdając sobie sprawę z metody stosowanej przez artystę, może dokonać jedynie wyobraźniowej rekonstrukcji owego performansu. W dziełach tych zawarty jest pewien szczególny paradoks – otóż malarski talent artysty, jego niewątpliwe nadzwyczajne warsztatowe kompetencje doceniamy tutaj za sprawą niemalarskiego medium, a mianowicie dzięki fotografii.

Metoda performansu dokamerowego, obecna w serii *Seeing* Akiry Komoto, jest jedną z najpopularniejszych metod stosowanych w ramach tzw. fotografii inscenizowanej. Zaowocowała też szeregiem wybitnych realizacji w twórczości takich choćby artystów, jak Jürgen Klauke, Cindy Sherman, Bernhard i Anna Blume, Dieter Appelt czy Katarzyna Kozyra. Jednak realizacja japońskiego artysty ma unikalny charakter – każde z jego dzieł jest w dosłownym sensie obrazem chwilowym, w którym przez krótką chwilę rzeczywistość „postrzegana” przez kamerę oraz wszelkie namalowane kształty, barwy, ich nasycenie i odcień stapiają się ze sobą. Wystarczy przecież drobna zmiana pogody, wahnięcie ciśnienia, podmuch wiatru i cała dotychczasowa praca artysty może ulec zniweczeniu. Trzeba zatem przyznać rację Ikuo Saito, który uważa, że malarskie działania artysty, które symbiotycznie łączą się z otaczającą je naturą, *muszą być sfotografowane jako chwila absolutna, czyli chwila, która nie wyjdzie poza siebie*<sup>10</sup>.

Malarski performans, który wpisany jest w strukturę i materię dzieła, odnaleźć można także w realizacji Lecha Twardowskiego *Generator bez maszyn*, którą artysta zaprezentował w 2003 roku w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Od pierwszej chwili niezwykle mocno działa na widza uroczysty, jakby odświętny charakter pracy wrocławskiego malarza. Uderzająca jest symetria i sposób, w jaki

owo dzieło o ołtarzowej wręcz strukturze zamyka w sobie odbiorcę. Na trzech ścianach zawieszono zostały duże (420 x 420 cm), kwadratowe, prawie monochromatyczne obrazy. Pomiędzy nimi, na środku pomieszczenia, ułożony poziomo na posadzce, znajdował się czwarty obraz (obiekt?, podest?), dwa razy większy od dzieł wiszących na ścianach, złożony z płyt. Ich powierzchnię artysta pokrył specjalną cementową mieszanką (modelował ją dłońmi), na którą później nałożył ciemne, zgaszone barwy. W środku owego podestu o malarsko ukształtowanej fakturze Twardowski umieścił kwadratowy otwór, tej samej wielkości co trzy pozostałe obrazy, wypełniony warstwą soli. Dopiero po pewnym czasie, po dłuższym obcowaniu z dziełem, widz mógł dostrzec, że wszystkie obrazy zostały zbudowane z identycznych, kwadratowych modułów (o wymiarach 70 x 70 cm).

W realizacji Twardowskiego czytelne są odwołania do kwadratu Malewicza. W swej ascetycznej, choć zarazem niezwykle bogatej formalnie i znaczeniowo pracy przygląda się „formie zerowej” Malewicza z artystycznej perspektywy początku XXI wieku, z perspektywy sytuacji malarstwa, sytuacji sztuki „po przejściach” dwudziestowiecznego modernizmu i postmodernizmu. Nie mamy tu jednak do czynienia z prostym zacytowaniem dzieła czy gestu innego twórcy. Jest to raczej rozmowa z konsekwencjami tamtej decyzji. Realizacja artysty nie wyrasta z modernistycznych tęsknot – rozpoczął on swą pracę nie mając żadnych gotowych reguł, które porządkowałyby jego działania. Aktywność twórcy nakierowana była raczej na odnalezienie i ustanowienie reguł tego, co się stanie, na odszukanie reguł, które umożliwiłyby zaistnienie dzieła. W tym sensie realizacja ta modelowo wręcz wpisuje się w zdiagnozowane przez Lyotarda praktyki postmodernistyczne. Dzieło wrocławskiego artysty ma więc charakter i status zdarzenia. Trzeba jednak pamiętać, że w tym przypadku dziełem jest zarówno tradycyjnie pojmowany materialny efekt twórczego działania, jak i cały proces, który doprowadził do jego powstania.

