

**Paweł Górecki, Maria Jurkowska,  
Dorota Kleszcz, Jarosław Koziara,  
Bartosz Łukasiewicz, Antoni  
Szoska, Jan Świdziński, Artur  
Tajber**

---

## **Moja definicja sztuki Performance**

---

Sztuka i Dokumentacja nr 2, 85-90

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Nie rozumiem go. Nie wiem czym jest. Ale „definiować” można i to, co nie jest jasne czym jest w swojej istocie. Będzie to wtedy definicja tego, o czym myślimy, kiedy mówimy „performance”, coś jak definicja „Boga”.

Kiedy robię grafikę (cyfrową), wiem co się dzieje, bo ona jest przede mną (a dla performance: jestem „w nim”). Jak puzzle, mogę przekładać jej składowe: walory, koordynaty, wydźwięki. Takie składowe zawiera też performance, ale on nie pozwala na ich tak swobodne obracanie. Wydaje się nawet, że niektóre przekształcenia w jakimś performance tworzą nowe performance. Chociaż możliwość taka nie ma w sobie wiele z automatyczności procedurowania, to widziana w ten sposób ta pewna osobliwość performowania ma w sobie coś z obrazów kalejdoskopowych: to, że minimalne różnice decydują o tym, że „nowy” układ jest czymś samoistnym, choć z wyglądu wydaje się tylko jednym z elementów serii – z definicji ani mniej, ani więcej „różnym” od każdego z tych elementów.

Rozważanie tego jednak w niewielkim stopniu przybliży nas do rozumienia czym jest performance. Nawet rozwinięcie owego obrazu „serii” o uwzględnienie rachunku równań wyższego stopnia i wprowadzenie w ten sposób do rozważania „punktów osobliwych” równania, opisującego ciąg serii, wcale nie pomaga a nawet zaciemnia obraz, bo właśnie o taką kalejdoskopiczną tożsamość pojedynczych performance mi chodzi, nie zaś o wskazywanie niepowtarzalności. Jak na karuzeli obrazy zmieniają się nieustannie, lecz niezmiennie w jednostajności, tak performance raczej jest tym, czym jest w ogóle, niż tym oto – tym właśnie jakimś.

Wiemy, że performance jest „zachowaniem”, w sensie: „zachowywać się, postępować w jakiś sposób”. Czym jest zachowanie? Manifestacją przekonania o jego słuszności. Aby zachowywać się w jakiś sposób, trzeba mieć jakieś przekonanie o słuszności (bądź nie) jakiegoś postępowania. „Postępowanie” i „zachowanie”, choć w pewnym zakresie synonimiczne, to w szerszym pozwalają wskazać: 1) progresję zachowań, 2) utrwalenie i nawykowość zachowania bądź typu zachowań. Addytywna w zachowaniu jest niepewność. Nie nazwiemy jej zachowaniem, lecz będziemy mówić właśnie o „manifestowaniu się” niepewności w zachowaniu. Niepewność „jak się zachować” jest naturalna w jakiejś nowej sytuacji, bo nie wiadomo jeszcze czy wybrane zachowanie będzie „dobrze wykonane”. Niepewność postępowania natomiast jest objawem „niedoskonalenia własnego zachowania”.

Właściwie żadne zachowanie nie jest wpojone „raz na zawsze” i żadne przecież nie zachodzi, i nie przebiega dwa razy w tym samym otoczeniu. Dość powiedzieć, że „powtórzenie” zawiera w sobie faktyczność uprzedniego. Nam jednak, rozważając „performance”, chodzi raczej o zachowania „pierwsze”, wykonywane celowo dla nich samych. Mówimy: wykonywane dla tego właśnie zachowania.

Musi więc być jakiś zamysł wykonania czegoś i zamysł wykonania tego.

Szedłem z narzeczoną Plantami, mówię:

– A może pojechać na karuzeli?

Wei: – A co to jest?

– ...carousel.

Wei: – Ale gdzie?

