



PRZEDMIOTY AKTYWNE

Materialne obiekty związane z performansami, akcjami i efemerycznymi sytuacjami w sztuce

**Janusz Bałdyga
Izabela Chamczyk
Iwona Demko
Monika Drożyńska
Grupa Restauracja Europa
Ryszard Ługowski
Cecylia Malik
Andrzej Partum
Ryszard Piegza
Jan Świdziński
Ewa Zarzycka**

Przedmioty Aktywne

Termin wystawy: 31.08 - 23.09.2018.

Wystawa zrealizowana w ramach
XX Międzynarodowego Festiwalu Sztuki „INTERAKCJE”

Organizator:

Stowarzyszenie Działań Artystycznych „Galeria OFF”

Współorganizator:

Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim

ISBN 978-83-949067-3-3

www.interakcje.org

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszy Promocji Kultury.
Współfinansowano ze środków Urzędu Miasta w Piotrkowie Trybunalskim.

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

 **Piotrków
Trybunalski**

ODA
OSRODEK
ARTYSTYCZNY

Przedmioty aktywne

Materialne obiekty związane z performansami, akcjami i efemerycznymi sytuacjami w sztuce

Janusz Bałdyga
Izabela Chamczyk
Iwona Demko
Monika Drożyńska
Grupa Restauracja Europa
Ryszard Ługowski
Cecylia Malik
Andrzej Partum
Ryszard Piegza
Jan Świdziński
Ewa Zarzycka

Kurator wystawy: Grzegorz Borkowski

Piotrków Trybunalski, wrzesień 2018

Dlaczego przedmioty aktywne?

Przedmioty mogą wydać się zaskakującym tematem wystawy prezentowanej w ramach festiwalu Interakcje, który już od dwudziestu lat z niezmienną energią proponuje przede wszystkim sztukę performansu. A jednak właśnie w jubileuszowym roku festiwalu, świadomi jego dorobku, chcemy spojrzeć na sztukę akcji z trochę innej perspektywy, zmodyfikować punkt widzenia na tę dziedzinę sztuki, akcentując jej intermedialny lub transmedialny potencjał, żywotne związki z innymi dyscyplinami sztuki, a także istotnymi zagadnieniami pozaartystycznymi. Traktujemy bowiem tegoroczną edycję festiwalu jako okazję do szerszej refleksji i zarazem początek wypracowywania jego nowej formuły na przyszłość. Dlatego wystawa nie ogranicza się do zjawisk i artystek/artystów prezentowanych na Interakcjach (choć ich też nie pomija) – sięga do różnych generacji i środowisk artystycznych.

Przedmioty wydają się całkowitym niemal przeciwieństwem performansów, a jednak odgrywają w nich często ważną rolę. Mobilizują i modyfikują inwencję w działających osobach, oddziałują swoimi cechami fizycznymi i znaczeniami. Niejednokrotnie w trakcie pokazów dokonuje się zmiana tych znaczeń. Na wystawę wybrane zostało 11 różnorodnych obiektów, które dzięki uczestniczeniu w różnego rodzaju akcjach stały się po ich zakończeniu **przedmiotami aktywnymi** – są w stanie przywołać zarówno wpisana w nie energia, jak i wprawiać w ruch świadomość widzów, aktualizować istotne dla nich konteksty znaczeń i emocje. Ale także uzyskać pewien zakres artystycznej autonomii, uniezależnić się od akcji, których były składnikami. Chcemy też poprzez wystawę uwidocznić, jak bardzo różna może być funkcja przedmiotu/obiektu w akcji, wydobyć związki przedmiotów z różnymi mediami.

Czym, po zakończeniu pokazu, stają się użyte lub powstałe w jego trakcie przedmioty? Jaki wtedy jest (i jaki może być) ich status? Czy mogą uzyskać jakiś rodzaj artystycznej autonomii? Czy z powodu samego faktu uczestniczenia w akcji coś się w nich zmieniło?

Na te pytania szukamy odpowiedzi na wystawie; każdy jednak prezentowany przedmiot traktowany jest indywidualnie, jako konkret wymagający rozpoznania w specyficznej dla niego perspektywie. Stąd istotnym składnikiem wystawy są krótkie, skondensowane komentarze wskazujące okoliczności i intencje powstania lub użycia konkretnego przedmiotu (temu też służą odpowiednie fotografie lub realizacje wideo). Nie wyklucza to wcale możliwości, że widzowie samodzielnie dostrzegą inne walory i znaczenia przedstawionych przedmiotów, będzie to w pełni uprawnione. Przedmioty bowiem są w stanie fascynować, nigdy tak naprawdę nie są w pełni milczące, coś przypominają, sugerują – zależy to jedynie od naszej otwartości i zaufania do samych siebie jako niezależnych podmiotów. Relacja podmiot – przedmiot to w końcu podstawa wszelkiego poznania.

W tym kontekście warto przypomnieć, że od niemal dwóch dekad mamy w szeroko rozumianej refleksji (studiach kulturowych, teorii sztuki, socjologii czy publicystyce) wyraźny wzrost zainteresowania materialnymi rzeczami – prowadzone są intelektualnie zaawansowane badania rzeczy w najróżniejszych aspektach (skutkujące także obszernymi publikacjami) i konstruowane są rozbudowane teorie rzeczy. Wygląda na to, że materialność przedmiotów staje się coraz bardziej intrygująca, ważna i wymagająca głębszego poznawania.

Wyjaśnieniem najprostszym jest zapewne lawinowo dokonująca się digitalizacja wielu sfer ludzkiej działalności. Choć dla danych cyfrowych wciąż są potrzebne jakieś materialne nośniki, to jednak schodzą one na dalszy plan wobec ogromu tego, co są w stanie gromadzić (będąc przy tym często przedmiotami materialnymi o znikomych rozmiarach). Powstaje zatem sugestywne wrażenie, że znaczna część naszego świata staje się coraz bardziej niematerialna, a wokół nas funkcjonują – i kształtują nasze zachowania – byty w postaci cyfrowej. Ponadto, gdzieś na marginesach naszej świadomości wciąż majaczy widmo, że przysłowiowym jednym kliknięciem, można te niematerialne byty definitywnie usunąć (co nie jest do końca prawdą, ale obawa pozostaje). Dochodzi do tego wyobrażenie, że cały system utrzymywania digitalnego świata może ulec katastrofalnemu uszkodzeniu i pozostanie nam tylko to, co materialne.

Inną przyczyną wzbudzającą zainteresowanie materialnymi rzeczami są szybkie zmiany kulturowo-cywilizacyjne powodujące, że jeszcze niedawno używane przedmioty trzeba wymieniać na nowe, nie dlatego, że się zużyły, lecz przestają już pasować albo do nowego otoczenia technicznego (tracą kompatybilność), albo do obowiązującego stylu życia lub mody (stają się kulturowo przestarzałe). Niektóre z nich zyskują wtedy nowe życie poprzez zmianę swojej funkcji. Może to w sposób naturalny wywoływać interesujące refleksje o zmienności znaczeń niezmienionych przedmiotów. Refleksje te ściśle korespondują z tematem wystawy.