Nie ulega wątpliwości, że *Generator...* Lecha Twardowskiego jest dziełem malarskim, tyle tylko, że to, co zazwyczaj bywa odsłanianą treścią i materią malarstwa (farba nakładana na jakąś płaszczyznę), tutaj jest ukryte. Celem twórcy nie było zademonstrowanie maestrii w opanowaniu warsztatu malarskiego ani ujawnienie niepowtarzalnego charakteru własnej wrażliwości. Nie na tym w każdym razie polega istota tej malarskiej realizacji. Twardowski nie pytał o warunki, w jakich mogłoby ujawnić się piękno, lecz o to, czym jest sztuka, czym jest malarstwo. Już dawno uświadomiono sobie przecież i świadomość ta nie jest obca artyście, że istota sztuki nie polega na tym, iż jest ona *ekspresją genialnej indywidualności, którą wspomagają elitarne kompetencje rzemieślnicze*<sup>11</sup>.

Przez osiem miesięcy artysta na szarej, papierowej taśmie szerokości 2,5 cm „zapisywał” malarskie gesty (łącznie użył prawie 200 km taśmy). Paski tej taśmy, ściśnięte i zamocowane prostopadłe do płaszczyzny wiszących na ścianach kwadratów, tworzą niepowtarzalną fakturę tych obrazów. Plamy czarnej farby przyglądają się sobie samym, a odbiorca poprzez ten zabieg umieszczony zostaje jakby w środku obrazu i podobrazia zarazem. W ten sposób twórca zaprasza widzów do udziału w grze, której reguły uda się rozpoznać dopiero wtedy, gdy widz stanie się jej uczestnikiem. Jest to gra między zamykaniem (rozmnożone kwadraty, wpisywane jeden w drugi, o ściśle wyliczonych wymiarach i proporcjach) a otwieraniem (stwarzanie pustego miejsca, miejsca dla odbiorcy, dla jego wyobraźni).

Reguły tej gry, reguły uczestnictwa widzów w tej grze (i sposobu, w jaki uczestniczy w niej sam artysta) nie ujawniają się od razu – na początku zapewne można po prostu poczuć, że mają one bardzo wiele wspólnego z cielesnością, że są regułami czy też rytmem ponawianego wysiłku, regułami bólu zadawanego przez wżerający się w naszkórek cement. Pewna powtarzalność czynności, stanów i sytuacji (zawsze obecna w grze) wskazuje, że chodzi tutaj o własną tożsamość



twórcy, że celem nie jest jedynie materialny ślad wieńczący twórczą aktywność. Artysta stwarza przestrzeń, w której możliwe staje się przebadanie reguł sztuki.

W realizacji Lecha Twardowskiego równie ważne jest to, co odsłonięte, ujawnione, jak i to, co zakryte. Sens tworzy się tutaj we wzajemnej relacji obu tych sfer – ujawniona struktura dzieła odsyła nas ku znaczeniom, które zawiera w sobie samej, tyle że czekającym w ukryciu. Z tego punktu widzenia *Generator bez maszyn* jest dziełem mającym charakter symboliczny. H.-G. Gadamer w swej książce *Aktualność piękna* mówi: [...] *symboliczne jest to, że zachodzi [w dziele] paradoksalny akt odsyłania, który to znaczenie, do którego odsyła, zarazem w sobie samym ucieleśnia, a nawet poręcza. [...] Dlatego istota tego, co symboliczne i symbolicznie nacechowane, polega właśnie na tym, że nie jest ono odniesione do osiągalnego intelektualnie celu znaczeniowego, ale kryje w sobie własne znaczenie*<sup>12</sup>.

