

Tomasz Załuski

Powtórzenie i krytyczny dyskurs o sztuce performance

Sztuka i Dokumentacja nr 9, 49-60

2013

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POWTÓRZENIE I KRYTYCZNY DYSKURS O SZTUCE PERFORMANCE

Tomasz Załuski

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych sztuka performance była definiowana jako sztuka antypowtórzenia. W autokomentarzach artystycznych, jak też w dyskursach teoretycznych twierdzono, że performance to rozgrywające się na żywo, cielesne, materialne i realne działanie performerów bądź performerki, bezpośrednio i „energetycznie” oddziałujące na publiczność. Zakładano, że jest to oryginalny proces twórczy, który urzeczywistnia się i prezentuje w pewnym „tu i teraz”, bez uprzedniego scenariusza, w sposób nieprzewidywalny nie tylko dla publiczności, ale i dla artysty bądź artystki. Performance ma charakter prezentystyczny – opiera się na obecności działającego człowieka, oraz efemeryczny – ściśle wiąże się z czasem teraźniejszym swego zaistnienia i przemijania. Jest on więc zdarzeniem jednorazowym i nie może być powtórnie wykonany. Powoduje to, że jedyną właściwą formą doświadczenia sztuki performance jest oglądanie jej na żywo, osobisty udział w jej zdarzeniu. Performance nie można doświadczyć za pośrednictwem dokumentacji, nie można go też właściwie zdokumentować, gdyż każdy akt dokumentacji nieuchronnie zmienia „żywy”, teraźniejszy proces dziania się w coś „martwego” i ahistorycznego, oderwanego od wszelkiego „tu i teraz”. Niemożność dokumentacji oznacza też, że performance nie może zostać uprzedmiotowiony ani też, co liczyło się przede wszystkim w krajach zachodnich, utowarowiony. Stawiając opór kapitalistycznej ekonomii i produkcji towarowej, jawił się on jako gest w swej istocie krytyczny i emancypacyjny.

Performance miał zatem odrzucać powtórzenie związane z odgrywaniem uprzedniego scenariusza, z ponawianym lub wielokrotnym wykonywaniem samego działania, jak też z jego rejestrowaniem i dokumentowaniem. Miał też odrzucać samopowtarzalność, dążyć do ciągłej transgresji własnej formy oraz istoty. Ta antypowtórzeniowa interpretacja, dominująca w klasycznych ujęciach sztuki performance na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wciąż w dużym stopniu zachowuje swój autorytet, moc generowania i symbolicznego legitymizowania praktyk performatywnych. Znakomicie streszcza ją znane, wielokrotnie cytowane stwierdzenie Peggy Phelan: „Performance żyje jedynie w teraźniejszości. Performance nie może zostać zachowany, zarejestrowany, zdokumentowany ani też w inny sposób uczestniczyć w obiegu reprezentacji, które reprezentują inne reprezentacje: gdy tak się jednak dzieje, staje się on czymś innym niż performance. [...] Był performance [...] staje się sobą poprzez swoje zniknięcie. [...] Performance zdarza się w czasie, który już się nie powtórzy. Performance może zostać powtórnie wykonany, ale samo to powtórzenie naznacza go »innością«”¹

Choć P. Phelan broni antypowtórzeniowego etosu sztuki performance, to przyznaje, że powtórzenie, zarówno w sensie dokumentacji, jak i opartego na niej re-performance czy re-enactment, jest zawsze możliwe. Z jednej strony, każdy performance **może**, choć **nie powinien** być powtarzany. Z drugiej strony, P. Phelan próbowała

wykazać, że takie powtórzenie jest jednak niemożliwe: powtarzając performance, nieuchronnie naznaczamy go „innością”, powodujemy, że przestaje on być sobą i staje się „czymś innym niż performance”. Założyła ona więc, że powtórzenie jest w tym wypadku niemożliwe, gdyż nie przynosi tego samego, lecz różnicę, transformację, stawanie się innym performance.

Czy jednak powtórzenie, które nie niosłoby ze sobą inności, jest w ogóle możliwe? „Banalny paradoks” wszelkiego powtórzenia, zarówno bardziej „innovacyjnego”, jak i bardziej „rekonstrukcyjnego”, polega wszak na jego różnicującym charakterze. Nie może to być zatem argument za niemożnością powtórzenia performance. Co więcej, transformacyjne powtórzenie nie kłóci się z istotą czy też „bytem” performance, z jego jednorazowością i niepowtarzalnością. Wręcz przeciwnie – to właśnie ono pozwala im się urzeczywistnić i zmanifestować. Powtórzenie pozwala dostrzec, że performance jest za każdym razem inny, za każdym razem jest jednorazowy i niepowtarzalny. Zamiast więc definiować sztukę performance w opozycji do powtórzenia, jak czyni to P. Phelan, należałoby odwrócić sytuację i potraktować powtórzenie jako warunek możliwości performance: uznać, że to dzięki możliwości powtórzenia i bycia przekształconym za jego sprawą w coś innego, performance może się w ogóle zdarzyć.² Podkreślam, że chodzi o możliwość, która z góry definiuje każdy performance, nawet ten, który faktycznie nie został w żaden sposób powtórzony. Jeśli jednak powtórzeniami są wszelkie formy archiwizacji czy upamiętnienia, to być może w historii nie zaistniał żaden performance, który nie uległ faktycznie powtórzeniu.

Redefinicja, której konieczność zarysowałem powyżej, dokonuje się przede wszystkim w sferze praktycznej, w historii sztuki performance. Najprościej rzecz biorąc, następuje tam odejście od anty-powtórzeniowego etosu – a może należałoby powiedzieć „anty-powtórzeniowej ideologii” – lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w stronę dającego o sobie znać już w latach dziewięćdziesiątych zainteresowania dokumentacją, re-performance i re-enactment. W krótkiej historii artystycznego performance źródłowa możliwość powtórzenia, początkowo w dużym stopniu negowana, marginalizowana czy wykluczana, zaczyna dochodzić do głosu i być coraz szerzej, coraz bardziej świadomie i twórczo wykorzystywana.