Powstaje wtedy jednak pytanie, dlaczego, na tle wszystkich codziennych przedmiotów, dóbr konsumpcyjnych i dzieł sztuki o ustalonej przynależności do konkretnej dyscypliny, przedmioty stanowiące temat wystawy, a w istotny sposób związane z akcją, wydają się – by użyć frazy zaczerpniętej z tytułu kolażu Richarda Hamiltona – tak odmienne, tak pociągające?

Po pierwsze dlatego, że zostały ukształtowane w trakcie procesu, który jakoś się w nich zapisał i teraz przedmioty te, przy ich oglądaniu, przekazują nam tkwiącą w nich aktywność i energię.

Po drugie – w procesie ich powstania lub użycia ujawniło się działanie zjawisk, nad którymi osoby uczestniczące w akcji nie mogły w pełni utrzymać kontroli, ani zaplanować we wszystkich detalach. Zresztą, respektowanie logiki przedmiotów i osób włączonych do akcji jest przecież podstawowym założeniem strategii performatywnych.

Po trzecie – związek przedmiotów z działaniem uzmysławia nam, że ich znaczenia (i komunikowane przez nie treści) nie są wcale stałe, mogą być indywidualnie lub kolektywnie modyfikowane, właśnie za sprawą akcji. Dotyczy to również statusu przedmiotów po zakończeniu działania, ich przynależności do określonej dyscypliny sztuki, do sfery życia codziennego lub związków z różnymi mediami artystycznymi.

Choćby tylko z wymienionych przed chwilą powodów, a z pewnością znaleźć ich można jeszcze więcej, temat zarysowany wystawą koresponduje z obecnymi przemianami cywilizacyjnymi i przemianami w sztuce. Sztuce poszukującej postaw i form uzewnętrzniania, odpowiadających aktualnie doświadczanej niestabilności reguł funkcjonujących w świecie. Niestabilność ta jest tym bardziej dotkliwa, że na naszym kulturowym horyzoncie nie widnieje dziś żadna idea przyszłości, a nawet samo projektowanie przyszłości jakby ulotniło się, przestało aktywizować uczestników sztuki i nie jest przedmiotem ich dociekań. W tej sytuacji, zwrócenie uwagi na przedmioty i akcje, rozpoznawanie zróżnicowanej konstelacji działań pokrewnych performansom będzie może drogą budowania, jakby od podstaw, alternatywy wobec status quo.

Grzegorz Borkowski

Janusz Bałdyga, Złamania otwarte, 1999, obiekt

Obiekt powstał w trakcie performansu Kroki; punktem wyjścia była deska leżąca na podłodze. Artysta przykłąkł na desce i stopniowo nadłamywał kawałki deski, zawijając ją wokół swojej pochylonej postaci, aż do uzyskania pełnego „okręgu”, wewnątrz którego był zamknięty. Oczywiście okrąg nie był w ścisłym sensie linią krzywą, lecz łamaną, ale i w tej formie stanowił wykroczenie poza cechy zwykle kojarzone z deską – wykroczenie dokonane dzięki precyzyjnie kontrolowanemu przez performerę użyciu siły oraz uprzednim nacięciom deski w kilku odpowiednich miejscach. Na zakończenie artysta wyszedł z utworzonego kręgu, dbając o stabilność powstałej formy tak, by mogła być oglądana jako nieruchomy obiekt, w którym zapisane zostało przed chwilą dokonane fizyczne działanie. Po performansie deska została ściślej nawinięta na blaszany bęben, tworząc już bardziej autonomiczny obiekt przeznaczony do prezentowania samodzielnie, tak jak na obecnej wystawie.

Tytuł obiektu jest inny niż performansu, akcentuje inne odniesienia znaczeń. Jednak obiekt ten nie jest w pełni autonomiczny, odsyła bowiem sugestywnie do działania, w wyniku którego powstał, pozwala je w wyobraźni odtworzyć i uchwycić ideę działania. Idea ta zakładała wydobycie materialności przedmiotu, wydobycie jego fizycznych cech – aż do niemal przekroczenia ich możliwości (zagięcie deski) oraz ukazanie procesu powstawania obiektu – procesu, w którym performer wpisuje się ze swoją fizycznością w powstającą formę.

Konstruowanie tego rodzaju relacji między działaniem i obiektem jest istotnym składnikiem konsekwentnie uprawianej strategii artystycznej Janusza Bałdygi. W jej rezultacie powstają trwałe obiekty, które pomimo wyraźnej autonomii nie są jedynie rzeźbami, bliżej już im do instalacji, bo w miejscu prezentowania wprowadzają jakby własne realia działania; nie są też jedynie dokumentami performansów, bo nawet bez wiedzy o nich, też można odczytać ich logikę. W żadnym z tych mediów sztuki nie mieszczą się w pełni, dlatego ich status jest inter-medialny czy transmedialny: bazują na medium, którego cechy i logikę przekraczają.



Janusz Bałdyga, Złamanie otwarte, fot. Paulina Maga, Galeria Propaganda

Izabela Chamczyk, obraz powstały w czasie długotrwałego performansu Fascynacja, 2012

W ramach festiwalu Interakcje artystka przez trzy dni realizowała performans: z wysoko umieszczonego pojemnika skapywała farba (spożywczy pigment) na poziomo zawieszony biały płótno obrazu, pod nim stała artystka starając się pochwycić ustami krople przesączające się przez płótno. W czasie performansu pigment stopniowo tworzył obraz na wiszącym płótnie, barwił białą sukienkę performerki i podłogę u jej stóp. Malarskie efekty nie były jedynymi składnikami tego działania, wynikało bowiem ono z pytania: jak długo można się czymś/kimś fascynować, jakie są tego konsekwencje?

Był to w istocie performans osoby testującej swoją wytrzymałość i utrzymanie uwagi na przedmiocie fascynacji. Pierwszego dnia trwał 2 godziny, drugiego 1,5 godziny a trzeciego – godzinę. Miał zmienną dynamikę: „Kropla kapiąca z obrazu pierwszego dnia kapała bardzo powoli, więc musiałam jej wypatrywać, ciągle patrząc w górę i być non stop uważna, aby nie ominąć ani jednej; drugiego dnia obraz kapał szybko, w taki sposób, że cały czas musiałam podnosić i opuszczać głowę; trzeciego dnia z obrazu lało się ciurkiem wprost do moich ust” – relacjonowała performerka. W tym samym czasie odbywały się inne performanse festiwalu, dla których działanie Izy Chamczyk było jakby tłem lub kontrapunktem.

Błękit użyty w Fascynacji często występuje w działaniach tej artystki, jest opozycją (i dopełnieniem) czerwieni znamionującej jej naturę. „Błękit wpływający do moich ust koił, gasił ogień czerwieni wewnątrz” – powiedziała później. Obraz, z którego sączyła się farba, pozostał po działaniu jako trwały obiekt. Bez wątpienia Iza Chamczyk jest jego autorką, choć nie tworzyła go swoją ręką, lecz całą przestrzenną i czasową sytuacją, składającą się na performans. Obiekt jest obrazem-znakiem emocji, zapisem fragmentu procesu, a jednocześnie samodzielnym już teraz faktem wizualnym – prostym i jasnym – jak lekka, delikatna chmura lub kręgi na wodzie skłaniające do medytacji. Medytacji chwili, procesu patrzenia, obecności człowieka. A przy tym w odkształceniach płótna, które nie jest całkowicie gładkie, manifestuje się działanie użytych materiałów, siły grawitacji i materialności obrazu. To malarstwo rozszerzone o element akcji i przestrzeni.