Aneksiem dla *Generatora* były wyeksponowane przez malarza w osobnym pomieszczeniu papierowe podkłady (nadał im tytuł *Ślady*), jakich używał zamalowując kilometry taśmy. Ów aneks to jeszcze jeden gest odsłaniania, który kieruje odbiorcę ku temu, co skrywa się przed jego percepcją. Na papierowych podkładach znaleźć można ślady pędzla, chaos plam czarnej farby, które mają znaczenie tylko dlatego, że są świadectwem wielomiesięcznego procesu powstawania dzieła, są śladami trwającego przez osiem miesięcy performansu. Ich sens tkwi zatem w tym, że pozwalają one uświadomić sobie, iż nie zobaczymy „właściwego” gestu malarza, który skrył go przed nami w strukturach zbudowanych z ustawionej na sztorc papierowej taśmy przechowującej, jak się domyślamy, zapis wysiłku i emocji twórcy.

Pierwsze *Generatory* Twardowskiego (artysta realizował je od 1993 roku) wpisywały się w ekspozycyjną przestrzeń, próbowały nawiązać z przestrzenią galerii dialog. Instalując je artysta podejmował grę z zastanymi warunkami pomieszczeń, w których przyszło mu

je wystawiać. W przypadku *Generatora bez maszyn* z 2003 roku mamy do czynienia z działaniem zdecydowanie bardziej radykalnym. Tutaj dzieło stwarzało swoją własną przestrzeń, unieważniając jednocześnie przestrzeń zastaną. W konsekwencji widz stawał tutaj sam na sam z dziełem i nie mógł odwołać się do żadnych przestrzennych kontekstów spoza dzieła. Twardowski w swej sztuce nigdy nie uległ pokusie opowiadania, które tak często zamienia się dzisiaj w zwykłe gadulstwo. Zawsze był skoncentrowany na akcie twórczym, tutaj zaś podjął próbę nadania formy temu, co dzieje się w czasie linearnym, oraz nadania formy temu czasowi, który jest w istocie rytmem życiowym.

*Generator...* to skondensowany akt malarski, w którym najważniejszym pytaniem wydaje się pytanie o to, jak staje się (jak dzieje się) obraz. To pytanie o wzajemne relacje obrazu i czasu, o obecność czasu w obrazie i obrazu w czasie. Czas jawi się tutaj jako swoista przestrzeń obrazu, jako jego rytm, a zadanie artysty polegałoby na obnażaniu struktury własnego czasu obrazu, a więc czasu, który należy do obrazu, który jest jego budulcem, lecz również sposobem, modusem jego istnienia.

Akt twórczy Twardowskiego staje się tutaj w istocie aktem sprasowania czasu. Mamy do czynienia z sytuacją wykazującą pewne analogie do zjawiska „sprasowywania czasu” przez fotografię, analizowanego przez Rolanda Barthes’a w eseju *Światło obrazu*. W odniesieniu do fotografii Barthes mówi o równoczesności czasu przeszłego i przyszłego: [...] *odczytuję jednocześnie: to będzie i to już było. Zauważam ze zgrozą ten czas przeszły-przyszły, którego stawką jest śmierć*<sup>3</sup>. W *Generatorze bez maszyn* odbiorca może doświadczyć równoczesności tego, co przeszłe i tego, co teraźniejsze. Dzieło Lecha Twardowskiego zawiesza wyliczając, instrumentalny charakter czasu – akt sprasowania tworzy nową jakość, widz wkracza bowiem dzięki niemu we własny czas dzieła, który jest czymś więcej niż tylko prostą sumą pewnej przeszłości i teraźniejszości. W ten sposób

zrealizowana przez artystę struktura malarska nabiera wyjątkowego charakteru – kwadraty, potęgowanie symetrii, powtarzalność wpisana w formę, lecz istniejąca również w fazie wykonawczej (choć wtedy chyba bardziej mimowolna, wynikająca ze zrytmizowania czynności malowania) – te wszystkie zabiegi artysty stają się swoistym „zamawianiem” formy, modlitwą agnostyka.