Jakie czynniki zadecydowały i wciąż decydują o tej historycznej transformacji? Wymieńmy przynajmniej niektóre z nich. Pierwszym takim czynnikiem – a nawet swego rodzaju „meta-czynnikiem” – jest samo istnienie historii sztuki performance. Współczesny performance ma już określoną tradycję, rozwija się w historycznym zdystansowaniu od swoich początków. W przestrzeni tego dystansu otwiera się możliwość twórczego konstruowania relacji do historii i czynienia jej częścią, niekiedy kluczową, aktualnych praktyk performatywnych. W praktykach tych pojawia się intertekstualny, czy może raczej „interperformatywny” dialog z przeszłością, prowadzony z różnych perspektyw i realizujący rozmaite cele – w grę może wchodzić dążenie do wyobraźniowej identyfikacji, konstruowania tożsamości i upodmiotowienia poprzez odniesienie do innego, ale też próba zawłaszczania kapitału symbolicznego jego działań. Istnienie historii sztuki performance oznacza też jednak, że dzisiejsze praktyki performatywne są źródłowo „wrzucone” w relację do tradycji, przez co muszą się do niej odnieść: mogą próbować się od niej odciąć, ale też podjąć starania, by ją na różne sposoby przepracowywać. Ważną rolę w omawianych tu historycznych przemianach odgrywa też czynnik instytucjonalny. Chodzi o wpisywanie performance w narrację historii sztuki i związane z tym badania zachowanej dokumentacji przez historyków i historyczki sztuki, a także o gromadzenie i coraz częstsze prezentowanie przez muzea oraz galerie archiwów efemerycznych praktyk z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Kulturowe upamiętnianie sztuki performance i dystrybuowanie pamięci o niej prowadzi z kolei do pogłębienia się sytuacji, w której doświadczenie performance jest zapośredniczone medialnie. W efekcie kształtuje się swoista postpamięć tradycji artystycznych efemeryd, afektywnie przyswajana i interioryzowana przez tych, którzy nie byli ich świadkami. Należą do nich również współczesne performerki i performerzy, którzy „ucieleśniają” elementy historycznego „archiwum” performance, mniej lub bardziej świadomie powtarzając i przetwarzając je w swoich działaniach. Tłem i kontekstem tych procesów jest współczesne „społeczeństwo performansu”³ oraz cyberkultura z rozwojem technologii medialnych, postmodernizmem, sztuką zawłaszczania (*appropriation art*) lat osiemdziesiątych, zjawiskiem recydingu kulturowego oraz kulturą remiksu, opartą na strategiach postprodukcyjnych. Nie sposób pominąć przy tym presji

czynnika ekonomicznego: zarówno dokumentacja, jak i re-enactment mogą nadawać efemerycznym działaniom status towarów i wprowadzać je w globalną cyrkulację kapitału. W tym sensie działania instytucji artystycznych, gromadzących dokumentację sztuki efemerycznej i stymulujących powstawanie różnego rodzaju rekonstrukcji czy re-enactment, wpisują sztukę performance we współczesny przemysł kulturowy, zawłaszczając i niwelując przypisywany jej potencjał emancypacyjny. Jednocześnie do głosu dochodzi aktywistyczna polityka dziedziczenia: pragnienie odkrycia na nowo i „odzyskania” impulsów emancypacyjnych, wydobywania ich z historycznego archiwum po to, by poddać je aktualizacji i na powrót wprowadzić do współczesnej przestrzeni kulturowo-społecznej. Artystyczni „archiwisci” i „archiwistki” poszukują w przeszłości potencjałów działania i zmiany, starając się oddzielać formy przeszłych rozwiązań, które nie zostały zrealizowane bądź też się nie sprawdziły, od kryjących się w nich imperatywów, wciąż istotnych dla teraźniejszości i przyszłości.

Zjawiskom tym towarzyszą przemiany teorii i narracji historycznej o praktykach efemerycznych. Najogólniej rzecz biorąc, od późnych lat dziewięćdziesiątych mamy do czynienia z wyłanianiem się tego, co będę określał mianem „krytycznego dyskursu o sztuce performance”. Jego „krytyczność” wyraża się przede wszystkim w badaniu na nowo warunków możliwości zaistnienia performance i jego funkcjonowania jako zdarzenia artystycznego, kulturowego, ekonomicznego, społeczno-politycznego itd. Aby zrealizować tak ujęty cel, dyskurs ten musi poddać krytyce dominujące dotąd koncepcje sztuki performance oraz poddać ją reinterpretacji, wydobyć jej złożoność, stworzyć nowe pojęcia dla jej opisu, ale też ukazać pewne ideologiczne roszczenia, towarzyszące samym jej praktykom. Kluczową rolę pełni tu przemyślenie relacji sztuki performance i powtórzenia, przede wszystkim w postaci dokumentacji oraz re-enactment. To właśnie wzmożone zainteresowanie dokumentacją performance oraz pojawienie się na gruncie sztuki współczesnej pojęcia i praktyki re-enactment dostarczyło decydujących impulsów dla rozwinięcia się tej krytycznej tendencji w dyskursie o sztuce performance. Jej rozwój wspierały inspiracje teoretyczne płynące w głównej mierze z derridiańskiej dekonstrukcji oraz wzajemnego otwarcia się na siebie dwóch różnych sposobów podejścia do sztuki performance: historii sztuki i *performance studies*.

