

Kino obecności – analiza relacji między dokumentem a performancją na wybranych przykładach

ABSTRACT. Tes Urszula, *Kino obecności – analiza relacji między dokumentem a performancją na wybranych przykładach* [The Cinema of Presence: an analysis of the relationship between documentary film and performance based on selected examples]. „Images” vol. XXI, no. 30. Poznań 2017. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 135–150. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2017.30.10.

In my article, I examine the relationship between the documentary and performance. I focus special attention on Maciej Sobieszkański and Łukasz Ronduda's film *The Performer*, which blurs the boundaries between film genres. Oskar Dawicki is a performer, and the protagonist of both a creative documentary and a feature film – this balancing on the borders of film genres and art is the focus of my reflections. The film's authors took inspiration from the creative documentaries of Wojciech Wiszniewski and the plots of Grzegorz Królikiewicz, in which characters play themselves – in both cases, creative elements reveal the truth about each character. The most important aspect to me is the presence of the performer, which determines the form of the film and its reception. In my article I follow several themes which are key for understanding *The Performer*, among them the motif of disappearance and the relationship between the master and the disciple. I also deal with the problem of documenting performances – using the example of *The Performer* and the recording of Marina Abramović's activities (*Seven Easy Pieces* by Marina Abramović, 2007). I also refer to the documentary film on Marina Abramović, *The Artist Is Present*, in which the performances recorded from 2010 go beyond the documentary formula.

KEYWORDS: performance, documentary film, presence

Performance to sztuka żywa, dziejąca się w określonym miejscu i czasie. Jej istotą jest obecność cielesna i psychiczna artysty, którego ciało staje się przedmiotem i podmiotem akcji, a on sam jest jednocześnie twórcą i materia sztuki. Publiczność to nie bierny odbiorca artystycznego działania, jej uczestnictwo wpływa na sam proces jego tworzenia – pomiędzy nią a performerem wytwarza się intensywne napięcie, związek mentalny i cielesne doświadczenie[1]. Według teoretyczki Peggy Phelan „performance nie może zostać zachowany, zarejestrowany, udokumentowany ani też w inny sposób uczestniczyć w obiegu reprezentacji, które reprezentują inne reprezentacje: gdy tak się jednak dzieje, staje się czymś innym niż performance”[2]. Czy zatem możliwe jest, by kino uchwyciło choć w jakiejś części istotę performancu? W swoim artykule, przywołując

[1] Zob. M. Kazimierzczak, *Performance*, <<https://malgorzatakazmierzczak.wordpress.com/2013/04/10/performance/>> [dostęp: 4.05.2017] i Ł. Guzek, *Przez performance do sztuki*, <http://www.didaskalia.pl/69_guzek.htm> [dostęp: 4.05.2017].

[2] Zob. T. Załuski, *Czy sztuka performance jest w ogóle możliwa?*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, Kraków 2013, s. 81.

filmy *Performer* i *Marina Abramović – artystka obecna*, postaram się odpowiedzieć na to pytanie.

Performer – kino na pograniczu sztuk

*Artysta jest jak filtr od papierosa,
ja właściwie nic nie muszę wymyślać,
ja tylko przepuszczam przez siebie to, co jest*[3].

Oskar Dawicki

Bohaterem *Performera* (2015) jest współczesny artysta Oskar Dawicki, który zagrał w filmie samego siebie. Dzieło Łukasza Rondudy i Macieja Sobieszkańskiego ma załączkową fabułę – filmowy Oskar przeżywa psychicznie trudny okres, jego prace nie sprzedają się mimo usilnych starań jego galerzystki i jednocześnie partnerki (Agata Buzek). Frustrację artysty dodatkowo wzmacnia sukces jego przyjaciela z dzieciństwa, Najdroższego (Andrzej Chyra), ostentacyjnie traktującego swoją sztukę w kategoriach komercji. Oskar uprawia sztukę w sposób bezkompromisowy, ryzykując utratę własnego zdrowia, a nawet życia. Artysta musi także zmierzyć się z ciężarem zbliżającej się śmierci swojego mistrza i mentora (Zbigniew Warpechowski[4]).

Performer to rodzaj gatunkowej hybrydy, złożonej z artystycznych akcji, elementów kina fabularnego oraz zapisów wideo – to nowy rodzaj dokumentowania sztuki i świeża formuła kina wykorzystująca ekspresje różnych dziedzin artystycznych. W dziele Rondudy i Sobieszkańskiego wyraźnie widzimy różnicę pomiędzy filmem jako serią następujących po sobie obrazów wyrażających treść, a zapisem wideo dokumentującym akcję artystyczną. W tym drugim wypadku wartością nadrzędną jest sama rejestracja, która nie zostaje poddana żadnym kreatywnym zabiegom i służy jedynie do archiwizowania dzieł sztuki. Zapis performance'u pozbawia sztukę żywą najważniejszego elementu – uczestnictwa w niepowtarzalnym działaniu twórcy, który czerpie inspirację z kontaktu z publicznością. Tym bardziej film fabularny nie jest w stanie oddać tego istotnego dla tej formy sztuki elementu, stąd możemy mówić jedynie o rekonstrukcji (bądź „odegraniu”) akcji artystycznych, które zostają wplecione w fabułę filmu. Wykorzystanie efemerycznego i konceptualnego ze swej istoty performance'u okazuje się zacierać granice pomiędzy kinem i innymi sztukami, co prowadzi do semantycznego zagubienia odbiorcy i zaburzenia jego dotychczasowych przyzwyczajeń. Gra z różnymi konwencjami była intencją reżyserów. Łukasz Ronduda wyjaśnia swój zamysł w następujący sposób:

[3] Ł. Górczyca, Ł. Ronduda, *W połowie puste. Życie i twórczość Oskara Dawickiego*, Warszawa 2010, s. 181.

[4] Zbigniew Warpechowski (ur. 1938 w Płockach na Wołyniu) – prekursor sztuki performance w Polsce, malarz, autor książek teoretycznych, m.in. *Podręcznika*, *Podręcznika bis*. Artysta sam siebie określa mianem awangardowego konserwatysty. Wywarł duży

wpływ na młodszych performerów: Cezarego Bodzińskiego, Piotra Uklańskiego i Oskara Dawickiego. Ten ostatni zafascynowany był elementami poetyckimi i filozoficznymi zawartymi w performance'ach Warpechowskiego, a także elementami autoagresji i skłonnością do ryzyka.

Chcieliśmy stworzyć film o sztuce. Interesowała nas gra z gatunkiem, który jest obecny choćby w kinie hollywoodzkim. Mam na myśli kino biograficzne o wielkich artystach, takich jak Pollock czy Picasso. Z drugiej strony, punktem odniesienia były dokumenty kreacyjne, jakie robił Królikiewicz czy Wiszniewski, gdzie portretowana postać gra samą siebie. Gdzie za pomocą fikcji fabularnej opowiada się jakąś prawdę o tej postaci[5].