Twardowski próbuje tutaj sprawdzić pojemność swego medium sztuki, zderzyć w jednym dziele obraz medialny (malarski) i obraz mentalny. Wydaje się, że właśnie stąd wynika ascetyczność i zarazem bogactwo tej realizacji. Żeby móc postawić swe pytania, artysta musiał uwolnić obraz od wszelkiego nadmiaru środków medialnych – zarówno malarskich (redukcja barwy: zszarzały brąz papieru, czerń farby, biel soli) jak i pochodzących z innych mediów (nie przypadkiem dziełu swemu nadał tytuł *Generator bez maszyn*). Nawiasem mówiąc, jest to chyba najbardziej „interaktywna” wersja *Generatora*. Właśnie dlatego, że nie ma tu żadnych technologicznych gadżetów odwracających uwagę od tego, co istotne i stwarzających zastępcze tematy. Twardowski nie uległ naiwnemu przekonaniu, że dzieło jest interaktywne wtedy, gdy fizyczna obecność widza i jakaś forma jego życiowej aktywności wyzwała określoną przez zainstalowany program reakcję.

*Dla Generatora bez maszyn* Lecha Twardowskiego odbiorca jest konieczny. Niezbędna jest aktywność intelektualna i wyobraźnia odbiorcy, by zamknął się obwód, niezbędne są mentalne obrazy (bądź wyobrażenia o tym, czym jest obraz), które odbiorca przynosi ze sobą w swej wyobraźni. Obecność takiego odbiorcy, jego uczestnictwo w zaproponowanej przez twórcę grze stanowi tu konieczne dopełnienie gestu malarza. Z realizacji tej emanuje skierowane w stronę widza wyzwanie i odbiorca tego dzieła musi zdobyć się na wysiłek, musi podjąć ryzyko wzięcia na siebie współodpowiedzialności, by mógł temu wyzwaniu sprostać. Performatywność procesu twórczego

i performatywność efektu splatają się tu ze sobą i w ich wzajemnej relacji rodzi się energia tego wyjątkowego *Generatora*.

Specyficzny malarski performans wpisany jest w trzy realizowane na papierze serie prac Urszuli Wilk, noszące wspólny tytuł *Niewysłane listy* (2009–2012)<sup>14</sup>. Warto tutaj przybliżyć tę niezwykle interesującą realizację, której poszczególne części to serie *Archipelagi*, tytułowe *Niewysłane listy* oraz *Nieobecność*. W seriach prac na papierze Urszuli Wilk malarska czasoprzestrzeń jest często prawie monochromatyczna. Wydaje się jednak, że ograniczanie przez artystkę palety barwnej nie ma nic wspólnego z minimalizmem, wręcz przeciwnie, jest w tym niespodziewane bogactwo. Zabieg ten umożliwia choćby odkrywanie bogactwa, które kryje w sobie jedna, konkretna barwa. Urszula Wilk dotyka barw, jakby były one instrumentami lub strunami instrumentu, działa jak kompozytorka, która w ciszy każe zabrzmieć np. szarości. Inne barwy przynosimy ze sobą, inne barwy, zmuszone do chwilowego milczenia, otaczają tę barwę, która wypełnia sobą i zarazem stwarza przestrzeń obrazu. Jest to przestrzeń szczególna, gdyż nie ma nic wspólnego z iluzją przestrzeni. Iluzja chyba nigdy nie była celem obrazów Urszuli Wilk.

We wskazanych wyżej seriach prac papier przestaje być jedynie neutralnym podobrazem, lecz przeistacza się w istotny element, w ważny, aktywny czynnik malarskiego obrazu. W *Niewysłanych listach* pojawia się przestrzeń, która sięga w głąb materiału; przestrzeń, która rozpościera się wewnątrz tej pozornie bezwymiarowej materii. Papier chłonie farbę, barwa wyziera ze struktury papieru, papier otwiera się na barwę, a nie jest jedynie powierzchnią, na którą nałożone zostały barwne plamy. Na monochromatyczność jej serii, na ich specyficzną barwną ascetyczność można też spojrzeć z innej strony. Wszyscy doświadczamy wizualnego zamętu i chaosu, który wydaje się nierozzerwalnie związany ze współczesną cywilizacją spektaklu. W takich okolicznościach redukcja, samoograniczenie,

wyciszenie gamy barwnej staje się formą wprowadzania specyficznego porządku. Monochromatyczność to jedno z wielu imion ciszy, w tym przypadku jest to jej imię malarskie.