– Tutaj – mówię, i wiem co chcę zrobić, i wiem że jestem „speszony”, bo tak tutaj..., na Plantach ludzie siedzą na ławkach. Kiedyś tu już tańczyliśmy, a ludzie szli obok, ale wtedy grał muzyk, a teraz... – o tym tańczeniu nie myślałem wtedy. Teraz właśnie piszę dygresję, bo jedno wzmacnia pamięć drugiego. „Carousel” więc: kiedy szliśmy, trzymając się z Wei za ręce, a ja powiedziałem „...pojechać na karuzeli”, a ona przytomnie zapytała „ale gdzie?” i ja nie miałem wyjścia, tylko „Tu!”, zacząłem obracać się plecami do tyłu, prowadząc ją do przodu, kolicie dokoła osi naszych rąk. Zawirowaliśmy kilka razy. Raz zobaczyłem w przelocie jak chłopak z dziewczyną na ławce śmieją się, patrząc na nas. To wszystko. To nie był performance, to radość. Piszę jednak, bo to ważne: ta radość, ten (nie) tak rozumiany „performance”; to wszystko razem.

## **Marta JURKOWSKA**

Performance jest rodzajem ekscytującej etiudy teatralnej, która opiera się na bezpośredniej komunikacji, na której przebieg i zakończenie mogą oddziaływać jego uczestnicy - współtworzący to zjawisko, będący tym zjawiskiem. Z reguły performer jest rodzajem wyjątkowego aktora, jak i reżysera performance. Jego wyjątkowość polega na rezygnacji z pełnej kontroli na rzecz odgórnie założonej improwizacji z uczestnikami tego zjawiska.

### **Dorota KLESZCZ** *Ja i performance (Próba definicji)*

Nowe media, lub też multimedia, wywierają wielki wpływ na współczesną sztukę, tworząc tym samym nowe kierunki o cechach interakcyjnych. Akcja, instalacja, sztuka wideo łączą się w jedną interaktywną formę o charakterze performatywnym.

Multimedialny performance staje się popularny ze względu na ogólnie dostępną technikę, która zdaje się pełnić w nim kluczową rolę. Działania są generowane w czasie teraźniejszym i są kontrolowane przez artystę. Współczesny performer nie powinien być obojętny na tempo rozwoju techniki i jej powszechność, aczkolwiek sama technika nie powinna stać się jedynym rozwiązaniem formalnym; co stanie się ze sztuką performance jeśli zabraknie prądu? O niebezpieczeństwach nowych mediów rozprawiam w performance *Konferencja* z 2006 roku. Banalny, audiowizualny wykład zostaje nagle przerwany. System eksploatacyjny ulega zawieszeniu. Symulacja wirusa zostaje zasymilowana i przekształcona w inne, wyższe wartości wizualne i dźwiękowe.<sup>1</sup>

Moje aktualne performances nazwałabym raczej formami plastycznego działania, wykorzystując przy tym różne techniki, w tym nowe media, oraz obiekty skonstruowane przeze mnie, które z czasem stają się częścią przestrzeni, w której performance żyje, wegetuje, zamiera i na nowo budzi się do życia, celem uchronienia go przed prostym ulotnieniem się. Ulotność jest bowiem główną cechą tej sztuki, czemu usilnie staram się przeciwdziałać. Przykładem jest instalacja-performance z serii *Amorphe* z 2006 roku, gdzie wegetacja trwa kilkanaście godzin. Performance jest więc nieokreślony w czasie, jest bytem: *Je suis amorphe...* mówimy, określając stopień zmęczenia.<sup>2</sup>

Ważne jest „dzianie się”, w moim przypadku jest ono w silnej konotacji z czasownikiem „być”. „Być”, ponieważ każde z moich realizacji sięga po wątek identyfikacji pewnego indywiduum, usytuowanego w określonym społeczeństwie. W zależności od miejsca i tegoż indywiduum, performance będzie miał inny wymiar.<sup>3</sup>

„Ja jako problem i częśćka społeczeństwa” to egocentryczna wizja wychodząca z założenia, że najlepszym źródłem poznania jesteśmy my sami. Prawda o sobie jest zaskakująco bolesna. Jej poszukiwanie jest bardzo ważnym etapem dla rodzącego się performance. Proces determinujący performance jest równie ważny jak sam akt. Podstawą moich performances jest psychoanaliza, następujące po niej środki są rozwiązaniem formalnym zależnym od aktualnych fanaberii.

Performance jest jak Ja, jest bytem, dzianiem się, jest poszukiwaniem. Performance nie jest: dziedziną, formą komercyjną, przedstawieniem teatralnym. Stanowi: akt nieprzymuszonej woli twórczej, wynikający z potrzeby przemówienia do innych w sposób krytyczny.

### **Jarosław KOZIARA**

Po pierwsze jestem nawet jakby mnie nie było.

Po drugie zrobię coś albo nie.

Bez względu na konsekwencje.