Istotną inspiracją dla twórców był *Przypadek Pekosińskiego* (1993) Grzegorza Królikiewicza – fabularyzowana fikcyjna biografia, w której w roli samego siebie wystąpił Bronisław Pekosiński, pokrzywdzony przez los utalentowany szachista. Nie sposób traktować tej inspiracji inaczej niż czysto konceptualnie – bohater Królikiewicza nie miał przecież pamięci, nie mówiąc o świadomości samego siebie. Niemniej sama obecność autentycznej postaci w filmie fabularnym uczyniła dzieło Królikiewicza wyjątkowym i niemającym sobie równych w historii kina. Warto zaznaczyć, że Ronduda i Sobieszkański początkowo zamierzali zaangażować profesjonalnego aktora do odegrania roli Dawickiego, ale szybko zrozumieli, że tylko obecność „natuszczyka” odda ich wielowymiarowy pomysł. Opowiadając o sztuce, posługują się bowiem samą sztuką i jej twórcą.

Najbardziej intrygujący jest tutaj status samego Dawickiego. Jego obecność na ekranie bynajmniej nie należy do świata fikcji, a performance’y artysty w większości zostają odtworzone przez profesjonalną ekipę i wkomponowane w fabułę. Na festiwalu w Berlinie film był porównywany do działań Mariny Abramović w nowojorskim Museum of Modern Art, gdzie artystka wykorzystała aktorów do przedstawienia swoich najważniejszych akcji artystycznych. Reżyserzy uczynili z Dawickiego jednocześnie „natuszczyka” odgrywającego siebie i profesjonalnego performerę, którego sama obecność staje się tematem. Zdaniem Rondudy „jego prawdziwość” zadecydowała o odrzuceniu wielu fabularnych rozwiązań:

Na planie musieliśmy pójść za nim – jak my to określamy: porzuciliśmy scenariusz na rzecz postaci, co wiązało się choćby z tym, że zredukowaliśmy pewne sceny. Oskar swoją specyficzną grą zdeterminował formę tego filmu. Wcześniej staraliśmy się opowiedzieć szerzej o współczesnym świecie sztuki. Oskar jednak okazał się tak silny, że poszliśmy za nim, za jego grą i jego życiem. Jak to powiedziała Agnieszka Polska: Oskar wspaniale zagrał samego siebie[6].

Koncept filmu ma swoje źródło w niekonwencjonalnej książce Łukasza Rondudy i Łukasza Gorczyca zatytułowanej *W połowie puste*. W powieści Dawicki został sfikcjonalizowany, a jednocześnie wiele fragmentów i przypisów odnosi się do życia i działalności artysty. Ronduda zaczerpnął pomysł ze współczesnych praktyk wykorzystywanych

[5] Ł. Ronduda, „Performer” po Berlinale był porównywany do tego, co zrobiła Marina Abramović w MoMA. Wywiad przeprowadził A. Zaborski, 2015, <<http://kultura.gazeta.pl/>

kultura/1,114438,19000939,lukasz-ronduda-performer-po-berlinale-byl-porownywany-do.html> [dostęp: 25.03.2017].
[6] Ibidem.

w sztuce współczesnej, gdzie prowadzi się swoistą grę, w której artyści zwracają się przeciwko instytucjom i starają się im wymknąć:

Ta krytyka wynika jeszcze z konceptualizmu. Instytucje mają takie utarte schematy, w które wciskają artystów. Artyści powinni nieustannie rewidować formaty, w których sztuka się pojawia i w których jest prezentowana. Zamiast więc zrobić Oskarowi normalną wystawę, z normalnym katalogiem, z tekstami krytyków, co wiązałoby się z obiektywizowaniem i zinstytucjonalizowaniem jego strategii, postanowiliśmy pójść w zupełnie przeciwnym kierunku i go sfikcjonalizować[7].

Początek powieści, na który składa się 130 kartek całkowicie czystych (pozostała jedynie numeracja), nawiązuje do niewiary artysty w przyszłość: „Przyszłość była jeszcze jedną zwyczajnie pustą przestrzenią, pustym pokojem, niezadrukowaną książką, nie była niczym ciekawym”[8]. To przekonanie Oskara Dawickiego zostaje przełożone na formę książki, która staje się rodzajem performance’u (została odwrócona logika przyczynowo-skutkowa i naturalne postrzeganie czasu od przeszłości do przyszłości). Nieobecność, zniknięcie – jeden z lejtmotywów działań performerskich artysty – to kolejny trop, który pozwala zrozumieć ekstrawagancką intencję autorów.

Nieobecność [jak piszą kuratorzy o Dawickim – U.T.] w nieświadomiony sposób [...] była jego najbardziej rutynową formą społecznego zachowania. Kiedy tylko czuł się źle – znikał, kiedy wpadał w stan euforyczny – znikał ekstatycznie. [...] Było to znikanie szczególne, przeważnie znikanie przed samym sobą, ale często i chętnie negocjowane w zaufanym gronie znajomych i przyjaciół[9].

Dawicki sam przyznaje:

Znikałem już nie raz i na różne sposoby. Najpierw przez zaniechanie, zaniechanie kontaktów i znajomości, ale zawsze ktoś cię w końcu rozpozna. Nieodbieranie telefonów, nieodpisywanie na mejle, niereagowanie na dźwięk domofonu czy odgłos pukania do drzwi to jest dobre na krótki dystans. Nie pojawić się na własnej wystawie, na własnym performensie – to już odrobinę lepiej, ale też cię w końcu znajdą, podejną, pogratulują[10].

W filmie mamy do czynienia z kilkoma rodzajami „zniknięć” – w rozmowie z partnerką Oskar Dawicki wspomina o „wyrwie w pamięci”, „czarnej dziurze”, których wielokrotnie doświadczał (najczęściej po spożyciu alkoholu lub narkotyków)[11]. Zniknięcie dotyczy także efemerycznej sztuki, jaką uprawia artysta – nie ma ona charakteru materialnego oprócz zapisów wideo, zdjęć i pamięci uczestników, nie można jej „zachować”, jak na przykład obrazu. Zniknięcie wiąże się też ze stałą obsesją Dawickiego – śmiercią. Artysta wielokrotnie „uśmiercał się”, tworząc własne klepsydry (ta pojawia się również na końcu filmu), ale „uśmiercał” także żyjących sławnych ludzi w pracy *Armagedon*, którą oglądamy w *Performerze*. W filmie to (sfikcjonalizowana) śmierć

[7] Ibidem.