„Papier daje większą swobodę”, mówi artystka. Ta swoboda oznacza tutaj specyficzną przestrzeń wolności – dla malarskiego gestu i dla farby, która nie jest unieruchamiana na podobraziu. Podczas malowania farba żyje, znajduje dla siebie nowe terytoria jeszcze długo po tym, gdy pędzel przestał dotykać papieru. W tej przestrzeni jest też miejsce dla przypadku. W jej malarstwie przypadek jest na początku albo raczej poprzedza rozpoczęcie właściwej pracy. Przypadek jest tu zatem katalizatorem, od którego często rozpoczyna się malowanie, ale sam proces malarski – choć często intuicyjny – jest procesem w pełni kontrolowanym.

Seria prac nosząca tytuł *Archipelagi* powstała w wyniku zastosowania szczególnej procedury: malarskiej i niemalarskiej jednocześnie. To procedura pod pewnymi względami bliska np. grafice. Arkusze papieru użyte zostały tu bowiem tak, jak kiedyś używano bibułki, by zebrać z kartki papieru nadmiar inkaustu. Początkowo „podobrazie” lub raczej swego rodzaju terytorium, na którym rozgrywa się malarski performans, stanowi podłoga pracowni, na której kapiące z pędzla krople tuszu układają się w rozmaitych konfiguracjach, tworząc owe tytułowe archipelagi czy konstelacje. Ich układy powstają w wyniku działania, które można określić kontrolowanym przypadkiem, gdyż artystka tylko do pewnego stopnia może zapanować nad ilością skapującego tuszu i nad układami jego kropli. Następny etap to specyficzne „sprzątanie”: artystka przyciska do archipelagów kropli arkusz papieru i wywabia tusz z podłogi. To taki etap, podczas którego obraz jakby „robił się” samodzielnie.

W pewnym sensie obraz taki staje się mapą fragmentu terytorium pracowni. Mapą najdokładniejszą z możliwych, bo odwzorowującą to terytorium w skali 1:1. Ten obraz jest odciskiem, jest śladem. Nie

śladem świata jednak, jak ma to miejsce w przypadku dokumentalnej fotografii, lecz śladem czegoś bardziej ulotnego. To ślad krążącej w powietrzu ręki z pędzlem, ślad jej błędzenia, wahań, powolnego ściekania gęstego tuszu po długim włosiu pędzla. To ślad pewnego Teraz, rozciągniętej na kilka minut chwili, ślad czasu, który przeobraża się w przestrzeń.

Takie reguły gry sprawiają, że obraz jest nieprzypadkowo przypadkowy. Nieodwracalność zapisu na obrazie jest tutaj odwlekana. Artystka może celebrować prawo obrazu do nieistnienia, wystarczy przecież, że zetrze z podłogi krople tuszu i obraz się nie wydarzy, choć wcześniej każda kolejna opadająca kropla zdawała się budować jego kompozycyjną strukturę. Wtedy jednak, gdy arkusz papieru zostanie ułożony na kroplach tuszu i przyciśnięty do podłogi, obraz zapisuje się na nim w jednej chwili. To obraz migawkowy, a jednocześnie *veraikon*. Na podstawie tego zapisu nie da się, oczywiście, odtworzyć przebiegu całego procesu, lecz – i to jest tu najistotniejsze – odbiorca odczytuje z niego poprzedzające ów zapis performatywne działania artystki.