Iza Chamczyk, Fascynacja, 2012,
fot. performansu: Mariusz "Marchewa" Marchlewicz



Obraz na wystawie Przedmioty aktywne, 2018,
fot. Mariusz "Marchewa" Marchlewicz



Iza Chamczyk, Fascynacja, 2012, fot. performansu Mariusz „Marchewa” Marchlewicz

Iwona Demko, Ana-suromai, 2011

Punktem wyjścia prezentowanego na wystawie obiektu Iwony Demko były wykonane przez artystkę w większej ilości identyczne animowane kartki; wykonując niewielki ruch kartką powstaje wrażenie ruchu przedstawionej postaci kobiety, która podnosi spódnicę odsłaniając swoją waginę. Ten archaiczny symboliczny gest zwany ana-suromai (z gr. „podnieś ubranie”) nie miał wcale znaczenia erotycznego, wywodzi się bowiem z czasów, kiedy wagina postrzegana była w kategoriach kobiecej dumy, a nie jak dzisiaj, wstydu.

W odległych czasach wagina traktowana była z szacunkiem jako magiczna brama, przez którą każdy człowiek przychodzi na świat, była oznaką doniosłej roli kobiet jako dających życie. Dziś niby pamiętamy, że nikt z nas by nie istniał, gdyby nie został urodzony przez kobietę, jednak współczesna konsumpcyjna kultura w takim stopniu zwulgaryzowała nasze myślenie o kobiecej seksualności, że gest przedstawiony na kartce może się w pierwszej chwili wydawać (zarówno mężczyznom, jak i kobietom) niestosowny. Aby złagodzić ten efekt szoku, na animowanej kartce nie jest przedstawiona konkretna osoba, lecz wyobrażenie kobiety, rodzaj jej symbolu. W dawnych czasach akt obnażenia genitaliów przez kobiety stosowany był w celu odstraszenia złych mocy, drapieżnika, wroga, niszczycielskich sił natury. Mógł również wzmóc urodzajność ziemi – powodować wzrost roślin i żyzność gleby. A także stanowił upokorzenie dla sprawców przemocy lub hańbiących czy obraźliwych czynów. Im więcej kobiet obnażało swoją waginę, tym większą moc niośł ten akt. Dlatego na prezentowanym na wystawie ruchomym obiekcie umieszczona została tak duża ilość kobiecych postaci. Jedna podnosząca spódnicę kobieta, to jakby zaproszenie do seksu (według współczesnego schematu myślenia), ale cały tłum kobiet ze spódnicami w górze, to już zupełnie inne działanie – magiczny lub symboliczny znak ich mocy i wartości; mocy i wartości, które powinniśmy uznać. Dlatego przypomnienie tego archaicznego gestu może być przydatne współcześnie; raczej nie po to, by był dosłownie stosowany, lecz by za sprawą sztuki stał się pojęciem-znakiem w naszej sferze wyobrażeń. To właśnie może nam zaferować sztuka w swym symbolicznym wymiarze.

Gest, animowany ruchem kartek, to niewątpliwy przykład performansu, wykonywanego jednak nie przez samą artystkę, lecz który ona przygotowała. Uaktywnienie tego obiektu/przedmiotu zależy od decyzji osób, które się z nim zetkną, wymaga zatem interakcji fizycznej, po której może nastąpić interakcja intelektualna.

Monika Drożyńska, Wyhaftuj się, od 2011, haft ręczny na tkaninie powstały w ramach akcji w przestrzeni miejskiej i wideo dokumentalne

Akcja umożliwia wyrażenie swojej złości techniką haftu ręcznego na tkaninie. Działanie ma formę otwartą – spotkania przy stole, który jest ustawiany w miejskich przestrzeniach publicznych. Każdy przechodzień może usiąść i wyhaftować swoją złość. Projekt będzie kontynuowany, aż słowa pojawiające się na tkaninie zaczną tracić swoją czytelność.

Od 2011 roku wyhaftowało się ponad 2 tysiące osób w Europie i Azji, w językach tureckim, węgierskim, słowackim, czeskim, niemieckim, polskim, francuskim, angielskim, japońskim, rumuńskim, słoweńskim, greckim, ukraińskim, chińskim, mandaryńskim, holenderskim. Wyhaftuj się było realizowane i prezentowane w ramach wielu wystaw i projektów w Polsce i zagranicą.

W działaniach Moniki Drożyńskiej kontrast między tematem pracy a użytymi technikami i formami daje w rezultacie efekt inspirującego poznawczo paradoksu, czytelnie odnoszącego się do rozpoznawalnych kontekstów i emocji. Artystka dokonuje skutecznego zatarcia granic między sferą publiczną i intymną, pierwiastkiem kobiecym i męskim, tradycją i współczesnością, rękodzielną i komunikatem medialnym. Wydobywa tkwiący w radykalnych żartach potencjał rozpoznawania ważnych zjawisk społecznych bez unikania kwestii niepokojących; rozbraja poczucie niemożności i wyzwala kreatywność, nie wymagającą wielkich kosztów, lecz wewnętrznej przemiany emocjonalnej i mentalnej.

Gęsto wypełniona napisami tkanina ma postać wizualnego tekstu, jego autorami są wszyscy uczestnicy projektu, którzy spróbowali wyrazić swoją złość za pomocą techniki, do której potrzebna jest odrobina cierpliwości i choćby krótka chwila spokoju; jest więc ten obrus także przedmiotem terapeutycznym, elementem społecznej terapii, jaką może oferować współczesna sztuka.