[8] Ł. Gorczyca, Ł. Ronduda, op.cit., s. 134.

[9] Ibidem, s. 256.

[10] Ibidem, s. 262.

[11] Ibidem, s. 256, 257.



artysty staje się najwyższą formą nieobecności i jednocześnie spełnieniem artystycznym – akt śmierci został zwieńczony dziełem *Mowa jest srebrem*, rzeźbą, która powstała przez wlanie do przetyku Dawickiego roztopionego srebra. Ten akt nawiązuje do średniowiecznych kar wymierzanych za złamanie tajemnicy. Rzeźba, która pojawia się w pierwszej scenie z wiszącą na niej niebieską marynarką Dawickiego, staje się kwintesencją idei sztuki jako tej, która unicestwia życie – myśl tę sformułował w swoim *Podręczniku* Zbigniew Warpechowski[12]. Do finalnego zniknięcia Dawicki przygotowuje się w serii performance’ów – na przykład w *Oknie życia* po zażyciu tak zwanej pigułki gwałtu i viagry, tracąc przytomność, artysta wchodzi do okna przeznaczonego dla porzuconych noworodków i zasypia; w scenie z wykopany grobem (*W grobie z kaskaderami*) Dawicki skacze na trampolinie, będąc częściowo wśród zmarłych, częściowo wśród żywych, w *Baloniarczy* zaś wieszają się na sznurze pod sufitem galerii, a przed uduszeniem ratują go jedynie balony wypełnione helem.

Fot. Łukasz Gutt

Fot. Łukasz Gutt



[12] Z. Warpechowski, *Podręcznik*, Warszawa 1990, s. 141.

Wątek nieobecności zderzony został z intensywną obecnością Oskara Dawickiego. To tworzy w filmie wyjątkowo mocne napięcie – Dawicki jest całym sobą. Łukasz Guzek, pisząc o fenomenie performerera, zauważa:

Performer sam dla siebie jest materiałem, z którego tworzy dzieło sztuki. Powstaje więc, może i paradoksalna na pierwszy rzut oka, sytuacja, gdy to artysta jest jednocześnie narzędziem, materiałem, twórcą i rezultatem tej twórczości – dziełem. Występuje tu pewna oboczność w odnoszeniu się do ciała: z jednej strony zostaje ono potraktowane przedmiotowo, z drugiej jest to przecież ciało artysty, czyli pozostaje podmiotowo z nim powiązane. Ta podwójna i sprzeczna pozycja ciała w performance jest źródłem napięcia, jakie wytwarza forma performerska[13].

W tekstach krytycznych poświęconych sztuce żywej mówi się o „nadżywości”, o *liveness* performerera, o silnie zaznaczonej obecności[14] – jakie ma to znaczenie w kontekście filmu Ronduda i Sobieszczańskiego? Tematem filmu staje się sama obecność Dawickiego – niezależnie, czy wykonuje on akcje, czy kontempluje przestrzeń albo konfrontuje się z aktorami. Niezwykle trudno jest ocenić, czy obecność performerera wzmacnia, czy też burzy dokumentalny charakter filmu – bycie jest tu jednocześnie aktem naturalnym (pozbawionym kreacji), ale w tym samym czasie aktem twórczym, który niesie znaczenie. Mamy zatem do czynienia z rozmyciem granic, jakie wytyczamy gatunkom lub rodzajom filmu.

Maciej Sobieszczański i Łukasz Ronduda umiejętnie łamią nasze kinowe przyzwyczajenia, grając ambiwalencją filmowego „statusu” tytułowej postaci – nawet stały rekwizyt Dawickiego, brokatowa prestidigitatorska marynarka, w której widzimy artystę wielokrotnie, nie jest gwarantem, że obcujemy właśnie z jedną z akcji artysty. Performance w filmie funkcjonuje jako rejestracja wideo (zapisy działań Oskara Dawickiego i Zbigniewa Warpechowskiego), w formie prezentacji (galerzystka pokazuje kupcowi fragmenty zapisu projektu *Drzewo wiadomości*), w końcu jako odtworzenie przez Dawickiego własnych działań artystycznych (zarówno tych cielesnych, jak i konceptualnych, na przykład *Przelewu*), które mają charakter silnie egzystencjalny. Nawet pierścień, który Dawicki nosi na planie, jest częścią projektu *Ból ojca*. Artysta w jednej ze swoich wypowiedzi podkreśla głębokie zanurzenie w byciu performerem na planie:

Za każdym razem, kiedy wchodziłem w kolejne akcje, odnosiłem je bardzo mocno do moich doświadczeń performatywnych. Na ich energii oparte były wszystkie solowe sceny, a jest ich w filmie sporo. Inaczej było, kiedy towarzyszył mi aktor. To było najbardziej nowe, trochę straszne, trochę śmieszne[15].

[13] Ł. Guzek, *Przez performance do sztuki*, w: *Klasyfikacja i adepci polskiej sztuki performance*, Katowice 2015, red. S. Brzoska, Poznań 2015.

[14] E. Bał, W. Świątkowska (red.), *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytycznej*, Kraków 2013, s. 32.

[15] *Mowa jest srebrem*, z Oskarem Dawickim rozmawia Adam Kruk, <<http://www.dwutygodnik.com/artykul/5734-mowa-jest-srebrem.html>> [dostęp: 25.03.2017].

Film oddaje charakterystyczną podwójność Dawickiego, jego balansowanie pomiędzy byciem sobą a graniem siebie, „pomiędzy rzeczywistością a performance’em, pomiędzy życiem a sztuką, możliwością oddania prawdy o człowieku w filmie, a niemożliwością jej uchwycenia” [16]. Dobrze tę podwójność widać w scenach z zapalaniem papierosa czy staniem na światłach – te naturalne czynności stają się twórczymi aktami. Artysta celebrytuje, przeciąga w czasie zwyczajne działania bądź z nimi „gra”, przekraczając w ten sposób to, co postrzegamy jako „życiowe”. Kiedy wszyscy przechodzą na światłach przez jezdnię, Dawicki stoi dalej, wykonując w ten sposób swoistą artystyczną akcję.