Kolejna seria prac nosi tytuł *Niewysłane listy*. Te tajemnicze listy bliskie są *Archipelagom*. Wydaje się, że owe listy pochodzą z tamtego archipelagowego terytorium, że są to listy, które musiały zostać napisane, które mają adresata (adresatów), lecz które nie mogły lub nie powinny zostać wysłane. Ich sensem jest ich istnienie, a nie zakomunikowanie czegoś komuś. W przypadku tej serii prac także kluczową rolę odgrywa metoda, przy pomocy której dzieła te powstały. Urszula Wilk pisze owe niewysłane listy nie dotykając powierzchni papieru. Pędzel krąży w powietrzu nad kartką, tusz ścieka po tańczącej końcówce pędzla. Obrazy te wydają się gromadzić ślady ćwiczeń z kaligrafii w tajemnym języku. Słowa, których nie da się odczytać, nie da się wymówić, ściekają z pędzla. Słowa, a właściwie ich artykulację, można powstrzymać. Nie można natomiast powstrzymać dziecięcej

potrzeby stawiania znaków, która każe ręce wykonywać dziwny tańiec nad papierem. W tym tańcu dłoń staje się sejsmografem dla emocji, dla kłębiących się niewypowiedzianych słów; słów, których nie chcemy lub nie potrafimy wypowiedzieć.

Te listy nie są do czytania, te listy mówią tylko własnym istnieniem. Mówią nam na przykład o tym, że nasze porozumiewanie się jest zawsze (lub prawie zawsze) ujęte w ramy pewnej językowej konwencji, że używając jakiegoś języka poddajemy się iluzji przekazywania czegoś komuś. Sięgamy po język (etniczny, malarski, rysunkowy czy np. matematyczny) z nadzieją, że wypowiemy w nim jakąś prawdę o sobie czy o świecie, lecz z nadzieją tą spleciony jest niepokój, że wszystkie te języki przede wszystkim wyrażają siebie, a nie nas. Nieustannie stajemy przed pytaniem, jak zmusić „nasz” język, by powiedział coś więcej, by ujawnił coś więcej niż tylko swoją strukturę.

Listy są zawsze do kogoś, choćby ten ktoś był nieznanym. Niewysłane listy również mają adresata czy adresatów. Obrazy-listy Urszuli Wilk są rodzajem autoportretu, w którym nie chodzi o odzwierciedlenie aktualnego wyglądu, tylko o wypowiedzenie niewypowiadalnego. Te listy powierzane są powietrzu i odległość między dłonią z pędzlem a powierzchnią papieru filtruje i szyfruje „wypowiadane” słowa. To listy – monologi, które artystka pisze do siebie, choć – prawdopodobnie – pisze je w związku z kimś lub czymś. Zamyka swoje myśli i emocje w nie dającym się odcyfrować piśmie. Tylko takiemu zapisowi można powierzyć to, co musi zaistnieć, a co równocześnie powinno zatrzymać się na krawędzi wypowiadalności, choćby dlatego, żeby nie dotknęło, nie zraniło kogoś zbyt głęboko. Sposób realizacji tej serii dzieł, choć ma zasadnicze znaczenie dla odczytania ich sensu, jest dobrze ukryty przed widzem; artystka nie eksponuje bowiem samej metody, lecz jedynie uzyskane dzięki niej efekty. Dystansu między pędzlem a arkuszem papieru można się tylko domyślać, tylko w wyobraźni można odtworzyć rytm i właściwości malarskiego performansu Urszuli Wilk.

W serii obrazów noszącej tytuł *Nieobecność* wszechobecna szarość rozlewa się (dosłownie) na terytorium arkusza papieru. Wnika w papier i zastyga w jego warstwach jak szary osad. W tej serii prac tytułowa „nieobecność” nie jest pustką, o wiele bardziej kojarzy się ona z nadmiarem. Te obrazy nie opowiadają o nieobecności, nie zamieniają jej w metaforę lub w anegdotę, one kumulują jej nadmiar. Ta nieobecność mieszka w pamięci, to stamtąd wynurza się, szukając dla siebie formy. Doświadczana nieobecność kogoś lub czegoś staje się pewnym stanem naszego ciała i umysłu, który rozpoznajemy za sprawą pożądania. Pożądanie nadaje mu formę. Pożądanie, które rozlewa się po terytorium naszego ciała, odkrywa jego zakamarki, zawłaszcza je, tak jak farba zawłaszcza papier, wnika głęboko. Tutaj proces tworzenia dzieła jest dialogiem artystki z właściwościami tworzywa, malarski gest, sposób rozlewania farby musi być nieustannie „negocjowany” z papierem, z granicami jego chłonności.