Monika Droźnińska, Wyhaftuj się, fot.: Archiwum artystki

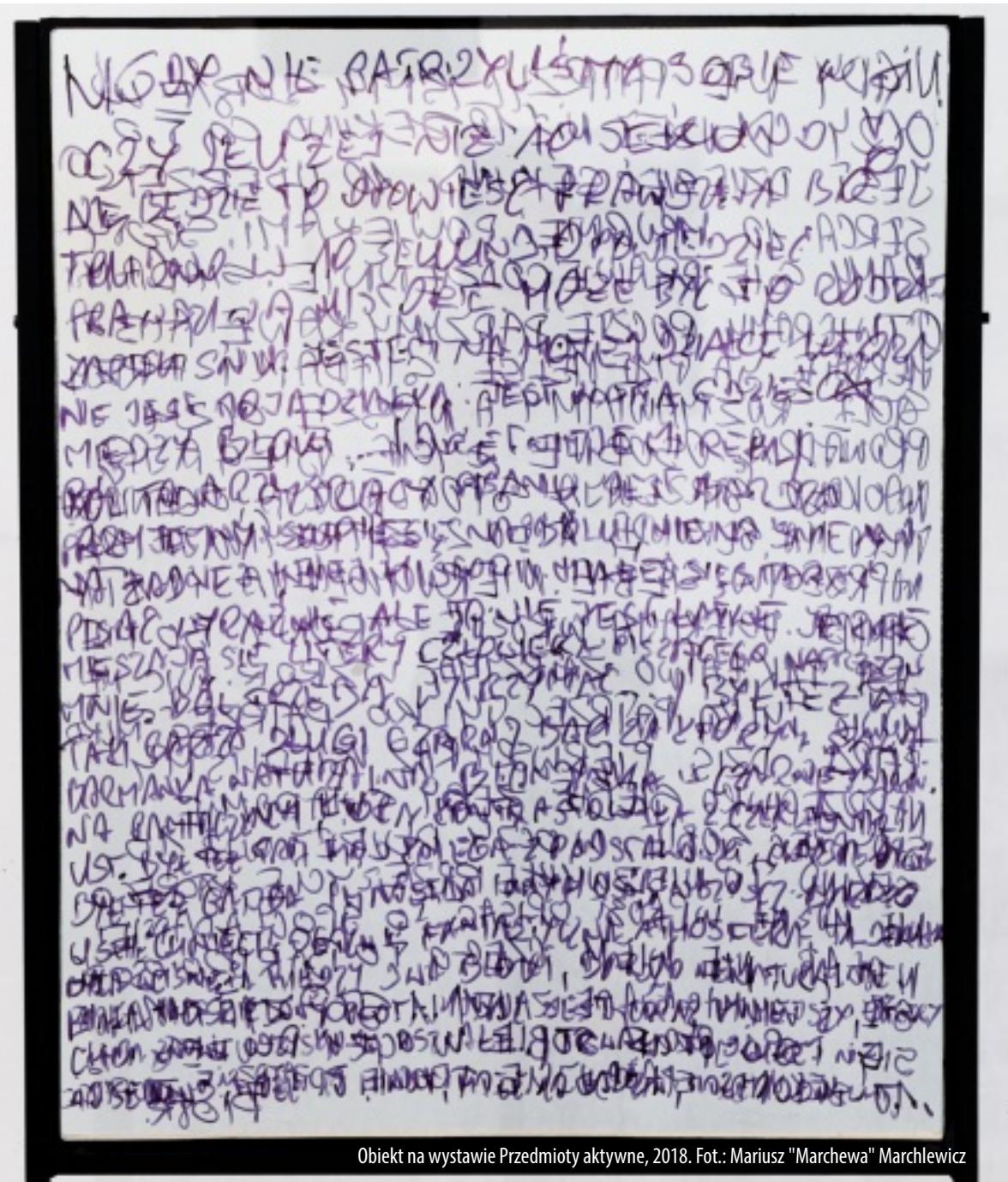
Grupa Restauracja Europa, Nigdy nie patrzeliśmy sobie w oczy dłużej niż 10 sekund, 2013, obiekt powstały w ramach wspólnego działania dokamerowego, sfilmowanego przez Izydora Młockowskiego

Inspiracją do działania była refleksja, która z pewnością dotyczy wielu ludzi: w codziennej intensywnej i wykonywanej z pasją pracy, brakuje zwykle czasu, by zwrócić uwagę na osobę, z którą się współpracuje, a nie tylko na sprawy, które się z nią uzgadnia. Piotr Gajda i Gordian Piec pracują wspólnie od blisko 20 lat, zarówno prowadząc galerię ODA, festiwal Interakcje, jak i w ramach Grupy Restauracja Europa. Codziennie spotykają się w galerii, wspólnie podejmują decyzje, dzielą obowiązki; postrzegają zatem siebie nawzajem niemal jedynie przez pryzmat pracy.

I w pewnym momencie odkryli potrzebę dosłownego zatrzymania się, by usiąść naprzeciw siebie i przez chwilę bezinteresownie popatrzeć sobie w oczy w ramach rejestrowanego na filmie działania – rodzaju dokamerowego performansu. Ustalili, że przyda się im – jako rodzaj medium ułatwiającego otwarcie się i szczerość – prosty przedmiot: szyba znajdująca się między nimi, na której będą z dwóch stron spontanicznie notowali napływające myśli.

Zapis filmowy pokazuje, że w trakcie działania nie wypowiedzieli żadnego słowa, pojawiały się one natomiast szybko na szybie, lecz nie byli w stanie czytać, co pisze partner działania, bo zapisy powstawały w tych samych liniach, ale na innej stronie szyby. Pisane teksty nie są praktycznie do odczytania dla widzów filmu dokumentującego działanie, nawet przy bardzo uważnym jego oglądaniu, nakładają się na siebie niemal jednocześnie z dwóch stron. Okazało się, że słowa nie są tak ważne, jak samo bycie naprzeciw siebie, koncentracja na współobecności i aktywna autorefleksja.

Obiekt powstały w trakcie działania – szyba zapisana z dwóch stron – nie był jego celem (ani tylko rekwizytem) raczej medium kontaktu; teraz zaś jest rodzajem tekstu-obrazu, tekstu wizualnego, konstelacji słów, które wprawdzie są możliwe do odczytania, lecz nie są tak istotne jak kondensacja tworzących je linii, odpowiadająca psychicznej intensywności zaistniałej w trakcie działania. Jest zatem właściwie niemal autonomicznym obrazem, jednak takiego rodzaju, że wywołuje sugestywne wyobrażenie akcji, w ramach której powstał.



Obiekt na wystawie Przedmioty aktywne, 2018. Fot.: Mariusz "Marchewa" Marchlewicz



Grupa Restauracja Europa, Nigdy nie patrzyliśmy sobie w oczy, kadry z filmu Izzydora Młoczkowskiego

Ryszard Ługowski, Katharsis – terapia zajęciowa, 2003

Obiekt był elementem performansu, przeprowadzonego w przestrzeni specjalnie przygotowanej instalacji. Główny kontekst znaczeniowy działania dotyczył rozpoczętej wtedy wojny w Zatoce Perskiej, w której siły międzynarodowe dokonały ataku na Irak. Istotne były również odniesienia do społecznych emocji po 11 września 2001 roku, w których antyislamska fobia łączyła się z fascynacją symbolami arabskiego świata.

Za pancerną szybą znajdowała się mapa Bliskiego Wschodu w czasach biblijnych, a wiązki laserowego światła wyznaczały na niej kilka czerwonych punktów; aranżację przestrzeni tworzyły wysmukłe metalowe kolumny przypominające minarety i podłoga ozdobiona szachownicą ze złotymi kwadratami. Performer znajdujący się w odległości około 10 metrów od mapy, strzelał do wybranych na niej celów z karabinu snajperskiego, powodując charakterystyczne gwiazdźdźiste uszkodzenia na pancernej szybie. Ponieważ na mapie za szybą nie były zaznaczone współczesne kontury granic państwowych, nie było pewności jakie cele zostały ostrzelane, a nawet – przeciwko komu faktycznie skierowane było to symboliczne, lecz drastyczne działanie.

Cała sytuacja (działanie i aranżacja sali) podejmowała temat walki z terroryzmem, w której ogromną rolę odgrywają podgrzane publicystyką emocje, skutkujące przekonaniem o potrzebie zdecydowanych i bezwzględnych działań, jednak bez dokładniejszego rozpoznania, kim naprawdę są realni przeciwnicy. Problem był tym bardziej konkretny, że w akcji sił międzynarodowych w Iraku uczestniczyły także jednostki wojska polskiego. Ługowski poprzez strzelanie do niezidentyfikowanych celów, stawiał trudne pytanie: czy wojna w Zatoce Perskiej (i udział w niej polskich żołnierzy) nie okazuje się tylko trywialnie pojętą „terapią zajęciową” – rozładowaniem powierzchownych emocji, a nie jest wcale sięgającym znacznie głębiej przeżyciem katharsis, prowadzącym do rzeczywistego oczyszczenia emocjonalnego i duchowego. Zatem połączenie w tytule dwóch pojęć odczytać można jako ich przeciwstawienie, a nie podkreślenie ich podobieństwa.