Działania Dawickiego w filmie są tak intensywne właśnie dzięki prawdzie, którą artysta samym sobą przekazuje (a nie odgrywa) – zestawienie artysty z aktorami dobrze uwidacznia tę różnicę. W scenie z udziałem Najdroższego (po kradzieży śmieci od Andy Rottenberg) następuje swoisty pojedynek między autentycznością a aktorstwem w dosłownym i przenośnym znaczeniu. Dawicki w konfrontacji z aktorem nie czuje się komfortowo, jest zagubiony, kiedy natomiast wykonuje przed Najdroższym swój performance z szafą, powraca do niego „moc”. Scena z szafą nawiązuje do akcji *Urzędnicy sztuki*, gdzie Dawicki poddał krytyce skostniały akademizm uczelni. Jego schowanie się w szafie, którą potrząsał od wewnątrz aż do upadku, metaforyzowało roszadanie od wewnątrz „instytucji kształcenia artystów”, w filmie zaś jest to krytyka wymierzona w Najdroższego, traktującego wszystko w kategoriach sztuki na sprzedaż (znaczącym, choć mało zauważalnym elementem jest obraz wiszący nad szafą – przedstawia zdjęcie Warpechowskiego z performance’u *Modlitwa o nic*). Ważną, ale zapewne dostrzegalną jedynie dla „wtajemniczonych” częścią filmu jest reinterpretacja własnych performance’ów przez Dawickiego, nadawanie im nowego kontekstu, gra z ich pierwotnym znaczeniem (np. *Urzędnicy sztuki*, *Brawo*) – własna sztuka staje się przedmiotem kolejnego dzieła (metaszuka). Ciekawym przykładem jest reinterpretacja akcji z dyrektywami „stand up, sit down” – Dawicki po pierwszej wizycie u Warpechowskiego w szpitalu upija się w domu i w geście „wirtualnej rozmowy o sztuce” z twórcą *Champion of Golgota* (oglądamy fragment zapisu wideo tego twórczego działania) próbuje wstać i usiąść, co okazuje się niemożliwe ze względu na stan upojenia do nieprzytomności.

Istotną rolę w koncepcji reżyserów odgrywało zestawienie dwóch performerów – mistrza i ucznia – Zbigniewa Warpechowskiego i Oskara Dawickiego. Ten pierwszy pojawił się w filmie w podwójnej roli – artysty wykonującego performance’y zarejestrowane na wideo (między innymi *Champion of Golgota*, *Remis*, *Rąsia*) oraz umierającego mentora [17]. Dawicki spotkał swojego guru w 1994 roku; od tego czasu

[16] <<http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1229977>> [dostęp: 25.03.2017].

[17] Zdaniem Rondudy „w pewnym sensie to jest taka relacja pomiędzy sztuką współczesną, dzisiejszymi artystami a ich mistrzami z awangardy lat 70. W podobnej sytuacji znajduje się Łukasz Gutt, który

jest synem Wiktora Gutta, artysty z lat 70., również awangardzisty, kolegi Warpechowskiego. Wiktor występuje zresztą w filmie jako statysta, co jest dodatkowym smaczkiem dla ludzi wtajemniczonych”. Zob. Ł. Ronduda, „Performer” po Berlinale....

był pod silnym wpływem podejścia artysty do sztuki żywej, bywał wielokrotnie na spotkaniach u niego w Sandomierzu, czuł się nawet swoim namaszczony przez mistrza. Dla młodszego adepta sztuki żywej najważniejszy był intensywny ładunek autentyzmu działań „Warpycha”, uważał go za pierwszego żywego twórcę, którego spotkał na swojej drodze. Znaczące jest, że Dawicki – podobnie jak autor *Marszu* – poważnie traktuje pytania o istotę sztuki i rolę artysty (co nie jest często dzisiejszą praktyką twórców z pola sztuki). Mistrz zadawał pytania podstawowe: artysta dla kogo lub po co? Dzieło dla kogo lub dla czego?[18].

Kolejnym ważnym czynnikiem w akcjach Warpechowskiego jest prawda. „Ten fakt, ten moment rzeczywisty, prawdziwy, który jest jednym z zasadniczych motywów sztuki performance w ogóle – że coś się dzieje naprawdę, a nie jest symbolem, metaforą, nie udaje czegoś innego, jak teatr czy jakaś inna zabawa prestidigitatorska”[19]. I gdzie indziej: „Patrząc na performerę w akcji przeżywam jego stany i jego lęki. Ale dzieje się to tylko wtedy, kiedy te stany są prawdziwe, kiedy widzę, że artysta daje z siebie wszystko. Wszystko, co nagromadził, aby to w czasie performance’u skumulować, przetworzyć sobą i »wydalić« – jednym aktem”[20]. Film przedstawia różne koncepcje sztuki żywej, tę Warpechowskiego, traktującego artystę i jego dzieło w kategoriach prawdy, poświęcenia, zdefiniowanej tożsamości, i tę Dawickiego, unikającego określenia, balansującego pomiędzy byciem i nieobecnością, powagą a ironią.

Performance, jak mówi Warpechowski, zwraca się do wewnątrz, do „ogniskowania napięć, w celu wyzwolenia w sobie stanów, które umożliwią twórcze rozładowanie, katharsis”[21]. Warpechowskiemu „imponowała siła, moc sprawcza artysty, którą zresztą sam starał się wizualizować w swoich pracach”[22]. Dawicki z kolei celebrytuje w swoich działaniach słabość, upokorzenie, drugorzędność – podczas akcji często przeprosza widzów za twórczą niemoc (*I’m sorry*). Intelktualną inspiracją sztuki Dawickiego, jak pisze Łukasz Gorczyca, są pisma rumuńskiego teoretyka nihilizmu Emila Ciorana:

Podzielając właściwy myśli Ciorana sceptycyzm, Dawicki łączy w swej sztuce romantyczno-tragiczny komponent, silnie nasycony rozterkami egzystencjalnymi, z poetyką i krytycznym wymiarem sztuki konceptualnej. Refleksja nad statusem współczesnego artysty przeplata się z rozważaniami nad eterycznością i słabością własnej tożsamości. Zażenowanie, dyskomfort, nieporozumienie, komplikacja to pojęcia, na których wspiera się wyobraźnia artysty. Bezproduktywność sztuki uznaje Dawicki za jej najbardziej obiecujący wymiar[23].

Kluczową sceną, która pokazuje głęboki związek artystów, jest scena szpitalna – Warpechowski leży podpięty do aparatury medycznej,

[18] Z. Warpechowski, *Podręcznik...*, s. 76.

[19] Idem, *Przenikanie*, w: *Tu performance 5: performance art meeting: Oskar Dawicki, Wojciech Jaruszewski, Hanrich Lüber, Victorin Müller, Małgorzata Żarczyńska*, katalog, Kraków 2000, s. 4.

[20] Ibidem.

[21] Idem, *Podręcznik...*, s. 140.

[22] Ł. Gorczyca, Ł. Ronduda, *W połowie puste...*, s. 181.