### **Bartosz ŁUKASIEWICZ** *Z cyklu: Aforyzmy*

Ten, kto uprawia performance i nie ma o nim nic do powiedzenia podobny jest do tego, który uprawiając performance mówi o nim bez przerwy. Obydwaj chcą coś powiedzieć, ale żaden z nich nie otworzył jeszcze ust.

Performans definiuję roboczo jako ludyczną formę sztuk konceptualno-wizualnych z użyciem szeroko rozumianych mediów w postaci dokumentacji i projekcji. Jako sztuka żywa odbywa się on przy udziale działań ciała i osoby wykonawcy bricoleur'a („majster klepka” według Levi Strauss'a z *Myśli nieoswojonej*), dokonywanych przy udziale różnorodnych obiektów, coraz częściej także aparatury medialnej i współdefiniowanych przez miejsce oraz kontekst, które wzięte razem zwykle są dokumentowane lub stają się opowiadaną legendą.

W swoich działaniach artysta performer posługuje się szeroko rozumianym gestem oraz tym, co autorsko określam jako „ciałopublikacje” lub „choreografieSPIRIT”. Odnoszą się one, odpowiednio, do wyszczególnionych wyżej, ciała i osoby performerera, które odróżniam, aczkolwiek ambiwalentnie. W wielkim skrócie rzecz ujmując, w pierwszym przypadku chodziłoby o ciało w kategoriach wyglądu i związanego z nim komunikatu, w drugim zaś o swoiście duchowy wyraz osobowości performerera. Dodam tylko, że to rozróżnienie nie jest ostre i dotyczy bardziej kwestii rozłożenia akcentów. Idąc tym tropem można by wskazać odpowiednio na performans atletyczny oraz performans biograficzny.

Jako zarazem praktyk i teoretyk postrzegam sztukę performansową w kategoriach artystycznego zdarzenia będącego sekwencją różnorodnych działań mających charakter manifestacji, incydentu lub ćwiczeń. Przez „manifestację” rozumiem artystycznie złożony komunikat wymierzony we wszelakie formy władzy. Przykładem może być performans feministyczny czy też genderowy. Z kolei przez „incydent” rozumiem wszelkie akcje o charakterze transgresyjnym, artystyczne profanacje i bluźnierstwa. Jest to najbardziej kontrowersyjna forma performansowa. W krytycznym odbiorze znajdująca się na granicy infantylizmu, puerylizmu, żenady czy swoistego szaleństwa. Przez „ćwiczenia” rozumiem podejście autorefleksyjne do własnego działania performerskiego, które stanowi jego integralny składnik.

Będąc „występem” jest sztuka performansowa osobną kategorią, co uwidacznia się w jej praktykach i odbiorze. A zatem, choć przypomina czasami teatr jednego aktora, występ kabaretowy czy amatorskie popisy to w istocie nie jest żadnym z nich. Jest bowiem świadomie podjętą decyzją artystyczną z wykorzystaniem instrumentarium codzienności ciała i osoby, w powiązaniu ze sprawami tego świata. W odróżnieniu od aktora i jego amatorskiego naśladowcy, performer nie gra wyuczonej roli lecz odtwarza lub też w głębszym sensie od-twarz-a samego siebie jako zwyczajnie obecny, posługujący się przedmiotami, poruszający się pośród nich, a także obecny paradoksalnie jako schowany lub chowający się. Jedną z odróżniających cech tej sztuki jest dopuszczenie przez wykonawcę swego rodzaju etyczno-artystycznej możliwości czegoś „nieudanego” lub nie do końca udanego performansu na styku życia i sztuki. Owo „nieudane” stawia publiczność performansową w sytuacji estetycznej dezorientacji. Pojawia się w związku z tym pytanie „czy to jest sztuka?”. Tym sposobem mimowolnie odbiorca performansu staje się nie tyle jego widzem, jak dajmy na to widz teatralny, lecz bardziej świadkiem i podglądaczem. Sztuka performansowa jako sztuka żywa z natury rzeczy nie zmierza wprost do perfekcji wykonawczej, choć każdy z performerów wypracowuje swój warsztat niedoskonałości. Będąc jednym z nich proponuję poniżej kilka autorskich fiszek performansowych na temat własnego rozumienia performansu w odpowiedzi na pytanie, czym jest dla mnie sztuka performansu (dodam) biograficznie upublicznionego:

**BYWA, ŻE:** performans jest dla mnie formą nowo-egzystencjalistycznej twórczości łączącej w sobie wykład na lewą stronę wraz z autobiograficznym ciałem artysty.