Z bardzo szczególnym performansem mamy do czynienia w serii *Bonsai*, którą od 2007 roku realizuje chiński artysta Shen Shaomin<sup>15</sup>. Hodowanie drzewek bonsai ma niezwykle długą tradycję, w Chinach i w Japonii istniało wiele szkół formowania roślin, które – poddawane różnym, często bardzo brutalnym i drastycznym zabiegom – kształtowane były zgodnie z pewnymi estetycznymi kanonami. Proces ich kształtowania jest przy tym procesem bardzo długotrwałym, trwającym najczęściej około dziesięciu lat. Inspiracją dla tej serii prac były chińskie praktyki kępowania (ciasnego bandażowania) stóp małych dziewczynek, w wyniku czego kości stopy nie mogły swobodnie i naturalnie rosnąć i podlegały drastycznym deformacjom. Praktyki te zaczęto stosować w VII wieku w wyższych sferach społecznych, zaś w wieku XIX stały się bardzo powszechne. Uzasadnienie dla owych tortur, którym poddawane były stopy dziewczynek, było uzasadnieniem estetycznym – małe stopy kobiety uważano bowiem za piękne. Shen Shaomin wpadł na pomysł serii



*Bonsai*, gdy oglądał zdjęcia rentgenowskie zdeformowanych stóp kobiet, które doświadczyły w dzieciństwie tych praktyk, i postanowił wykorzystać rozliczne paralele pomiędzy oboma procederami.

W jednym z wywiadów artysta stwierdził: *Myślę, że proces wytwarzania bonsai to w zasadzie nadużywanie roślin. Wyhodujesz drzewko, a następnie wykręcasz je, aby stało się sztucznym kształtem. Pomimo tego, że cały proces jest wyjątkowo okrutny, ludzie uważają, że bonsai są piękne*<sup>16</sup>. Takim okrutnym zabiegiem poddaje rośliny także sam artysta, ujawniając zresztą przy okazji, że nie wszystkie rośliny były w stanie przetrwać te szczególne tortury. Seria *Bonsai* jest opowieścią o opresyjnych cechach kultury. Kultura, w różnych jej przejawach i w rozmaitych obszarach (społecznym, politycznym, religijnym, estetycznym), jawi się tutaj jako forma przemocy wobec świata, wobec natury, także wobec ludzi. Przemocy, która ma – jak zwykliśmy uważać – wiele dobrych uzasadnień, pojawia się bowiem w imię troski o dobre obyczaje, słuszność, sprawiedliwość czy piękno.

Praca chińskiego rzeźbiarza jest dziełem procesualnym. Na żadnym etapie nie można kategorycznie stwierdzić, że proces został już zakończony. Dzieło nie jest tu strukturą zamkniętą i skończoną, jest bowiem ciągłym stawaniem się, a tym, co każdorazowo oglądamy, jest pewien chwilowy, aktualny stan owego procesu. Trzeba przy tym zauważyć, że nakładają się tu na siebie dwa procesy, dwa działania. Pierwszy z nich to działanie rzeźbiarza-hodowcy i jego zabiegi, zaś drugi – to działanie natury, czyli procesy rośnięcia rośliny i jej dostosowywania się, reagowania na działania człowieka. Shen Shamin w swych pracach ujawnia całe instrumentarium, przy pomocy którego drzewka były poddawane wymyślnym torturom. Obiektem artystycznym nie jest tu więc jedynie przedziwnie, groteskowo ukształtowana roślina, lecz również owe – pozostawione na niej czy przy niej – metalowe zaciski, śruby rzymskie, druty czy metalowe kratki. Widz nie ma zatem cieszyć się jedynie widokiem drzewka

o fantazyjnym kształcie, lecz musi – przynajmniej mentalnie – zanurzyć się w owe procesy, które doprowadziły do uzyskania efektu, na który spogląda.