[23] *I’m sorry*, red. Ł. Gorczyca, M. Kaczyński, Warszawa 2015, s. 153.

podczas gdy Dawicki przychodzi oddać mu „ostatni hołd”, wykonując dla mistrza performance *Brawo*: klęka przed nim, wyjmując magnetofon i marynarkę, po czym z towarzyszeniem odtwarzanych oklasków stoi w milczeniu nad łóżkiem mistrza. Brawa to jednocześnie akt podziękowania i docenienia, jak i akt pozbawiony sensu czy znaczenia w obliczu umierania. W pierwotnym kształcie w akcji *Brawo* artysta wychodził przed publiczność przy dźwiękach narastającego aplauzu, przez 20 minut klaniał się, machał do swoich „wyznawców” – to odwrócenie normalnej sytuacji, w której aplauz jest zwieńczeniem występu, a nie początkiem i jego zawartością. Ronduda interpretuje akcję Dawickiego jako „celebrację zakończenia, niekończącego się aplauzu po śmierci sztuki, w którym uczestniczą «późno urodzeni artyści»” [24]. W kontekście odchodzenia mistrza brawa są zwieńczeniem ostatniego „performance’u”, jakim jest śmierć.

Po scenie w szpitalu oglądamy fragment zapisu wideo akcji pt. *Rąsia* Warpechowskiego z 1981 roku, którą Dawicki reinterpretuje później we własnym działaniu – widząc spawacza, zaczyna prowadzić swoją „grę”: zapala papierosa i intensywnie ruszając ręką (obraz porusza się w *slow motion*), gasi zapalnik – to jeden z najbardziej charyzmatycznych performance’ów w filmie i niezwykle, twórczy hołd dla mistrza. *Rąsia* to także dla Dawickiego akt przekroczenia ogromnych wymagań stawianych przez Warpechowskiego artyście – po twórczym geście mężczyzna słańia się ku ziemi, celebrując w ten sposób upadek. Autoironiczne jest w kolejnej scenie umieszczenie *Bałwana cytatów*, ponieważ Dawicki wielokrotnie w swoich filmowych (i nie tylko) performance’ach odwołuje się do akcji Warpechowskiego – w scenie z nacinaniem czoła i śliną przypomina słynny performance mistrza z użyciem wagi.

Film Sobieszkańskiego i Rondudy jest krytycznym obrazem rynku sztuki pożerającego artystów bezwzględnyymi prawami ekonomii. Pokazuje też w krzywym zwierciadle współczesny dyskurs sztuki – najwymowniejsze, choć przesadzone są sceny z galerzystką przedstawiającą portfolio artysty, z pracą *Drzewo wiadomości*. Dawicki, by wyrazić swoją dezaprobatę i rozczarowanie wobec pustej intelektualizacji sztuki i podporządkowania jej modnym dyskursom socjologicznym, politycznym, filozoficznym etc., używał ironicznego sformułowania „przeleciał mnie dyskurs”. Autorzy książki *W połowie puste* piszą, że w pracy zatytułowanej *Drzewo wiadomości* (2008), w której artysta nadgryza wszystkie owoce na jabłoni oprócz „charakterystycznego dla Dawickiego odwołania do jednego z najbardziej esencjalnych symboli z tradycji kultury, mamy tutaj próbę zobrazowania faktu, iż nadmierne przekładanie na dyskursywną wiedzę wszystkich kategorii życia i twórczości wiedzie donikąd, do permanentnego nienasycenia. Ponadto dyskursywizacja wszystkiego prowadzi do nieuchronnego zaniknięcia dyskursu” [25].

[24] Ł. Ronduda, *Warpechowski, Konieczny, Uklański, Bodzianowski, Warpechowski, Dawicki*, Warszawa-Łódź 2010, s. 87.

[25] Ł. Gorczyca, Ł. Ronduda, *W połowie puste...*, s. 298.

Stąd w filmie pojawia się zapis wideo performance'u (*Bez tytułu*), w którym artysta pytany przez samego siebie (nagranie na magnetofonie) o stosunek do sztuki, o jej cel, odpowiada prowokacyjnie „nie wiem”. Humor, autoironia i dystans są częstymi elementami jego działań.

Rejestracje wideo dokumentujące performance'y Dawickiego i Warpechowskiego oraz materiał archiwalny z nagraniem wypowiedzi twórcy *Champion of Golgota* (twórca twierdzi, że nie da się funkcjonować poza kontekstem społecznym) w filmie przywoływane są często – funkcjonują one jako archiwum sztuki (wideo-art), które dzięki filmowi fabularnemu zyskują „drugie życie”. Przywołanie archiwaliów ma też istotny sens w kontekście współczesnych partii filmu, wskazując, że sztuka nie istnieje w próżni, a artyści współcześni odwołują się do dokonań starszych kolegów i toczą z nimi dialog, ale mają też, jak Dawicki, poczucie, że sztuka osiągnęła swój kres, „wszystko już było”, pozostała pustka.

Wiele wątków z *Performer* odwołuje się do rzeczywistych postaci – w filmie występuje krytyczka sztuki Anda Rottenberg (poświęcone są jej akcje *Kradzież śmieci* i *Pomocy*), pod postacią Najdroższego (Andrzej Chyra) ukrywa się Piotr Uklański – autor wystawy *Naziści*, którego dzieło było jednym z najdrożej sprzedanych w historii sztuki współczesnej. W epizodzie pojawia się także Igor Krenz z grupy Azorro[26].

Ronduda i Sobieszczański, zafascynowani osobowością Oscara Dawickiego, posługując się fikcją, uchwycili część prawdy o tajemniczym artyście balansującym pomiędzy rzeczywistością sztuki i życia. Opowiadając o Dawickim – bohaterze, „przemycili” prawdę o człowieku – artysta podczas zdjęć rzeczywiście cierpiał na depresję, a jego wieloletnią obsesją pozostaje samobójstwo. Istotnym wątkiem jego życia i sztuki jest bycie przegranym, Dawicki czuje się fatalistą. Artysta nie odniósł także, tak jak w filmie, finansowego sukcesu (w przeciwieństwie do Piotra Uklańskiego), a wręcz bywał niejednokrotnie w ciężkiej sytuacji materialnej. Część widzów Berlinale, na którym film zdobył w 2015 roku nagrodę Think: Film Award w ramach sekcji Forum Expanded, była przekonana że artysta popełnił samobójstwo w imię sztuki, by powstało dzieło jego życia *Mowa jest srebrem*. Film uznano za rodzaj hołdu dla artysty, a przecież w ostatniej sekwencji autorzy wymienili wszystkie wykorzystane performance'y, w tym *Ostatni kadr z filmu* (2014).