Pancerna szyba z oznakami ostrzelania (wraz z umieszczoną pod nią mapą) może być traktowana jako autonomiczny obiekt, wyodrębniony z multidyscyplinarnej artystycznej sytuacji, w ramach której powstała. Nawet bez jej przywołania, ukazuje sugestywny obraz o istotnej wymowie: rejon z którego wywodzą się trzy religie o globalnym zasięgu, jest wciąż rejonem konfliktów skutkujących jego ostrzałem.



Ryszard Ługowski, Katharsis-terapia zajęciowa, 2003, fot. Archiwum Grzegorza Borkowskiego



Ryszard Ługowski, Katharsis- terapia zajęciowa, na wystawie Przedmioty aktywne, 2018. Fot.: Mariusz "Marchewa" Marchlewicz

Cecylia Malik, 365 Drzew, 2009/2010, powiększenie jednej z 365 fotografii wykonanych w ramach akcji i slideshow zawierający wszystkie fotografie

Akcję artystyczną tworzyły performansy w przestrzeni publicznej i fotografii. Począwszy od 25.09.2009, dokładnie przez rok, artystka codziennie wspinała się na jedno drzewo, każdego dnia inne, powstało 365 zdjęć dokumentujących każde zdobyte drzewo. Razem tworzą rodzaj kalendarza, pokazującego upływ czasu i zmiany pór roku. „Jest to mój pamiętnik, ale też prywatna rebelia, mały bunt” – napisała.

Codziennie długo szukała drzewa, odpowiedniego tła i kontekstu, w którym się ono znajduje. Następnie dobierała ubrania, by stały się akcentem barwnym. Powstałe fotografie traktuje jako własne obrazy, których jest fragmentem. Ważna była dla niej bezpośredniość i intensywność doświadczenia przyrody. Ponieważ mieszka w Krakowie, większość wybranych drzew rosło na jego terenie lub w okolicach.

Wspinając się kilka metrów do góry, przenosiła się do innej krainy, wolnej od lęku wysokości i codziennych obaw, opartej na innym porządku istnienia, tym który mają w sobie drzewa. Stało się to przywołaniem dziecięcej energii i autentyzmu, a także sięgnięciem do głębokich korzeni ludzkości, tak silnie związanych przecież z drzewami.

Wybrana fotografia przedstawia performans w dniu 8.02.2010 z drzewem nr 137 (lipa przy ulicy Karmelickiej). Uwidocznia współobecność dwóch rzeczywistości: jedną tworzy performerka z drzewem, drugą – przechodnie żyjący swoimi codziennymi sprawami; choć rzeczywistości te są tak blisko siebie, to jednak poziom ulicy jakby nie widzi tego, co jest tuż nad nim, ale chwytą to sztuka.

Projekt 365 drzew ma oczywiście wiele wymiarów, natomiast tu zaakcentować chcemy, że w wyjątkowy sposób wprowadził do sfery performatywności obiekty, którymi są żyjące drzewa; i to często drzewa w mieście. Dzięki temu i drzewa, i miasto zobaczyliśmy z tak innej perspektywy. W cyklu performansów Cecylii Malik drzewa nie tylko stały się obecnymi w nich przedmiotami, lecz niemal podmiotami, z pewnością zaś były parterami w jej działaniu. Artystyczne działanie wykroczyło poza sferę sztuki.



Andrzej Partum, Milczenie awangardowe, transparent z hasłem, 1974

Transparent Andrzeja Partuma powstał w związku z realizacją filmu Józefa Robakowskiego *Żywa galeria*, składającego się z półtoraminutowych sekwencji, z których każda przedstawiała twórczość jednego wybranego artysty, szczególnie ważną dla przemian sztuki w połowie lat 70, twórczość poszerzającą obszar sztuki. Jedynie dzięki temu, że film powstawał w ramach państwowej Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi, możliwe było na jego potrzeby zawieszenie zaprojektowanego przez artystę wielkiego transparentu w ruchliwym punkcie Warszawy (nad ulicą Krakowskie Przedmieście, pomiędzy uniwersytetem i akademią sztuki). W realiach politycznych PRL bez takiego instytucjonalnego zabezpieczenia żadne hasło nie mogło się pojawić w przestrzeni miasta z inicjatywy prywatnej osoby. Transparent miał alibi, że jest rekwizytem filmowym, faktycznie jednak był głównym tematem i aktorem półtoraminutowej sekwencji filmowej; komunikował intrygujące pojęcie, tworzył w miejskiej przestrzeni konceptualny performans, który szybko stał się artystyczną legendą, choć zawisł tylko na kilka godzin i w formie materialnej nie został zachowany.

Deklarowane milczenie było odmową uczestniczenia w zmanipulowanym przez władzę ograniczaniu sztuki i nachalnej propagandzie sukcesu wspieranej konsumpcyjną rozrywką. Ale też apelem o docenienie awangardowej ciszy, tworzącej przestrzeń dla refleksji i uwalniającej od trywialnych prawd funkcjonujących w instytucjach sztuki. Dopiero po czterech latach od pokazu transparentu, w 1978 roku, Andrzej Partum ogłosił (na afiszach) rodzaj manifestu, precyzującego w pięciu punktach ideę awangardowego milczenia.

Idea okazała się znacznie trwalsza od przedmiotu, jakim był transparent. W 2008 roku organizatorzy Interakcji – Piotr Gajda i Gordian Piec – odtworzyli go z przekonaniem o aktualności jego przesłania i pojawił się w przestrzeni Piotrkowa Trybunalskiego w ramach X edycji festiwalu. Ten nowszy transparent również nie dotrwał w materialnej postaci do chwili obecnej, jest zatem znowu przedmiotem-pojęciem, konceptualnym komunikatem-hasłem, legendą i ideą.



Andrzej Partum, Milczenie Awangardowe, kadr z filmu Izydora Młockowskiego, Piotrków Trybunalski, 2008



Transparent Andrzeja Partuma na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie w 1974 roku. Dzięki uprzejmości Wandy Lacrampe, Archiwum Andrzeja Partuma.

Ryszard Piegza, koła z biało-czarną szachownicą, 1996

Element taki wiruje na internetowej stronie artysty, tworzy znak Asocjacji Wizya Video Art Action (organizującej prezentacje i archiwum Sztuki Performance), a także jest w logotypie festiwalu Interakcje. Jedno takie koło jest też w kolekcji Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego.