W przypadku dzieł omawianych twórców mamy do czynienia z różnymi formami performatywności, jednak to, co jest dla nich wspólne, to fakt, że w każdym z nich odbiorca musi odkryć i zrekonstruować w wyobraźni performans, który jest w nie wpisany. Jest to sprawa o tyle kluczowa, że bez uwzględnienia owej performatywnej strony tych dzieł nie zrozumiemy ich przesłania, nie ujawni się przed nami zawarty w nich sens. Rozpoznanie reguł gry jest przecież nieodzownym warunkiem wstępnym uczestnictwa w tej grze, choćby to uczestnictwo miało być tylko uczestnictwem widza. Performatywny charakter tych prac ma także decydujące znaczenie dla ich statusu – to dzięki niemu owe obrazy i obiekty stają się zdarzeniami, zamykają w swej czasoprzestrzeni zarówno tworzącego je artystę, jak i widza, który staje się pełnoprawnym uczestnikiem artystycznej gry.

SŁOWA KLUCZOWE: **PERFORMANS, PERFORMATYWNOŚĆ,  
DZIEŁO-ZDARZENIE, PROCESUALNOŚĆ**

- 1 *Zwrot performatywny w estetyce*, pod red. L. Bieszczad, Kraków 2013, s. 10.
- 2 Wolfgang Welsch, *Estetyka poza estetyką*, przeł. K. Guzcalska, Kraków 2005, s. 163.
- 3 Tamże.
- 4 Jacek Wachowski, *O performatywności sztuk performatywnych* [w:] *Zwrot performatywny w estetyce*, dz. cyt., s. 26–27.
- 5 *Nowe przestrzenie fotografii*, red. R. Kutera, J. Olek, Wrocław 1991, s. 88.
- 6 Tamże.
- 7 W. Welsch, dz. cyt., s. 158–165.
- 8 Por. np. O. Kakuzo, *Księga herbaty*, przeł. M. Kwiecińska, Warszawa 1987, s. 53–68.
- 9 I. Saito, bez tytułu [w:] *Nowe przestrzenie fotografii*, dz. cyt., s. 86.
- 10 I. Saito, *Fotografia jako obraz chwilowy* [w:] *Etos Fotografii. Sympozjum w ramach II Fotokonferencji Wschód – Zachód „Europejska Wymiana”*, Wrocław 1991, s. 88.
- 11 J.F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 13.
- 12 H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 49–50.
- 13 Roland Barthes, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 161.
- 14 Szerzej twórczością artystki zajmowałem się w tekście *Okna na utopię. Obrazy Urszuli Wilk* [w:] *Urszula Wilk*, [kat. wystawy], Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2013.
- 15 Chiński artysta, urodzony w 1956 roku, mieszka i pracuje w Sydney i Pekinie; zasłynął takimi seriami rzeźbiarskich prac jak *Unknown Creatures*, *I sleep on top of myself* czy *Summit*.
- 16 Cytat za: E. Plyler, <https://johnbalebooks.wordpress.com/2015/03/03/the-abuse-of-plants-shen-shaamins-grafting-operation-diagram/>

Marek Śnieciński

*An artwork as an event – performance reconstructed in imagination*

An exceptionally interesting case of performance in contemporary art are artworks, in which artists do not present a performance itself but rather its effects. For these artists a performance is somehow included in the tissue of the artwork; it was indispensable for the artwork to be created, yet it is hidden so the viewer needs to make an effort to reconstruct this performative character of the artwork and understand (become aware of) the resulting consequences. The text analyses works by Akira Komoto (the *Seeing series*), the realization by Lech Twardowski (*Generator Bez Maszyn*), three series of works by Urszula Wilk (*Niewysłane listy*) as well as selected sculptures by Shen Shaomin (the *Bonsai series*). Although in these works we deal with various forms of performativeness, their joint feature is the fact that in each of them the viewer must discover and reconstruct the hidden performance in his/her memory.

KEYWORDS: **PERFORMANCE, PERFORMATIVENESS, ARTWORK-EVENT, PROCESSUALITY**