**BYWA, ŻE:** performans jest dla mnie wyrzutem artystycznego sumienia („wstydem” według Beresia; według P. Ricoeura, *Symbolika zła*; według E. R. Doddsa, „kultura wstydu/kultura winy”).

**BYWA, ŻE:** performans jest dla mnie konserwowaniem śladów gestów wyobraźnio-fantazji (obiekty słoikowe).

**BYWA, ŻE:** performans jest dla mnie „utopią sztuki pustej będącą zarazem propozycją nowego nihilizmu w sztuce” w znaczeniu metafizyki sztuki (Witkacy). Odnoszę się w tym miejscu do swojego performansowego tekstu na temat ekstremum w sztuce (Symposium Fortu Sztuki, Kraków 1994).

**BYWA, ŻE:** performans jest dla mnie artystycznym odniesieniem do twórczości wybranych artystów plastyków jako ich „recenzjasz” (artystyczną formą recenzji).

**BYWA, ŻE:** performans jest dla mnie artystyczną świadomością amatorskiego teatryku jedno-  
go aktora lub też monodramem na granicy sztuki i życia (wpadki performansowe, efekt  
wyglądu, wzruszenia, bądź też zażenowania, na temat którego pisze Kantor<sup>4</sup>).

**BYWA, ŻE:** performans jest dla mnie autorefleksyjnym, recenzjaszowym ruchem w przestrzeni  
skandalu młodego performansu, zarówno polskiego, jak i na przykład tego, który pow-  
staje w Republice Dominikany...

## **Jan ŚWIDZIŃSKI**

Performance to bezpośredni sposób zareagowania na rzeczywistość aktualną.

### **Artur TAJBER** *Sztuka performance II*

Od dawna spotykam się z wieloma problemami dotyczącymi definiowania kwestii: „czym jest sztuka  
performance?”. Oczywiście, każdy autor podejmujący temat stara się rysować granice zjawiska. Z cza-  
sem utarła się lista cech, które przypisuje się tej kategorii i pomimo, że nie jest ona zamknięta – więk-  
szość teoretyków i praktyków sztuki performance zgadza się co do tego, że nie opisują one całości, a po  
części nawet wzajemnie się wykluczają. Podobny problem występuje z datowaniem tego zjawiska, zwięsz-  
cza kwestii prekursorstwa, genezy i korzeni. Głównym problemem wydaje się tu dość jednostronne jego  
opisywanie, zazwyczaj z perspektywy wylansowanych środowisk, zwłaszcza amerykańskich, anglosaskich,  
omijających wiele tych elementów wspólnej tradycji, które mniej więcej w zbliżonym czasie uzewnętrzniały  
się na peryferiach ekonomicznie mocnych centrów sztuki.

Sytuacja dzisiaj jest skomplikowana, bo z jednej strony mamy przestrzeń, którą możemy opisać iskrzącym  
różnymi podejściami trójkątem pomiędzy stanowiskami kanonicznych publikacji Elizabeth Jappe i Rosalee  
Goldberg a ciekawym, acz chaotycznym, opracowaniem *Art Action* wydanym przez kanadyjski kolektyw *Le  
Lieu*. Po drugiej stronie pojawia się zaś perspektywa zewnętrzna, reprezentowana przez bardzo aktywne  
ośrodki nauk o teatrze lansujące „performatykę”, ujęcie łączące różnego autoramentu praktyki teatralne, spo-  
łeczne – które usiłują wchłonąć idiom *art performanc*“ i wykorzystać go do swoich celów (m.in. Schechner).

Nie chcę pogłębiać nieporozumienia poprzez propozycję kolejnej zawężającej formuły, która jak zwykle będzie  
musiała skupić się na subiektywnie preferowanej klasie zjawisk. Uważam, że jeżeli mamy do czynienia ze zbio-  
rem tak niestabilnym i różnorodnym, że sprawia definicyjny kłopot, to znaczy to, że musimy znaleźć inną metodę  
opisu – w przeciwnym razie dojdziemy do, może eleganckiej, formuły, która jednak rozmijać się będzie z prawdą.  
Sztuka performance, postępowanie w sztuce i ze sztuką, które dawno temu wybrałem za swoją praktykę - nie  
zasługuje na to.