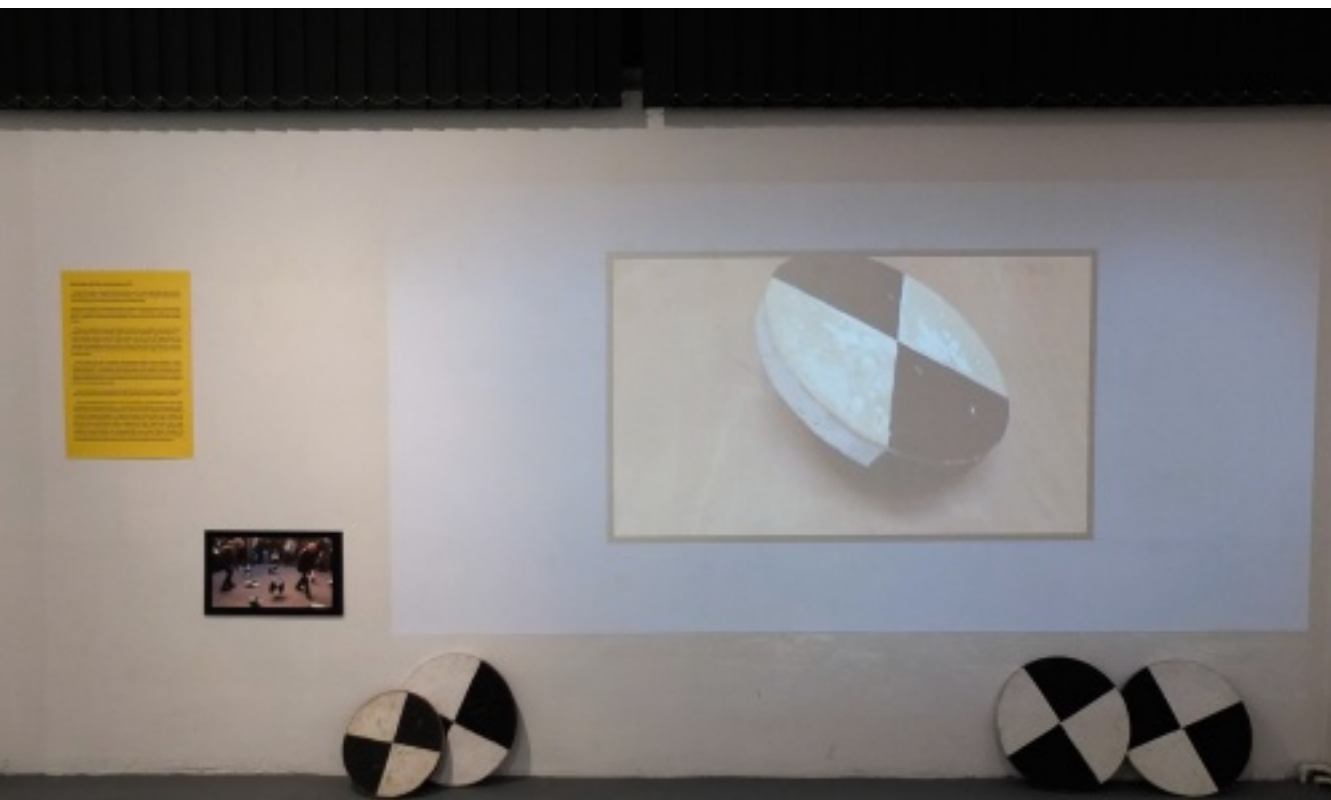
Jednak przede wszystkim w wielokrotnionej postaci występuje w twórczości Piegzy, jest czymś więcej niż rekwizytem w performansach, ma bowiem swoją autonomię – choćby dlatego, że pojawia się w różnych akcjach – wprawione w ruch obrotowy koła oddziałują z innymi elementami, zawsze wzmacniając kinetykę pokazów.

Pierwszy raz pojawiły się w grupowym działaniu artystów Fluxusu w paryskim cyrku zimowym (Cirque d'Hiver de Paris) w 1996 roku nazwanym „Grupe de Circonstance” (dosłownie: „grupa na okoliczność”) – chodzi o grę słów zawartą w circonstance. Pierwszą częścią jest „circo” czyli „cyrk”, drugą „constance” czyli „stałość”. Działanie polegało na tym, że każdy artysta z ośmioosobowej grupy proponował wszystkim pozostałym, by wykonali jego akcję. Ryszard Piegza rozdał wszystkim swoje czarno-białe koła i oni wprawiali je w ruch, każdy w trochę inny sposób posłużył się tym obiektem-znakiem, nadając mu przez to trochę inną funkcję i znaczenie.

W tym samym roku stały się elementem indywidualnego działania Piegzy w Piotrkowie w ramach imprezy Translacje (na dwa lata przed pierwszą edycją Interakcji). Punktem wyjścia była statyczna instalacja przed performansem: 12 czworokątnych czarno-białych kolumn leżało ułożonych w jedną linię na bruku; obok nich 'czekało' tyle samo czarno-białych kół. Działanie rozpoczęło się od ustawienia w pionie 12 kolumn. Następnie obok każdej z kolumn artysta wprowadzał w wirujący ruch koło, które po krótkim czasie dotykało kolumny i ta, tracąc równowagę, upadała.

Akcje z użyciem kół w naturalny sposób generują dźwięk, dlatego Piegza niejednokrotnie współpracował także z kompozytorami muzyki współczesnej, rezultaty działań były nagrywane i publikowane na płytach.

Czarno-białe obiekty Piegzy wprawione w ruch tworzą migoczące zjawisko pokrewne op-artowi, pełnią rolę kinetyczną i w zasadzie asemantyczną – czysto wizualną. Ciekawe jednak, że są wykorzystaniem znaku, stosowanego w testach zderzeń samochodów (crash-tests) dla oznaczania najbardziej wrażliwych punktów, a artysta na początku przywoływał je w społecznej kampanii sprzeciwu wobec użycia i produkcji min przeciwpiechotnych. Według bowiem raportu Hencicap International, w każdym konflikcie wojennym 78% ofiar tych min jest wśród ludności cywilnej (a najwięcej wśród dzieci). Piegza mówił o tym w swoich wystąpieniach na uniwersytetach w Tuluzie i Strasbourgu. W 1999 weszła w życie międzynarodowa konwencja o zakazie stosowania min przeciwpiechotnych, zwana również Traktatem Ottawskim; choć ograniczyło to produkcję tej broni i spowodowało niszczenie jej zasobów, to jednak wciąż nie wszystkich. Zatem każde uruchomienie obiektu Piegzy może być też rodzajem przypomnienia o tym problemie.



Fragment ekspozycji Przedmioty aktywne, 2018. Fot.: Mariusz "Marchewa" Marchlewicz



Ryszard Piegza, Muzeum Gassendi, 2018, fot. Archiwum artysty

Jan Świdziński, Jestem zainteresowany sztuką, która działa w obszarze znaczeń, a nie sztuką, która tworzy przedmioty fizyczne, **tekst na kartce**

Prezentowana kartka z hasłem przygotowana została w 2010 roku na wystawę w CSW Zamku Ujazdowskim w Warszawie, zawiera natomiast deklarację przekonania, które Świdziński zawarł już w swoim manifestie *Sztuka jak sztuka kontekstualna* (opublikowanym w 1977 roku).

Zdanie na kartce może wydawać się całkowicie sprzeczne z ideą wystawy *Przedmioty aktywne* – a jednak powinno się na niej znaleźć. Nie tylko dlatego, że Świdziński był opiekunem merytorycznym festiwalu sztuki *Interakcje* od pierwszej edycji w 1998 roku, ale także dlatego, że to ważna wypowiedź o przedmiotach w sztuce, prowadząca do ponownego przemyślenia ich obecności w niej.

Z czego wynikało przywołane przekonanie Świdzińskiego? Było wyrazem sprzeciwu na traktowanie dzieł sztuki jako niezmiennych obiektów, pojmowanych jakby były definitywnym zakończeniem procesu twórczego, jego finalnym zamknięciem. A przecież, choć są one fizycznie niezienne, to ich znaczenia – wymowa i przekazy, jakie niosą – ulega zmianie z powodu choćby tego, że zmienia się świat, w którym istnieją, a wraz z nim potrzeby i przekonania ludzi.