*

Jedną z najważniejszych postaci organizujących i kształtujących ten krytyczny dyskurs jest historyczka sztuki Amelia Jones. Oto niektóre spośród działań podejmowanych przez nią na tym polu. W 1997 roku, w piśmie *Art Journal* ukazał się jej tekst „»Presence« in Absentia: Experiencing Performance as Documentation”,⁴ podsumowujący poniekąd wystawy i dyskusje, jakie w latach dziewięćdziesiątych dotyczyły zagadnienia relacji sztuki performance i różnych form jej dokumentacji. Artykuł ten stał się jednym z punktów wyjścia dla dalszych przewartościowań w teorii i historii sztuki performance, do dziś stanowi też punkt orientacyjny na mapie krytycznego dyskursu o tej formie praktyk artystycznych. Ponad dekadę później, w 2011 roku, w piśmie *TDR: The Drama Review* A. Jones opublikowała tekst „»The Artist is Present.« Artistic Re-enactment and the Impossibility of Presence”,⁵ zawierający krytyczną recenzję retrospektywnej wystawy Mariny Abramović w nowojorskim Museum of Modern Art oraz ogólniejszą refleksję nad zjawiskiem re-enactment w polu sztuki współczesnej. Wyrazem dążeń do zorganizowania szerszej dyskusji na ten temat było „Forum: Performance, Live or Dead”, rodzaj ankiety, która ukazała się w tym samym roku w *Art Journal*. Jones zwróciła się do artystów i artystek wykorzystujących strategię re-enactment, jak również kuratorów i kuratorek organizujących projekty poświęcone tego rodzaju praktykom, z pytaniem o negatywne i pozytywne konsekwencje „aktualnego dążenia do instytucjonalizacji sztuki performance poprzez jej dokumentację (często na stronach internetowych lub w archiwach), re-enactment performance oraz organizowanie w galeriach i muzeach sztuki wystaw poświęconych historii sztuki performance”.⁶ Wreszcie, w 2012 roku ukazała się antologia *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*,⁷ zredagowana wspólnie przez A. Jones i Adriana Heathfielda, badacza wywodzącego z pola *performance studies*. Jest to jak dotąd najobszerniejsza i najpoważniejsza publikacja poświęcona krytycznemu dyskursowi o sztuce performance. Podejmuje kwestię natury zdarzenia performance, relacji między efemerycznymi działaniami artystycznymi i ich dokumentacją, a także różnych sposobów upamiętniania sztuki performance. Zawiera zarówno

przedruki, jak i materiały premierowe: teksty teoretyczne, autokomentarze artystów oraz artystek i dokumentacje ich praktyk, opisy re-enactment, wywiady. Znajdują się tam również chronologiczne zestawienia wydarzeń z historii sztuki performance, a także instytucjonalnych debat oraz projektów poświęconych dokumentacji i re-enactment efemerycznych działań. W zamierzeniu obojga redaktorów książka ma wykraczać poza perspektywę amerykańsko-zachodnioeuropejską i rewidować uznawany w jej ramach kanon poprzez skonfrontowanie go z archiwami i narracjami z innych części świata: z Europy Wschodniej, Azji i Ameryki Południowej.⁸ Ten aspekt wypada zresztą najstabiliej, szczególnie w przypadku odniesienia do historii sztuki performance w Europie Wschodniej, które jest ledwie zamarkowane. W żadnym razie nie prowadzi ono do radykalnego przekształcenia zachodniego, hegemonicznego kanonu sztuki performance i towarzyszącego mu dyskursu – w tym względzie pozostaje jeszcze dużo do zrobienia. Póki co, fragmenty innych, nie-zachodnich narracji o sztuce performance stają się raczej narzędziem legitymizacji tego dyskursu jako samodekonstrukcyjnego, otwierającego się na zjawiska zewnętrzne.

Wróćmy jednak do tekstu „»Presence« in Absentia: Experiencing Performance as Documentation.” A. Jones kwestionuje w nim przekonanie, że jedynie bezpośredni ogląd wykonywanego „na żywo” performance pozwala właściwie i w pełni zrozumieć jego znaczenie. Ogląd taki, jakkolwiek posiada własną, nieredukowalną specyfikę i różni się od analizowania dokumentacji performance, to jednak nie gwarantuje dostępu do jego historycznej „prawdy”. Odnosząc się do performance Carolee Schneemann *Interior Scroll* z 1975 roku, Jones pisze, że „bezpośredni, fizyczny kontakt z artystką, która wyciąga z waginy zwój w nie większym stopniu dostarcza nam »wiedzy« na temat jej podmiotowości lub intencjonalności niż obejrzenie filmu lub zdjęcia tego działania”.⁹ Badaczka uznaje też, że nie istnieje właściwie coś takiego, jak „bezpośredni” dostęp do wytworów kulturowych, w tym do sztuki. Znaczenie, jakiego nabiera ciało artysty czy artystki w trakcie performance zależy od kontekstu interpretacyjnego, w jakim sytuuje je odbiorca. Dlatego też w trakcie oglądanego „na żywo” performance uchwycenie i zrozumienie sensu efemerycznych działań może być trudniejsze niż później, gdy retrospektywnie będzie się analizować i kontekstualizować ich zarchiwizowane ślady – dokumentację fotograficzną lub filmową.

Archiwalne ślady performance nie są już zatem zewnętrznymi, nieistotnymi dodatkami do procesualnego działania, lecz tym, co pozwala mu zyskać znaczenie i status symboliczny w sferze kultury. Co więcej, zdaniem A. Jones konsekwentne przemyślenie relacji „żywego” performance do dokumentacji każe odrzucić wszelkie koncepcje zakładające „pełnię obecności” ciała (i podmiotowości) działającego artysty lub artystki oraz bezpośredni dostęp odbiorców do immanentnego sensu oglądanego działania. Ciało w sztuce performance nie jest w pełni obecną, samowystarczającą znaczeniowo „cielesnością”. Uobecnia się raczej jako ekspozycja – a czasem wręcz jako dramatyzacja – braku tej pełni, jako znak, którego znaczenie kształtuje się jedynie w relacjach z innymi, wzajemnie uzupełniającymi się znakami. Nawiązując do pism Jacques’a Derridy, A. Jones określa performatywne ciało jako suplement w łańcuchu innych suplementów, do których należy między innymi narracja słowna, obraz fotograficzny lub filmowy oraz inne elementy wizualne wchodzące w skład danego działania artystycznego, jak również fotografie, zapisy wideo lub teksty archiwizujące to działanie dla przyszłości.¹⁰ Archiwalne zapisy są bowiem niezbędne dla samego działania: każdy z nich będzie uzupełniał cechujący je brak samowystarczalności znaczeniowej, współkształtował jego efekt oraz sens. One również nie są jednak samowystarczalne – aby zyskać status archiwalnych dokumentów potrzebują autorytetu tegoż właśnie działania. Chodzi tu więc o wzajemną suplementarność: „Zdarzenie sztuki ciała wymaga fotografii, która potwierdzi, że miało ono miejsce; fotografia potrzebuje zdarzenia sztuki ciała jako ontologicznego »zakotwiczenia« swej indeksalności”.¹¹ Powtórzenie, jakim jest dokumentacja performance, traci zatem swój wtórny i zewnętrzny status. Jest konieczną częścią samego działania, czymś, co z góry warunkuje możliwość jego zaistnienia i zyskania kulturowego sensu.