Performer, choć jest filmem fabularnym, niewątpliwie korzysta zarówno z pola sztuki współczesnej, jak i możliwości kreacyjnego dokumentu, wpisując się jednocześnie w nurt, który krytycy nazwali kino-sztuką. Chociaż niemożliwe wydaje się oddanie istoty performance'u poprzez medium kina (znika jego efemeryczność, brakuje udziału publiczności), właśnie psychofizyczna, świadoma obecność Dawickiego sprawia, że widz doświadcza namiastki udziału w artystycznej akcji. Film staje się tym samym medium, które poszerza możliwość oddziaływania sztuki, do tej pory zamkniętej w galeriach. Ronduda

[26] Oskar Dawicki współtworzył grupę Azzoro

w latach 2001–2010.



Fot. Łukasz Gutt

i Sobieszcański odnaleźli w kinie nowy sposób wyrazu, który, choć ogranicza spontaniczność charakterystyczną dla performancu, pozwala na jego zaprezentowanie w oryginalnej, nowej formie, która sytuuje się na pograniczu sztuk. Istotą tej strategii jest „wymykanie” się przyjętym „dyskursom” i konwencjom. Film stał się w ten sposób „wariacją” na temat performancu, swoistą wystawą retrospektywną prac Dawickiego, a jednocześnie dziełem stawiającym pytania uniwersalne – o samą sztukę i artystę.

Wystawa retrospektywna Mariny Abramović w Museum of Modern Art[27] w 2010 roku stała się wydarzeniem bezprecedensowym za sprawą performancu artystki, która przez trzy miesiące (sześć dni w tygodniu przez siedem godzin) w całkowitym milczeniu i bezruchu nawiązywała kontakt wzrokowy z publicznością (wystawę odwiedziło 850 tysięcy ludzi). Częścią tego artystycznego działania było wielogodzinne czekanie na wyjątkowe osobiste spotkanie z Abramović – każdy mógł spędzić tyle czasu, ile chciał, patrząc w jej oczy. Idea tej pracy była niezwykle prosta i sprowadzała się do oddania stanu „bycia obecnym” – artystka w ten sposób stematyzowała ideę samego performancu jako dziedziny sztuki, która opiera się na intensywnej obecności artysty. Skupienie na teraźniejszości i samym byciu było doświadczeniem także poszczególnych odbiorców wystawy. Mimo pozornego nieskomplikowania pomysłu Abramović wyznała: „Ludzie nie rozumieją, że najtrudniej jest zrobić coś, co wydaje się niczym. Wy-

Marina Abramović:
Artystka obecna – doświadczenie performancu

Kadr z filmu *Marina Abramović – artystka obecna*

[27] Wystawa *The Artist Is Present* wprowadziła sztukę performancu do mainstreamu; po raz pierwszy najbardziej prestiżowe muzeum sztuki współczesnej

zaprosiło performerę do zaprezentowania swojej sztuki w jego przestrzeni.

maga to od artysty największego wysiłku, bo nie opowiada on żadnej historii, po prostu jest i może polegać wyłącznie na własnych siłach”[28].

Życie Abramović przez czas trwania wystawy zamieniło się w performance. Artystka uprawiająca sztukę żywą przez 40 lat oddała także w idei wystawy swoje zmęczenie tą dziedziną i niemożność jej dalszej realizacji w dotychczasowej formie. W *The Artist Is Present* uchwyciła koncepcję czasu jako ciężaru, brzemienia, który odbierał jej część życia[29]. Czas stał się doświadczeniem, a nie abstrakcyjnym pojęciem. W trakcie tego spektakularnego wydarzenia artystka doznawała fizycznego bólu, dyskomfortu, sięgała granic wytrzymałości ludzkiego ciała, zaś publiczność poprzez długie czekanie była wystawiona na odczuwanie nudy, niecierpliwości, niedogodności fizycznych. Rekompensatą dla tych uciążliwych warunków była wyjątkowa atmosfera skupienia wokół „sceny” w atrium, gdzie odbywało się to wydarzenie. Ludzie hipnotycznie obserwowali to, co dzieje się między artystką a poszczególnymi widzami. Dla performerki zaś nagrodą było zespolenie jej skupionego stanu umysłu z publicznością. Wyjątkowość projektu wzmocniały okoliczności, w jakich powstał – Abramović miała świadomość, że zderzenie jej radykalnej, ascetycznej artystycznej akcji z atmosferą Nowego Jorku, będącego synonimem prędkości, różnorodności i braku czasu, doprowadzi do zamierzonego dysonansu. Jej postawa przywodzi, jak sama mówiła, na myśl górę, która niesie spokój, choć życie wokół niej toczy się w szalonym tempie[30].

Spektakularna wystawa miała swój rezonans w kulturze i społeczeństwie – między innymi w 2012 roku powstał film dokumentalny Matthew Akersa pt. *Marina Abramović – artystka obecna*, poświęcony powstawaniu wystawy, będący jednocześnie portretem Mariny Abramović. Znaczący jest kontekst powstania filmu – Akers, operator serii filmów dokumentalnych i producent (*Carrier, Circus*), nie był ani entuzjastą autorki *Art Must Be Beautiful*, ani samego performance’u jako dziedziny sztuki. Zachęcony przez producenta Jeffa Dupre’a do poznania artystki, zamierzał sfilmować jedynie spotkania Abramović z młodymi adeptami sztuki żywej w jej domu, gdy ci zostali zaproszeni na trzy dni specyficznego treningu (mieli pościć i milczeć). Akers, mimo niechęci do angażowania się w nowy filmowy projekt, zauroczony osobą artystki i jej otwartą na współpracę postawą, postanowił towarzyszyć przez rok w jej przygotowaniach do wystawy, ale też w jej prywatności. Współpraca performerki i filmowca polegała na całkowitym zaufaniu i szczerości – Akers nie chciał, by artystka przejęła kontrolę nad procesem filmowania i ostatecznym kształtem filmu, co ona w pełni zaakceptowała. Podczas pracy dokumentalista całkowicie uwierzył w idee Abramović, stając się jej entuzjastą. Znamienne, że Akers, podobnie jak Ronduda, mówi o byciu „kuratorem” filmu, mając na myśli kontrolę i proces wyboru tego, co miało być tematem poszczególnych scen[31].

[28] Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu.

[29] Słowa Mariny Abramović ze ścieżki dźwiękowej filmu.

[30] Ibidem.