Dlatego w tekście *Dwanaście punktów sztuki kontekstualnej* (1977) Świdziński napisał: „Sztuka kontekstualna przeciwstawia się stabilizacji przedmiotów sztuki, bo trwałość przedmiotu wywołuje trwałość znaczeń. Sztuka kontekstualna przeciwstawia się stabilizacji znaczeń, bo trwałość znaczeń powoduje produkcję zdezaktualizowanych przedmiotów. Odrzuca więc utrwalone definicje sztuki. Sztuka kontekstualna jest praktyką społeczną, nie interesują ją uogólnienia teoretyczne, ani produkcja gotowych obiektów”.

Zatem sprzeciw wobec tworzenia przedmiotów w sztuce oznaczał, że nie powinny one być jedynym i najważniejszym celem sztuki (bo ma nim być działanie w sferze znaczeń), ale to nie wyklucza tego, że przedmioty w sztuce mogą być bardzo użyteczne. Kartka z ważnym tekstem też przecież jest przedmiotem. A w sztuce akcji, performansach, działaniach efemerycznych przedmioty często są wręcz niezastąpione i konieczne! Należy tylko pamiętać, że ich znaczenia będą się zmieniać: i za sprawą sztuki, i za sprawą świata, w którym sztuka funkcjonuje.

Dlatego Świdziński w swojej twórczości skoncentrował się na wykonywaniu performansów, bo ten rodzaj sztuki w tak bezpośredni i widoczny sposób związany jest z konkretnym czasem, w którym się dzieje – jest zdarzeniem, którego sens/znaczenie w naturalny sposób może ulec zmianie w kontekście innego miejsca i czasu.

**Jestem zainteresowany sztuką,
która działa w obszarze znaczeń
a nie sztuką,
która tworzy przedmioty fizyczne**

Jan Świdziński

Ewa Zarzycka, Buty do utrzymania pozycji artystycznej, 1989, rekwizyt z performansu Utrzymanie pozycji artystycznej

W 1989 roku, na samym początku przełomowych przemian politycznych w Polsce, zorganizowane zostało w galerii BWA w Koszalinie spotkanie artystów pod wymownym hasłem „Sztuka jako gest prywatny”. Można zaryzykować stwierdzenie, że performans Ewy Zarzyckiej Utrzymanie pozycji artystycznej w najbardziej bezpośredni sposób odnosił się do tematu spotkania. Był prywatną opowieścią artystki, rozważającej swoją aktualną sytuację w sztuce oraz wyzwania przed jakimi stoi.

Ewa Zarzycka, w charakterystyczny dla siebie i naturalny sposób, połączyła intelektualną dociekliwość rozważań z elementami humoru i artystycznej fikcji. W trakcie performansu opowiedziała między innymi, że jeden z jej znajomych przekonywał ją, by wykonała jakiś zdecydowany gest, który pozwoliłby jej ustalić swoją pozycję artystyczną. Ulegając tej sugestii przygotowała sobie specjalne buty na szpilkach, choć nigdy w takich nie chodziła. Po chwili wyjęła te buty z torby i założyła. Przy ich pomocy przyjęła pozycję artystyczną i przeszła się w nich po sali a publiczność, świadomą ironicznej wymowy tej sytuacji, ogarnęła wesołość. Jednak w dalszej części wystąpienia artystka wyraziła swoje wątpliwości dotyczące tego, kim właściwie chciałaby być. W rezultacie przyznała, że te buty nie są jej jeszcze potrzebne, zdjęła je i rzuciła na podłogę, co publiczność przyjęła z aplauzem.

Buty te stały się w znacznym stopniu znakiem performansu, w którym wystąpiły jako kluczowy rekwizyt, istotne okazało się także to, że pojawiły się w postaci materialnego konkrety, z którym artystka podjęła działanie, zaistniały zatem nie tylko w wyobrażeniu. Dzięki temu wniknęły do historii współczesnej sztuki w Polsce, szczególnie tej historii opowiadanej – przekazywanej pomiędzy anegdotami z życia artystów. Przypisywane jest im znaczenie ironicznego symbolu artystycznego establishmentu, dążenia do prestiżu za sprawą pozaartystycznych zabiegów. Z czasem także nabrały odcienia przekornej feministycznej manifestacji. Gdyby je pozbawić kontekstu, w jakim wystąpiły, stałyby się przedmiotami codziennego użytku (lub nieużytku), jednak w sferze sztuki są niewątpliwie przedmiotami aktywnymi znaczeniowo.



Ewa Zarzycka, Buty z performansu, na wystawie Przedmioty aktywne, 2018. Fot. Mariusz "Marchewa" Marchlewicz

W końcu, natężenie i intensywność tego rodzaju działalności
kłada wpływ na jej realizację i efektywność. Wskazanie
na dalsze kroki w realizacji: utrzymanie tego rodzaju
działalności.

W tym celu należy przede wszystkim zapewnić sobie i innym
specjalne warunki, które będą sprzyjały temu, abyśmy mogli
osiągnąć nie tylko sukcesy, a także i sukcesy. W tym celu
musimy mieć na względzie, aby to właśnie dostatek regularnie
kontrolować, utrzymać i w razie potrzeby, przystosować do
zmiennych warunków i mieć możliwość, przede wszystkim, do
nich dostosować. Potrzebujemy przede wszystkim, przede wszystkim
na co dzień, utrzymać i kontrolować.