Problematyka powtórzenia dochodzi w pełni do głosu w książce *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Jak stwierdza A. Heathfield, kwestią, wokół której krążą wszystkie zawarte tam analizy, jest „wzajemne uwikłanie performance i powtórzenia, jednostkowego momentu i jego iteracji, stawania się performance materialem i jego stawania się tekstem”.¹² Jest to klucz do wydobycia paradoksu sztuki performance, która „istnieje jednocześnie w teraźniejszości i przeszłości, odchodzi i pozostaje, a jej tendencji do

zniknięcia i dematerializacji przeciwstawia się jej zdolność do pozostawiania, zaznaczania się i zostawiania innego rodzaju śladów. Sztuka performance na różne sposoby manifestuje się globalnie w dokumentacyjnych, archiwalnych i dyskursywnych reprezentacjach [...]. Performance odciska się w pamięci swych widzów, w ich świadectwach, w materialnych przedmiotach i przestrzeniach, w różnych formach »tekstu«: wciąż na nowo ulega rozplenianiu¹³

Wszystkie te powtórzeniowe formy różnią się od tego, co rejestrują, ale wszystkie też powtarzają, poszerzają i przekształcają „życie performance”. Owo „życie” nie jest jednorodne – ma charakter wieloraki, pokawałkowany, jest wciąż inaczej reprezentowane i re-performowane. Tym zatem, co warunkuje performance i trwale definiuje jego kondycję, jest nieustanna transformacja. Dystansując się od koncepcji P. Phelan, A. Heathfield odrzuca ideę stworzenia ontologii performance, która jednoznacznie określałaby jego „byt” lub „istotę”. W zamian proponuje skupić się na jego „ontogenezie”, czyli zwrócić uwagę na jego stawanie się, rozwój w czasie i przemiany w różnego rodzaju powtórzeniach, nie zaś koncentrować się na jego punktowej, efemerycznej obecności w pewnym „tu i teraz”.¹⁴ W takim ujęciu, wielorakie formy powtórzenia nie sytuują się w opozycji do „życia performance”, lecz konstytutywnie do niego przynależą. Stanowią swego rodzaju *Nachleben* performance, są formami jego „postżycia” lub „życia rozszerzonego”, mediami jego nieustannie transformującego się kulturowego istnienia. Szczególną rolę pełnią tu wszelkiego rodzaju re-performance i re-enactment. Zarówno A. Heathfield, jak i Jones zdecydowanie przeciwstawiają się rozpowszechnionej tendencji, by w tego rodzaju praktykach dostrzegać sposób na przysłowiowy „powrót do przeszłości” i proste odtworzenie pierwotnego performance. A. Heathfield podkreśla różnicujący charakter każdego takiego re-enactment, a Jones zauważa, że re-enactment, który nie rozpoznaje i nie odgrywa nieuchronnej różnicy względem pierwotnego zdarzenia, wikła się w mistyfikujący i zideologizowany dyskurs o autentyczności, geniuszu oraz możliwości odtworzenia pierwotnej intencji, źródłowej obecności i znaczenia danego performance.¹⁵

W samej książce znalazł się przedruk tekstu Philipa Auslandera „The Performativity of Performance Documentation”.¹⁶ Jest to próba radykalizacji przywoływanej już tezy Amelii Jones o wzajemnej zależności oraz suplementarności performance i dokumentacji. Zdaniem P. Auslandera, Jones podważyła założenie prostej wtórności i zewnętrżności dokumentacji względem pierwotnego zdarzenia performance, ale zachowała inne wątpliwe przekonanie – o tym, iż fotograficzna dokumentacja jest w stanie poświadczyć fakt zajścia oraz realność tegoż zdarzenia. Odrzuciwszy to przekonanie, P. Auslander dąży do odwrócenia tradycyjnego ujęcia, wedle którego właściwym performance jest realne, cielesne działanie na żywo, a jego dokumentacja stanowi jedynie nieistotny, czysto informacyjny dodatek, mogący zaistnieć lub nie. Chce więc pokazać, że to raczej fotograficzna dokumentacja wytwarza performance jako taki i to jej należy przypisać performatywną moc, zaś zdarzenie „realnego” performance uznać za jej niekonieczny dodatek. W tym celu wyróżnia dwa rodzaje fotograficznej dokumentacji performance: „dokumentalistyczną” – jak w przypadku *Shoot* Chrisa Burdena, oraz „teatralną” – jak w przypadku performance dokamerowych Vito Acconciego, ale też autoinscenizacji Cindy Sherman. Wspomina też o szczególnym przykładzie tak rozumianej „teatralności”, a mianowicie o dokumentach-fotomontażach, do których należy słynny *Le Saut dans le Vide*, czyli „skok w pustkę” Yves’a Kleina. Wydawałoby się, że dokumentacja „teatralna”, obejmująca sytuacje, w których performance odbywał się bez udziału publiczności i miał charakter ściśle dokamerowy, różni się zasadniczo od dokumentacji „właściwego” performance, wykonywanego na żywo przed publicznością. Jeśli jednak bacznie przyjrzeć się faktycznym praktykom wielu performerów i performerek w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jak choćby przywoływanej już C. Burdena, to okaże się, że cechą „dokamerowości” można przypisać również „właściwym” performance. Artyści i artystki aranżowali bowiem performance w taki sposób, aby mogły one zostać sfotografowane lub sfilmowane, pieczołowicie wybierali też później materiał dokumentalny, który miał reprezentować ich działania dla potomności i zapewniać im status oraz sens symboliczny w kulturze. Uderzające jest również to, że dokumentacja rzadko ukazuje publiczność, a skupia się na samym działaniu jako „dzieło” performerów. Udział publiczności nie jest zatem warunkiem koniecznym performance, a on sam przeistacza się raczej w rodzaj surowego, wstępnego materiału dla potrzeb dokumentacji, odpowiednio później redagowanego i opracowywanego. W tym