[31] Matthew Akers on *The Artist Is Present*, <https://www.youtube.com/watch?v=_KPNEAEZNHM> oraz

Dokument ma dość konwencjonalną formę – jest w połowie biografią ilustrowaną: wywiadami z artystką, jej byłym partnerem Ulayem, kuratorem, krytykami sztuki; prezentuje zdjęcia z przeszłości, fragmenty archiwów z najsłynniejszych akcji artystycznych, w połowie zaś jest relacją z przygotowań do wystawy i skróconym zapisem jej trwania. Najciekawszą i najbardziej osobliwą częścią filmu jest przedstawienie samego performance’u w taki sposób, że widz czuje się jego częścią, doświadcza jego intensywności, jakby był uczestnikiem „siedzenia z Mariną”. Dokumentalna forma w ten sposób zostaje przekroczona, tworząc nową jakość – performance staje się doświadczeniem emocjonalnym: tak jak uczestnicy patrzący w oczy Marinie Abramović, tak i widz filmowy traktuje twarz artystki, ale i ludzi na nią patrzących jak lustro własnych wewnętrznych poruszeń. Pośrednictwo medium okazuje się nie być przeszkodą w doświadczeniu obecności. To zasługa charyzmatycznej przestrzeni stworzonej przez autorkę *The Artist Is Present*, świadomej potęgi własnej idei wyrażonej w prostej formie, ale i filmowca oraz montażystki, umiejętnie ten koncept odzwierciedlających. Kamera raz pokazuje subiektywnie spojrzenie Mariny Abramović, innym razem osoby, która siedzi naprzeciwko niej – twarze momentami zmieniają się jak w kalejdoskopie: widzimy różnorodne ich ekspresje, uczucia, emocje. Najbardziej poruszające są zdjęcia twarzy osób płaczących. Wyjęcie tych obrazów poza kontekst performance’u łatwo pokazałoby nam, że są one neutralne dla nas, odnoszą się bowiem do konwencjonalnego obrazu odzwierciedlającego smutek, wzruszenie. Ramy artystycznej akcji nadają im zaś wyjątkowości – siła oddziaływania płaczu bierze się ze szczególnej intensywności przeżycia tych osób, które dotknęły w chwili spotkania z artystką, najgłębszych, często ukrytych emocji – Abramović wielokrotnie wspominała w wywiadach o bólu, jaki odczuwała w obecności setek osób. Wielu krytyków zwracało uwagę na psychoterapeutyczny aspekt doświadczenia uczestników „spektaklu obecności”. Historyk i krytyk sztuki Richard Dorment zauważył: „Ona [Marina Abramović – U.T.] przyjęła rolę psychoanalityka – milczącego, pasywnego obcego, na którego można projektować codzienne nadzieje i lęki, a jednocześnie stała się kimś, kto dzięki procesowi przeniesienia może być idealizowany, pogardzany, kochany i nienawidzony zamiast rodzica”[32]. Prostota, swoiste „ogołocenie” bezpośredniego kontaktu z wszelkiego rodzaju masek, pozwoliło wejść także widzowi filmu w tę przestrzeń i odpowiedzieć na nią swoimi własnymi reakcjami emocjonalnymi. Performance stał się na chwilę doświadczeniem widzów dokumentu.

W filmie Akersa widzimy dokładnie, jaka jest różnica pomiędzy sfilmowanym performance’em (we fragmentach) i jego rejestracją

<http://filmmakermagazine.com/46919-matthew-akers-marina-abramovic-the-artist-is-present/#.WN6vC_mGNPY> [dostęp: 31.03.2017].

[32] R. Dorment, *Marina Abramović, review: "I hate it every second but I can't deny it's power"*, <[\[telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/10895104/Marina-Abramovic-review-I-hated-every-second-but-I-cant-deny-its-power.html\]\(http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/10895104/Marina-Abramovic-review-I-hated-every-second-but-I-cant-deny-its-power.html\)> \[dostęp: 3.04. 2017\].](http://www.</p>
</div>
<div data-bbox=)

(archiwalne zapis wideo) – ten pierwszy posługuje się środkami, które interpretują zastaną rzeczywistość (dobór planów, kątów ustawienia kamery, zabiegi montażowe), ten drugi wykorzystuje przezroczystość formy (neutralne środki wyrazu), by jak najwierniej odzwierciedlić przebieg artystycznego zdarzenia bez narzucania interpretacji. Zapis wideo służy archiwizowaniu sztuki, jest pozbawiony formy narracyjnej, dokument zaś, czerpiąc z repertuaru środków filmu fabularnego opowiada o sztuce, artyście i jego świecie.

Wyjątkowym elementem wydarzenia w MoMA było niezwykle emocjonalne spotkanie Abramović po 23 latach z Ulayem – jej byłym partnerem życiowym i artystycznym. Performerka złamała zasadę bezruchu i ze wzruszeniem podała dłonie mężczyźnie, co wywołało falę oklasków wśród publiczności. Ten poruszający moment zaczął jako klip żyć odrębnym życiem w sieci, obejrzało go na YouTube ponad 14,5 miliona osób^[33]. W Internecie pojawił się również blog fotograficzny „Marina Abramović Made me Cry”^[34], gdzie możemy oglądać twarze zapłakanych ludzi – to wyabstrahowanie momentu wzruszenia jako najważniejszego wydarzenia performance’u oraz ogromna popularność klipu z Ulayem wskazują na ogromną potrzebę ludzi przeżywania autentycznych emocji i skonfrontowania się z tym, co na co dzień jest zakrywane, a w pewien sposób również społecznie piętnowane – wyrażaniem cierpienia, wrażliwości, słabości. Performance Abramović i wydarzenia wokół niego dawały przestrzeń odsłaniania tego, co prawdziwe, dyskomfortowe, bolesne, dzięki czemu ludzie czuli się wyzwoleni ze społecznych i kulturowych pęt nakładających na nich określone role i emocje.

Duże zainteresowanie wzbudziły także zdjęcia włoskiego fotografa Marca Anellego, który sfotografował wszystkie osoby siedzące naprzeciwko artystki – wśród anonimowych uczestników znalazły się też słynne postaci, między innymi Lou Reed i Björk. Zdjęcia zostały udostępnione na witrynie Flickr^[35], wydane w formie książki i pokazane na wystawie w Danziger Gallery w Nowym Jorku. Rok po zakończeniu wystawy duński programista Pippin Barr, choć sam nie uczestniczył w wystawie w MoMA, stworzył prostą graficznie grę, która pozwoliła „odtworzyć” doświadczenie wielogodzinnego czekania, a potem spotkania z avatarom Mariny. W zasadzie mamy do czynienia z antygrą, gdyż żadne działania nie prowadzą do zdobywania kolejnych poziomów zaawansowania – prawdziwą trudnością okazuje się doświadczenie upływającego na bezczynności czasu, znużenie. Barr, tworząc swój projekt, chciał przybliżyć się do idei performance’u, który był niemałym wyzwaniem dla publiczności.

Oddźwięk, jaki wywołała wystawa, świadczy, że stała się ona nie tylko wyjątkowym wydarzeniem artystycznym, ale także społecznym.

[33] Zob. <<https://www.youtube.com/watch?v=OSoTgoIjCp4>> [dostęp: 3.04.2017].

[34] <<http://marinaabramovicmademecry.tumblr.com/>> [dostęp: 3.04.2017].