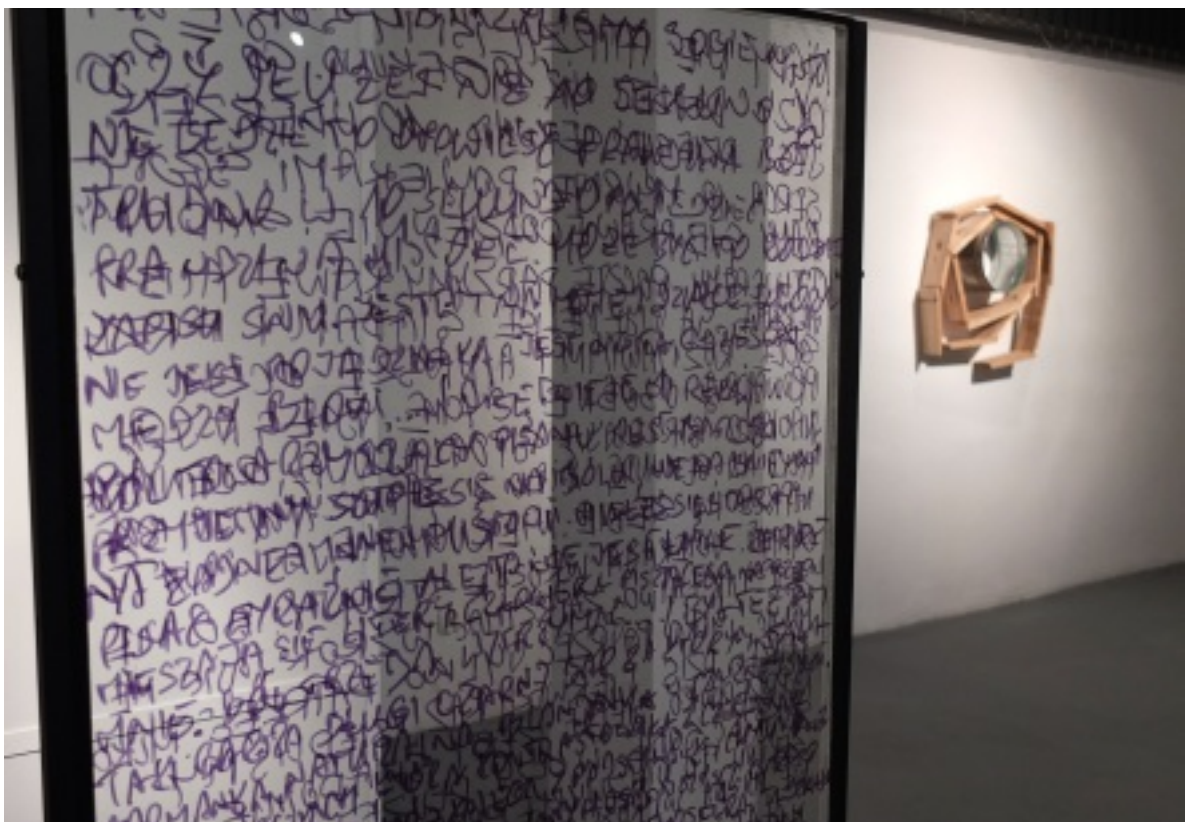
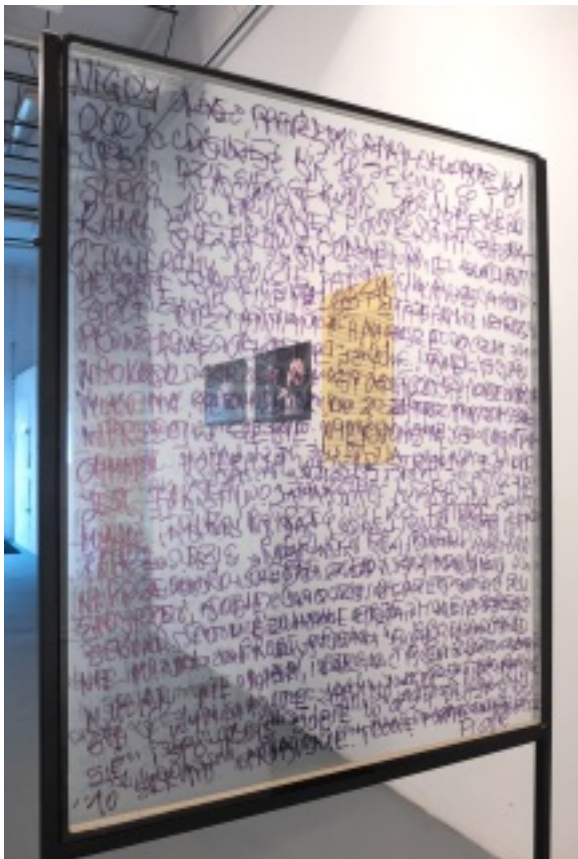
W tym celu należy przede wszystkim zapewnić sobie i innym
specjalne warunki, które będą sprzyjały temu, abyśmy mogli
osiągnąć nie tylko sukcesy, a także i sukcesy. W tym celu
musimy mieć na względzie, aby to właśnie dostatek regularnie
kontrolować, utrzymać i w razie potrzeby, przystosować do
zmiennych warunków i mieć możliwość, przede wszystkim, do
nich dostosować. Potrzebujemy przede wszystkim, przede wszystkim
na co dzień, utrzymać i kontrolować.

W tym celu należy przede wszystkim zapewnić sobie i innym
specjalne warunki, które będą sprzyjały temu, abyśmy mogli
osiągnąć nie tylko sukcesy, a także i sukcesy. W tym celu
musimy mieć na względzie, aby to właśnie dostatek regularnie
kontrolować, utrzymać i w razie potrzeby, przystosować do
zmiennych warunków i mieć możliwość, przede wszystkim, do
nich dostosować. Potrzebujemy przede wszystkim, przede wszystkim
na co dzień, utrzymać i kontrolować.

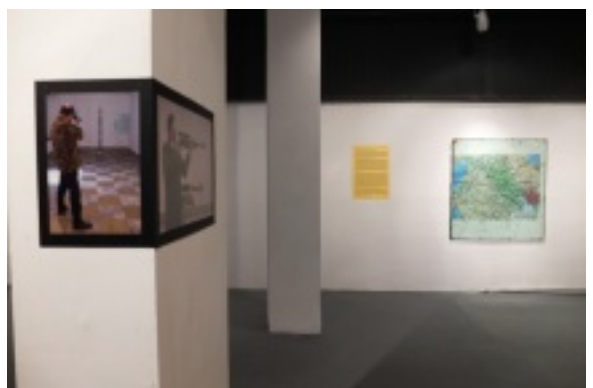
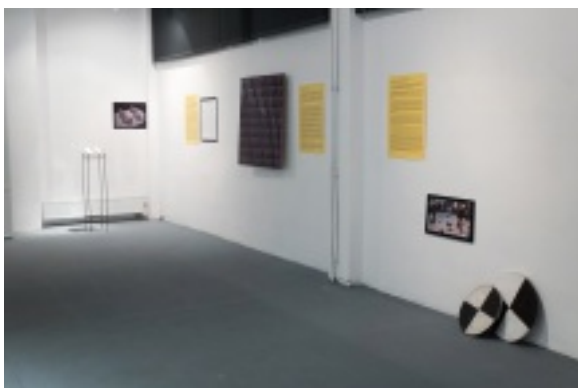
Lublin - Krosno
2010-2011

W tym celu należy przede wszystkim zapewnić sobie i innym
specjalne warunki, które będą sprzyjały temu, abyśmy mogli
osiągnąć nie tylko sukcesy, a także i sukcesy. W tym celu
musimy mieć na względzie, aby to właśnie dostatek regularnie
kontrolować, utrzymać i w razie potrzeby, przystosować do
zmiennych warunków i mieć możliwość, przede wszystkim, do
nich dostosować. Potrzebujemy przede wszystkim, przede wszystkim
na co dzień, utrzymać i kontrolować.

Fragment autorskiego tekstu Ewy Zarzyckiej,
dotyczącego jej performansu Utrzymanie pozycji artystycznej,
opublikowanego w książce: Ewa Zarzycka. Od NIE do TAK, Galeria Labirynt, Lublin, 2010/2011



Fotografie ekspozycji Przedmioty aktywne: Mariusz "Marchewa" Marchlewicz



Fotografie ekspozycji Przedmioty aktywne: Mariusz "Marchewa" Marchlewicz

Przedmioty aktywne.
Materialne obiekty związane z performansami,
akcjami i efemerycznymi sytuacjami w sztuce.

Piotrków Trybunalski, wrzesień 2018

Teksty: Grzegorz Borkowski

Projekt graficzny: Mariusz "Marchewa" Marchlewicz



Ośrodek Działań Artystycznych
w Piotrkowie Trybunalskim
ul. Dąbrowskiego 5 & ul. Sieradzka 8
97-300 Piotrków Trybunalski
tel.: 44 733 93 88; 44 649 52 64
www.odaart.pl