sensie performance wykonywany na żywo przed publicznością nie różni się zasadniczo od performance dokamerowego, wydarzającego się dla widzów i doświadczanego przez nich wyłącznie w postaci fotograficznej dokumentacji.

Ten tok rozumowania prowadzi P. Auslandera do wniosku, że dokumentacja nie jest – ujmując to w kategoriach austinowskiej teorii aktów mowy – „konstatacją”, która stwierdza fakt uprzedniego, rzeczywistego zdarzenia się performance, lecz raczej „performatywem”, który dopiero wytwarza zdarzenie performance, urzeczywistnia pewne zdarzenie jako performance. „Akt dokumentowania jakiegoś zdarzenia jako performance jest tym, co konstytuuje go jako taki”.¹⁷ Widać to szczególnie dobrze w przypadku wydarzeń performance odbywających się realnie, ale bez udziału publiczności i obejmujących wykonywanie działań, które wizualnie nie różnią się od zwykłych, codziennych czynności. Akt fotograficznego dokumentowania tych działań jako performance jest wówczas czynnikiem nadającym im status działań artystycznych, a wykonującym je ludziom status performerów bądź performerek.

Na tym jednak nie koniec. P. Auslander radykalizuje swoją argumentację i stwierdza, że aby coś zaistniało kulturowo jako performance artystyczny, nie musi się w ogóle realnie wydarzyć – w sensie wydarzenia poza przestrzenią fotograficznej dokumentacji. W tym sensie sztuką performance jest również kleinowski „skok w pustkę” – „teatralny” montaż fotograficzny, dokumentujący zdarzenie, które realnie, w takiej postaci, jak widzimy to na zdjęciu, nie miało miejsca. Co ciekawe, aby wesprzeć tę prowokacyjną tezę, P. Auslander sięga po przykład z dziedziny kultury popularnej. Otóż pisze on, że utwory The Beatles składające się na album *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band* również nigdy nie zostały wykonane przez zespół w takiej postaci, jak słychać to na wyprodukowanym i zmontowanym studyjnie nagraniu. Nie zmienia to faktu, iż w tej właśnie postaci funkcjonują dla odbiorców jako pełnoprawne wykonania muzyczne. Jak widać, P. Auslander neguje istnienie wyraźnej granicy między kulturowym funkcjonowaniem sztuki performance a rozległą dziedziną kultury medialnej o na wskroś montażowym charakterze. Lecz choć jasne jest, czego ma dotyczyć wskazana przez niego analogia, to nie sposób nie dostrzec, że ma ona ograniczony charakter: wykonanie na żywo utworów The Beatles samo w sobie nie niesie tak dużego zagrożenia dla zdrowia i życia, jak ewentualna próba realnego wykonania performance Yves'a Kleina.

Uznanie „skoku” Kleina za pełnoprawny performance pociąga za sobą zmianę sposobu myślenia o wszelkich performance artystycznych w ich relacji do dokumentacji. To, co było uznawane za problematyczny, marginalny i graniczny przypadek, ukazuje teraz naturę całego pola sztuki performance. Zmianę tę można by określić jako przejście od estetyki skupionej na podmiocie twórczym do estetyki recepcji. Fotografia „skoku” Y. Kleina wygląda jak zdjęcie dokumentalne: na poziomie samego zjawiska, samego obrazu, jaki ukazuje, nie dostarcza widzowi żadnej wiedzy pozwalającej rozstrzygnąć, czy ma on do czynienia z dokumentalnym zapisem realnego zdarzenia, czy też raczej z „teatralnym”, odpowiednio zainscenizowanym i zmontowanym efektem takiego zdarzenia. P. Auslander zauważa, że z perspektywy widza autentyczność dokumentacji performance nie lokuje się w relacji do tego, czy działanie artysty realnie miało miejsce, lecz zależy od tego, czy fotografia jest w stanie przekonująco wytworzyć wyobrażenie i wrażenie takiego działania. Nawet uzyskana skądinąd wiedza, iż działanie to nie miało miejsca, nie zmienia tu niczego istotnego. Dla widza liczy się to, czy fotografia daje – można by powiedzieć: „performuje” – wyobrażenie o „estetycznym projekcie” artysty i dostarcza przyjemności z obcowania z nim. Z perspektywy estetyki recepcji, aktem urzeczywistnienia tego projektu, jego performatywem lub performance, jest sama fotografia.