[35] <<https://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/albums/72157623741486824>> [dostęp: 3.04.2017].

Sama Abramović uznała doświadczenie performance’u *The Artist Is Present* za przemieniające. Poruszona ogromną potrzebą ciszy i kontaktu ludzi z samymi sobą, stworzyła Marina Abramović Institute. Artystka konfrontuje odwiedzających z odczuwaniem upływu czasu, cierpliwym liczeniem ziarenek ryżu, słuchaniem ciszy i po prostu samym byciem (nicnierobieniem). Przez sześć godzin ludzie mają zapomnieć o codziennych nałogach, szczególnie uzależnieniu od wszelkiego rodzaju urządzeń mobilnych.

Podczas wystawy w MoMA odtworzone zostały przez młodych artystów najważniejsze akcje Abramović – widzimy je także w dokumencie Akersa. To nowa formuła funkcjonowania tej sztuki, która do tej pory traktowana była jako efemeryczna i związana ściśle z jednorazowym zdarzeniem oraz określonym artystą. Autorka *Rytmu 0* już wcześniej dokonała reinterpretacji najważniejszych performance’ów w historii w projekcie *Seven Easy Pieces*. Przedstawiła swoją wersję *Body Pressure* (1974) Bruce’a Naumana, *Seedbed* (1972) Vita Acconciego, *Action Pants: Genital Panic* (1969) Valie Export, *The Conditioning* (1973) Giny Pane, *How to Explain to a Dead Hare* (1965) Josepha Beuysa, oraz własnego projektu *Lips of Thomas* (1975). Artystka zaprezentowała też swój nowy projekt *Entering the Other Side* (2005). Każdą z akcji Abramović wykonywała przez siedem godzin (siedem kolejnych dni) w listopadzie 2005 roku w Guggenheim Museum w Nowym Jorku. W ten sposób chciała zachować słabo udokumentowane (istnieją w opisach bądź we fragmentach w zapisach wideo) dzieła ważnych dla niej artystów.

Zarówno filmowy dokument, jak i performance opierają się na obecności – w tym pierwszym – bohatera, w drugim – artysty. Nie jest to jednak w obu wypadkach spontaniczna obecność – bohater bowiem odgrywa sam siebie, artysta zaś zachowuje samoświadomość i artystyczną dyscyplinę. Bohater, jak zauważa znawczyni kina dokumentalnego Stella Bruzzi, posiada rozbieżną osobowość w filmie i poza ekranem, a „prawda” w filmowym dokumencie zostaje stworzona wyłącznie na jego potrzeby^[36]. Marina Abramović zatem staje się w ten sposób „podwójną” performerką – jako bohaterka dokumentu i jednocześnie performerka używająca określonych technik artystycznego wyrazu.

Performance w filmowym dokumencie tworzy pewien dysonans, wymyka się prostej kategoryzacji, pozwala doświadczyć różnych przeżyć jednocześnie. Z jednej strony przytoczona na początku artykułu refleksja Peggy Phelan o niemożności reprezentacji performancu w innym medium jest prawdziwa, z drugiej – nie można zaprzeczyć, że obecność performerera w filmie wywołuje w widzu określone emocje, które są inne niż w przypadku oglądania aktora czy bohatera dokumentu. Charyzma performerera pozostaje niezmienna niezależnie od medium, w jakim działa czy jest przedstawiany, dzięki czemu można mówić o kinie obecności, które pozostaje poza konwencjami, czy gatunkami filmowych reprezentacji.

[36] S. Bruzzi, *New Documentary*, Oxford 2006, s. 222.

- Akers M., *The Artist Is Present*, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=_KPNE-AEZNHM> [dostęp: 31.03.2017]
- Akers M., Director Matthew Akers on *Marina Abramovic: The Artist is Present*, 2012, <http://filmmakermagazine.com/46919-matthew-akers-marina-abramovic-the-artist-is-present/#.WN6vC_mGNPY> [dostęp: 31.03.2017]
- Bal E., Świątkowska W. (red.), *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, Kraków 2013
- Bruzzi S., *New Documentary*, Oxford 2006
- Dawicki O., *Mowa jest srebrem*, z Oskarem Dawickim rozmawia Adam Kruk, 2015, <<http://www.dwutygodnik.com/artykul/5734-mowa-jest-srebrem.html>> [dostęp: 25.03.2017]
- Dorment R., *Marina Abramović, review: "I hate it every second but I can't deny it's power"*, 2014, <<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/10895104/Marina-Abramovic-review-I-hated-every-second-but-I-cant-deny-its-power.html>> [dostęp: 3.04. 2017]
- Gorczyca Ł., Kaczyński M. (red.), *I'm sorry*, Warszawa 2015
- Gorczyca Ł., Ronduda Ł., *W połowie puste. Życie i twórczość Oskara Dawickiego*, Warszawa 2010
- Guzek Ł., *Przez performance do sztuki*, 2005, <http://www.didaskalia.pl/69_guzek.htm> [dostęp: 4.05.2017]
- Guzek Ł., *Przez performance do sztuki*, w: *Klasyki i adepci polskiej sztuki performance*, Katowice 2015, red. S. Brzoska, Poznań 2015
<<http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=1229977>> [dostęp: 25.03.2017]
<<http://marinaabramovicmademecry.tumblr.com/>> [dostęp: 25.03.2017]
<<https://www.flickr.com/photos/themuseumofmodernart/albums/72157623741486824>> [dostęp: 3.04.2017]
<<https://www.youtube.com/watch?v=OS0Tg0IjCp4>> [dostęp: 3.04.2017]
- Kazmierczak M., *Performance*, 2013, <<https://malgorzatakazmierczak.wordpress.com/2013/04/10/performance/>> [dostęp 4.5.2017]
- Ronduda Ł., „Performer” po Berlinale” był porównywany do tego, co zrobiła Marina Abramović w MOMA”. Wywiad przeprowadził A. Zaborski, 2015, <<http://kultura.gazeta.pl/kultura/1,114438,19000939,lukasz-ronduda-performer-po-berlinale-by-l-porownywany-do.html>> [dostęp: 25.03.2017]
- Ronduda Ł., *Warpechowski, Konieczny, Uklański, Bodzianowski, Warpechowski, Dawicki*, Warszawa-Łódź 2010
- Warpechowski Z., *Podręcznik*, Warszawa 1990
- Warpechowski Z., *Przenikanie*, w: *Tu performance 5: performance art meeting: Oskar Dawicki, Wojciech Jaruszewski, Hanrich Lüber, Victorin Müller, Małgorzata Żarczyńska*, katalog, Kraków 2000
- Załuski T., *Czy sztuka performance jest w ogóle możliwa?*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszczad, Kraków 2013