Aby znaleźć teoretycznie skuteczne narzędzie, zaproponowałbym spojrzenie na awangardową i po-awangardową  
sztukę dwudziestego wieku przez pryzmat teorii konwergencji mediów. Przypomnę, że jest to koncept, który zakłada,  
że każde wyróżniane medium masowe (takie jak np. telewizja, radio, prasa, sieci i poczta internetowa, i inne) w miarę  
pojawiania się bardziej wyrafinowanych technologii zmierza w hiper-medium lub hybrydę, a w szerszym (nie-techno-  
logicznym) sensie, że w różnych miejscach, lecz w podobnych warunkach, bez kontaktu ze sobą powstają struktury  
do siebie podobne. I tak, wciąż jest jeszcze normą posiadanie w domu odrębnych odbiorników telewizyjnych, perso-  
nalnych komputerów, wież stereo, laptopów i telefonów lub komunikatorów. Zgodnie z teorią konwergencji powinno je  
zastąpić jedno urządzenie, niekoniecznie je łączące czy redukujące, lecz obsługujące nowe, szersze, wielokanałowe  
medium, które spełni funkcje ich wszystkich. Proces ten faktycznie zachodzi na naszych oczach – już teraz odbieramy  
w przenośnych telefonach programy telewizyjne, satelitarne transmisje, pocztę elektroniczną, odsłuchujemy w nich mu-  
zykę wysokiej jakości, robimy nimi amatorskie zdjęcia i zapisy wideo, a smartphone'y, jak np. iPhone, obsługiwane są  
programem operacyjnym zaprojektowanym pierwotnie do obsługi wyspecjalizowanego komputera. Jaka tu analogia ze  
sztuką performance?

Wbrew pozorom – ogromna i zasadnicza. Sztuka performance – w szerokim sensie – nie jest bowiem w mojej opinii kolejnym trendem, kierunkiem, gatunkiem czy -izmem w sztuce, nie jest też kategorią formalną czy warsztatową. Jest jednym z wielu sygnałów i zwiastunów innego sposobu myślenia o kulturze, sposobu, który pojawił się nie jako kontrpropozycja, projekt alternatywny czy też antidotum na infekcję, lecz w naturalny, niemal organiczny sposób wyłonił się stopniowo wraz z odnowieniem idei demokracji, praw jednostki, z globalizacją i rozwojem kultury masowej, jej komercjalizacją, z wdrażaniem na szeroką skalę do codziennych zastosowań tzw. inteligentnych technologii... Dobrze wiemy, że proces ten, niezwykle przyspieszony od lat dwudziestych XX wieku zmienił głęboko ludzkie życie, jego ekonomiczną dynamikę, zasady dostępu do informacji i wiedzy, komunikację międzyludzką i realia podróżowania, nasz stosunek do granic i własności intelektualnej. Łatwo jednak zapominamy o tym, że musiał on również głęboko wpłynąć na nasz stosunek do kultury – zarówno w sensie perspektywy historycznej, jak w sensie odbioru, kontaktu z nią oraz rozumienia twórczości. Sądzę, że zamazujemy to z przyczyn czysto sentymentalnych – i z lenistwa.

Analogią teorii konwergencji mediów wobec procesów zachodzących w kulturze – według mego doświadczenia – jest idea intermediów Dicka Higginsa. Albo raczej to, co na jej gruncie można budować. W higginsowskim kręgu intermediów od początku było miejsce na sztukę performance – obok happeningu, sztuki Fluxus, sztuki konceptualnej, poezji konkretnej, akcyjnej muzyki, wizualnej poezji, itd. Cechą podstawową tych zjawisk jest ich wzajemna otwartość, która podkreśla prymat komunikatu (aktu) wobec systemu czy klasy, do której przynależy. Czyż nie jest to przeciwieństwo stosunku do „obrazu”, w którym dominuje szacunek za jego przynależność do Malarstwa?

Istotą sztuki intermedialnej, a w tym również performance, nie jest samo łączenie mediów czy realizowana w czasie spektakularność. Sztuka performance w oczywisty sposób zakłada bezpośredni, żywy kontakt autora z publicznością – wynika to jasno z obserwacji kanonicznych przykładów działań określanych przez autorów jako performance. Jednak znacznie więcej wnoszące wydaje się przyzwolenie na ciągłą mutację formuły, do włączania w nią potencjalnie każdej możliwości, jeżeli tylko autor stwierdzi jej komunikacyjną przydatność. Ważna jest też efemeryczność i surowość zjawiska oraz jego niepowtarzalność – „akt-ualność”. Kolejnym elementem decydującym o unikalności i wyjątkowości jest przeniesienie uwagi z opisu formy dzieła czy jego cech wykonawczych na określenie spektrum mikrospołecznych uwarunkowań i kontekstu etycznego. Bowiem o utrzymującej się od prawie trzydziestu lat odrębności performance decyduje wyłącznie jego „społeczna infrastruktura” – a więc plemienność, biologiczność (lecz również konceptualna bez-cielesność), spersonalizowane, infekcyjne przekazywanie tradycji, mobilność i migracja inwencji oraz struktur...