Uwagi P. Auslandera, choć mogą się wydać ekstrawaganckie i prowokacyjne, rzucają światło na mechanizmy recepcji oraz performatywny potencjał dokumentacji artystycznych performance. Pomagają zrozumieć taki choćby przypadek, jak performance *Action Pants: Genital Panic* Valie Export, opisywany w tym samym tomie przez Mechtild Widrich.¹⁸ Performance ten miał się wydarzyć w 1969 roku, w Monachium. V. Export, z karabinem w ręce, ubrana w spodnie z trójkątnym wycięciem, odsłaniającym nagie krocze, wkroczyła do sali kinowej w trakcie projekcji filmu erotycznego i przeszła wolno między rzędami krzeseł. Istotą działania miała być konfrontacja męskiej publiczności z realnym ciałem kobiecym i krytyka jego uprzedmiotowionego obrazu. M. Widrich próbowała dotrzeć do świadectw tego zdarzenia. Znane fotografie, ukazujące V. Export siedzącą na krześle, z odsłoniętym kroczem i karabinem w rękach, zostały wykonane później, w trakcie zainscenizowanej sesji, w wiedeńskim studio Petera Hassmana. Samo

monachijskie działanie nie zostało w żaden sposób udokumentowane, jest znane jedynie z kilku różniących się między sobą relacji, jakie V. Export przedstawiła w wywiadach. Pominę tu szczegóły iście detektywistycznej analizy M. Widrich – istotne jest to, że ostatecznie stawia ona hipotezę, iż monachijskie zdarzenie mogło w ogóle nie mieć miejsca, a performance V. Export zafunkcjonował w świadomości odbiorców i wszedł do kanonu historii sztuki dzięki performatywnej sile fotografii oraz narracji artystki. Badaczka nie uznaje, iż doszło w tym wypadku do aktu fałszowania. Skłania się raczej do interpretacji, iż fotografie oraz opisy odnoszą się do performance „wyobrażonego” i stanowią część jego zdarzenia w sferze symbolicznej. W tym sensie performance V. Export zdarzył się i wciąż się zdarza w swych dokumentacyjnych powtórzeniach, choć zarazem jest wysoce prawdopodobne, że do realnego działania w monachijskim kinie nigdy nie doszło.

Analiza ta w dużym stopniu potwierdza koncepcję P. Auslandera, uwypukla też jednak jej braki. M. Widrich sama wdaje się zresztą w krótką polemikę, zasadnie zarzucając P. Auslanderowi, iż zaniedbuje kwestię złożonej i pełnej napięcia relacji między realnie odbywającym się performance a jego dokumentacją. Uwagę tę można by rozwinąć w następujący sposób. Mówiąc o „estetycznym projekcie” artysty, performowanym przez fotografię, P. Auslander wydaje się sprowadzać sztukę performance do jej aspektu koncepcyjnego czy też właśnie wyobrazeniowego. Tymczasem w wielu performance, szczególnie wywodzących się z tradycji body art, istotną cechą samej idei sztuki jako działania na żywo, a także znaczącym artystycznie elementem koncepcji konkretnych performance była właśnie realność działania oraz odczuwania określonych stanów przez artystkę lub artystę. Także widownia musiała być świadoma, że działania te mają charakter realny – świadomość ta stanowiła wręcz podstawę pełnego doświadczenia odbiorczego performance. To, czy ktoś naprawdę wbija sobie gwóźdź w rękę, czy też udaje, że to robi, zmienia odbiór performance, a w efekcie wpływa na ocenę jego artystycznego sensu i wartości.

P. Auslander słusznie twierdzi, że to, co widać na zdjęciu, często nie jest w stanie dostarczyć nam wiedzy, czy dane działanie miało charakter realny, czy też w grę wchodził jedynie „teatralny” efekt realności. Jak wiadomo, sama w sobie fotografia jest niedookreślona referencyjnie i semantycznie. Tym jednak, co pozwala ją pod tym względem dookreślać, są wszelkiego rodzaju suplementarne świadectwa historyczne. Inne źródła, innego rodzaju dokumenty mogą nie dawać nam absolutnej pewności co do tego, czy dane działanie realnie nastąpiło, lecz zwiększają prawdopodobieństwo jego zdarzenia i budują w nas przeświadczenie, iż ono faktycznie zaszło. Nie trzeba tu zresztą wdawać się w rozważania nad ontologią dokumentów historycznych i metodologią ich badania. Wystarczy, że spojrzymy na to zagadnienie z perspektywy estetyki recepcji, która jest podstawą koncepcji P. Auslandera. Gdy wiemy, czy raczej jesteśmy przekonani, że oglądane na zdjęciu działanie realnie zaszło, tworzymy sobie inne jego wyobrażenie i odmiennie je oceniamy, niż wówczas, gdy jesteśmy przeświadczeni, że nie miało ono realnie miejsca. Nie oznacza to automatycznego wartościowania i hierarchizowania – w niektórych wypadkach przekonanie o „teatralności” danego działania może prowadzić do jego wyższej oceny, niż w sytuacji, gdyby było ono realnie wykonywane. Chodzi po prostu o to, że tego rodzaju przeświadczenie lub jego brak zmienia w naszych oczach charakter i tożsamość oglądanego na fotografii działania.

Być może więc należałoby mówić nie tyle o samodzielnej performatywności dokumentacji fotograficznej, lecz o jej współperformatywności – swego rodzaju (otwartej) wspólnocie performatywnej, dzielonej przez samo działanie, jego fotograficzną dokumentację i inne historyczne przekazy poświadczające jego zajście. Aby fotografia mogła ustanawiać kulturowy status danego działania jako performance, niezbędne są suplementarne dokumenty, zaświadczające o „realności”, bądź też „teatralności” tego działania. I choć różnica między tymi dwiema sytuacjami – „realnością” i „teatralnością” – może być czasem nieostra lub wręcz nieuchwytna, a samo pojęcie „realności” performance jawić się jako wysoce problematyczne, to nie można pozbywać się go w taki sposób, jak zrobił to P. Auslander. Co więcej, idea współperformatywności dokumentacji pozwala analizować różne rodzaje relacji między performance na żywo a jego fotograficznym powtórzeniem, jak też zwracać uwagę na swoiste „suplementarne performance” artystów i artystek: na strategię celowego – jawnego bądź ukrytego – wpływania przez nich na kształt wspomnianej relacji.