W świetle takich spostrzeżeń pytanie o (klasyczną) definicję sztuki performance nie ma sensu. To tak, jak pytanie o kształt wody. Na koniec przytoczę słowa Fernando Pessoa: *sztuka, to smutne dzieciństwo przyszłego Bóstwa*<sup>5</sup>. Sztuka intermedialna, w tym sztuka performance, to moim zdaniem przede wszystkim intuicja wskazująca na możliwość innego rozumienia formy, sensu i funkcji sztuki w ludzkim życiu. Aby móc ją dookreślić, należy przede wszystkim w tym kierunku podążać.

## **PRZYPISY:**

## **PRZYPISY:**

### **1. Konferencja 2006**

Dorota Kleszcz rozpoczyna wykład na temat rozwoju techniki i komunikacji, ich współzależności od siebie, mnożących się problemów związanych z przyspieszeniem technologicznym, jak również pozycji człowieka w urbanistycznym społeczeństwie zdominowanym przez informatykę. Konferencja jest skonstruowana z czterech rozdziałów: przyspieszenie, ocyfrowanie, sieć i błąd. Pierwszy błąd ujawnia się podczas operowania prezentacją w postaci okien i dźwięków ostrzegawczych. Awarii tej towarzyszą eksperymentalne dźwięki i elementy systemu eksploatacyjnego Windows... tempo awarii ulega przyspieszeniu.

*[...] wszyscy jesteśmy obywatelami świata wieku szybkiego przemijania. Nie tylko związki z innymi ludźmi stają się coraz bardziej przypadkowe i krótkotrwałe, możemy mówić też o związkach z rzeczami, z miejscem a także w odniesieniu do grupy poglądów w danej społeczności. Pod działaniem naporu przyspieszenia związki te dostrzegamy jakby w skrócie perspektywicznym, natychmiast pochłania je bowiem czas, gdy tymczasem niegdyś podobne związki cechowała duża rozpiętość w czasie. To właśnie ten ciągły pęd do skracania i kompresji uświadamia nam, iż nie możemy już nigdzie zapaść korzeni i skazani jesteśmy na stałą niepewność. Alvin Toffler, Szok przyszłości, 1970*

### **2. Amorphe 2006**

Zatrzymanie czasu jest jednym z głównych motywów tej realizacji. Pomimo takiego założenia, ujawniają się skromne oznaki jego upływu. Ukazuje się przed nami pewna forma życia. Jest nią postać „amorphe” umiejscowiona we wnętrzu instalacji, obojętna na otoczenie i wegetująca pośrodku tzw. formy. Amorphe jest następstwem filmów animowanych dotyczących procesu kształtowania się formy i jej transformacji.

### **3. Blanc et Noir 2004-2005**

*[...] Blanc wyznacza granice mojej przestrzeni prywatnej i sposób przyporządkowania się do warstwy społecznej i socjalnej. Blanc pokazuje chęć wypełnienia pustki emocjami z obszaru wybiegający poza mój własny. To rozprawa o tym co zewnętrzne. Przestrzeń prywatna zostaje odmierzona za pomocą miarki technicznej a uczuciowa skonstruowana wykorzystując instrukcje interaktywnego wideo. Jest to performance mówiący o potrzebie przemiany i adaptacji w obcym środowisku, jak również o wolnym wyborze co do sposobu życia i kreacji personalnej. Noir to performance o odejmowaniu wartości. Jeśli w Blanc chcę je dodać, przez co chcę stać się pełnowartościowa, to w Noir poprzez odejmowanie staję się pusta. Jest to próba ukazania wnętrza. Nazwę ten performance wewnętrznym.*

### **4. SYTUACJE ŻENUJĄCE:**

Zastąpić szok sytuacją

żenującą:

Sytuacja żenująca to coś więcej  
niż zaszokowanie.

Trzeba na to o wiele większej

odwagi,

ryzyka

i decyzji.

Sytuacja żenująca niszczy w widzu

o wiele skuteczniej jego doświadczenie życiowe

i jego konwencjonalne

ulegalizowane istnienie,

ustawia go „poniżej”.