Uznanie różnych form dokumentacyjnej reprodukcji za integralną część performatywnych praktyk artystycznych prowadzi także do zrewidowania podstawowych założeń ontologii performance. Na celowniku ponownie znajduje się koncepcja P. Phelan, wedle której „byt” performance zawiera się w jego efemeryczności, w jego „znikaniu”. Christopher Bedford podważył adekwatność tego ujęcia, twierdząc, że życie performance nie ogranicza się do teraźniejszego momentu samego działania, ale trwa też później, dzięki wszelkiego rodzaju powtórzeniom – dokumentacjom, opisom, analizom, re-enactment itd.¹⁹ Wszystkie one rozszerzają życie i oddziaływanie performance w sferze kulturowej. Co więcej, pod jego nieobecność mogą ujawnić własny potencjał performatywny, przekształcać i aktualizować sens pierwotnego zdarzenia, wpisując je w zmieniające się konteksty artystyczne i społeczne. Uwagi C. Bedforda pozwalają na nowo sformułować pojęcie performance jako *time-based art*, sztuki opartej na czasie. Uświadamiają konieczność wzięcia pod uwagę złożonej czasowości istnienia performance, obejmującej również jego późniejsze trwanie, czy raczej powracanie w czasie: coś, co można by nazwać postczasem” jego rozszerzonego życia.

Na takim właśnie pojęciu czasowości miałyby się opierać proponowana przez C. Bedforda „wirusowa ontologia”²⁰ sztuki performance. Traktuje ona pierwotne działanie jako zdarzenie, które od początku dzieli się i szerzy, mutując w późniejszej, potencjalnie nieskończonej serii zdarzeń. Przedmiotem sztuki performance oraz obiektem zainteresowania jej „wirusowej ontologii” nie jest zatem tylko „pierwotny” akt działania, lecz długa, złożona i transformacyjna „historia śladów”. Ontologia ta musi więc stać się jednocześnie historiografią, która rekonstruowałaby i analizowałaby „życie i post-życie” danego performance.²¹

Próbę uściślenia statusu dokumentacyjnych powtórzeń performance oraz dookreślenia charakteru jego „rozszerzonego życia” podejmuje Meiling Cheng w tekście „Prosthetic Present Tense: Documenting Chinese Time-based Art.” Tak jak przywoływani wcześniej autorzy i autorki, Cheng dąży do tego, by utwierdzić względną autonomię dokumentacji względem źródłowego działania. Proponuje więc mówić o niej nie tyle w kategoriach „martwego”, statycznego archiwum, czy nawet repertuaru partytur do re-enactment, ile w kategoriach „wirtualnego życia” i „wirtualnego performance”. Dzięki swej konceptualnej podstawie, sztuka performance redefiniuje dialogiczną relację między działaniem na żywo i publicznością jako obietnicę, którą mogą podejmować i wypełniać również odbiorcy „wirtualni”, nieobecni podczas tego działania. Dokumentacja, jako forma upamiętniania, pozwala przyszłym odbiorcom artykułować i upowszechniać, aktualizować i przekształcać sens pierwotnego działania w kolejnych „dyskursywnych pamięciach”: opisach, analizach, recenzjach itd. Przedłużając, rozszerzając i intensyfikując jego życie, odbiorcy sami angażują się w ten rodzaj działania, który można określić jako „protetyczny performance”. Każda tego rodzaju „proteza” nie tylko uzupełnia i wzbogaca pierwotny akt działania, ale też daje dostęp do niego tym, którzy nie mogli być jego świadkami w przeszłości. Chodzi tu więc także o protetyczną pamięć, oferującą – zgodnie z koncepcją Alison Landsberg, przywoływaną przy tej okazji przez Cheng – możliwość przyswajania sobie zmediatyzowanych wspomnień zdarzeń i sytuacji, których się nigdy nie doświadczyło. Dzięki niej, przyszli odbiorcy mogą percypować przeszłą realizację artystyczną we własnej teraźniejszości – w nawiedzonym przez pamięć przeszłości, protetycznym czasie teraźniejszym.²²

Na inny aspekt protetycznego życia performance w dokumentacji zwraca uwagę Boris Groys w wielokrotnie publikowanym tekście „Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation.”²³ Wedle B. Groysa, tym, co definiuje sztukę performance, a także wiele innych typów współczesnych praktyk artystycznych, jest założenie tożsamości sztuki z „życiem” – czystą aktywnością, czystym działaniem, którego nie wieńczy żadne skończone dzieło. Sztuka współczesna jest kształtowaniem tak rozumianego życia, a wszelkie przedmiotowo-medialne ślady, jakie tym niemniej wytwarza, są jedynie dokumentacją powstającej w ten sposób „formy życia”: „Sztuka staje się formą życia, zaś dzieło sztuki staje się nie-sztuką, zwykłą dokumentacją tej formy życia. Można by również powiedzieć, że sztuka staje się biopolityczna, ponieważ zaczyna używać środków artystycznych do wytwarzania i dokumentowania życia jako czystej aktywności. W istocie dokumentacja sztuki jako forma artystyczna mogła się rozwinąć jedynie w kontekście współczesnej epoki biopolitycznej, w której samo życie stało się obiektem technicznych i artystycznych interwencji.”²⁴

Dokumentacja odgrywa ambiwalentną rolę w odniesieniu do artystycznie formowanego życia: wrywa z niego i utrwała pewne jego fragmenty, czyniąc je „martwymi”, „sztucznymi” reprodukcjami żywego procesu, ale dzięki odpowiednim strategiom może je też na powrót „ożywić”, wpisując je w czas, historię i narrację. W tym sensie dokumentacja sztuki sama jest „sztuką przemiany sztucznych rzeczy w żywe, technicznej praktyki w żywą aktywność: to biosztuka, która jest jednocześnie biopolityką”. Aby lepiej naświetlić to zagadnienie, B. Groys reinterpretuje Benjaminowskie pojęcie aury. Oryginalność, jednostkowość, niepowtarzalność – aspekty życia, jakie mieszczą się w pojęciu aury, są zasadniczo funkcją relacji do kontekstu czasoprzestrzennego, do miejsca i czasu zaistnienia określonego działania artystycznego. Dokumentacja reprodukuje działania, wrywa je z zakorzenienia w jednostkowym „tu i teraz”, zmienia w coś ahistorycznego i pozbawionego przestrzennego ułożenia. Gdy jednak sama staje się częścią przestrzenno-narracyjnej instalacji, jest w stanie na powrót umiejscowić i czasowić reprodukcję, nadając jej status i aurę oryginału. B. Groys sytuuje tak rozumianą biopolitykę dokumentacji na szerszym tle nowoczesnych praktyk technoegzystencji: zastępowania tego, co żywe, tym, co techniczne, ale też przemiany tego, co sztuczne i zreprodukowane w coś oryginalnego i żywego. Wydaje się, iż w swym wywodzie zmierza ostatecznie w stronę postawienia problemu różnych strategii „ożywiania” dokumentacji, a zatem czegoś, co w tym kontekście można by nazwać afirmatywną biopolityką sztuki.

Kwestie pamięci oraz biopolityki pojawiają się również – choć ta druga już raczej *implicite* – w refleksji Rebeki Schneider nad powtórzeniem jako sposobem „pozostawiania” performance. Schneider przeciwstawia się podstawowemu założeniu klasycznych ujęć sztuki performance, iż istotą performance na żywo jest „znikanie”, pozostawiające po sobie „martwe” pamięciowe ślady, gromadzone w archiwach. Dla R. Schneider tym, co pozostaje i co samo w sobie stanowi już pamięć i archiwum, jest właśnie performatywne działanie na żywo. Chodzi oczywiście o wszelkiego rodzaju re-enactment wcześniejszych zdarzeń historycznych, zarówno działań artystycznych, jak i pozaartystycznych, ale też o performance „pierwotne”, „oryginalne”. W tej bowiem perspektywie samo rozróżnienie na oryginalny akt i późniejszy re-enactment ulega podważeniu o tyle, o ile każdy performance jest swego rodzaju rytuałem – cytatowym re-performance i ucieleśnieniem wcześniejszych działań, typów zachowań, norm społecznych, nawyków behawioralnych itd. Dzięki temu jest on też aktem upamiętnienia historii oraz transformacji, transmisji i dystrybucji pamięci o niej.²⁵ Ścisłej rzecz biorąc, rodzajem „repozytorium”, nośnikiem ponadindywidualnej, zbiorowej pamięci staje się w tym wypadku działające ciało. „Miejscem, w którym osadza się pozostałość jest właśnie ciało w sieci międzycielesnej transmisji afektu i odgrywania – świadectwo oddziaływania [performance] przez pokolenia”.²⁶ R. Schneider podsunęła różne interpretacje fenomenu zbiorowej pamięci osadzonej w performującym ciele. Najciekawsze i najbardziej owocne mogłoby być analizowanie jej w kategoriach powtórzenia zbiorowej traumy, powrotu tego, co represjonowane i wyparte, bądź też jako formy przeciw-pamięci, która sytuuje się w kontrze do dominujących narracji, opartych na autorytecie „obiektywnych”, dokumentów historycznych. Najogólniejszą konsekwencją takiego podejścia byłoby zaś uwzględnienie performującego – na różne sposoby i w różnych sferach życia społecznego – ciała jako niezbywalnego miejsca transmisji pamięci i historii. Przy tym wszystkim, wątpliwości może budzić fakt, iż w niektórych miejscach swego wywodu Schneider konstruuje ostrą opozycję między cielesną pamięcią, dość jednoznacznie afirmowaną jako emancypacyjna, oraz odcieleśnionym, zewnętrznym archiwum, które jawi się jako z zasady „imperialne”. Nie pozwala to wziąć pod uwagę oddziaływania zewnętrznego archiwum na cielesną pamięć, a przez to utrudnia zrozumienie fenomenów postpamięci. R. Schneider nie zwraca też uwagi na fakt, że cielesna pamięć może transmitować opresyjne, dyscyplinujące lub kontrolujące normy i nawyki. Wreszcie, nie jest jasne, jak w procesie przekazu może dochodzić do ich transformacji. Pomimo tego, motyw ucieleśniania pamięci wydaje się torować drogę do tak dziś koniecznej, natomiast wciąż rzadko podejmowanej analizy performance w kategoriach władzy i produkcji biopolitycznej.

Ekonomiczny wymiar tego, co można by właśnie nazwać biopolityczną produkcją performance krytycznie omawia Sven Lütticken w tekście „Progressive Striptease”.²⁷ W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych sztukę performance często postrzegano jako emancypacyjną i „progresywną” formę praktyk artystycznych. Taki potencjał miał wynikać z efemerycznego charakteru działań performatywnych, które

nie prowadzą do wytworzenia przedmiotowych dzieł, a dzięki temu skutecznie stawiają opór kapitalistycznym mechanizmom utowarowienia i komercjalizacji. W tym kontekście (deklaratywne) odrzucenie wszelkich form trwałej dokumentacji „żywego” działania – w postaci fotografii, filmu czy materialnych „reliktów” – jawiło się jako uzasadniona i pożądana negacja prób jego zawłaszczenia, uprzedmiotowienia oraz przemiany w element „kapitalistycznego spektaklu”.²⁸ S. Lütticken podważył to przekonanie, widząc w nim główny wyznacznik „progresywnej” ideologii performance. Zachodzące już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przekształcenia kapitalistycznej ekonomii, powstawanie nowych, niematerialnych form pracy i produkcji oraz poszukiwanie/ tworzenie nowych sfer dla generowania wartości dodatkowej nie pozwalają na podtrzymywanie klasycznej koncepcji towaru jako materialnego przedmiotu. Towarem może stać się wszystko, co zostanie sprzedane – wszystko to, co daje się wymienić na pieniądze. Ekonomia oparta na dominancie produkcji materialnych dóbr zostaje więc podporządkowana ekonomii usług, ta zaś pretenduje dziś – jak w tytule znanej książki Josepha Pine’a i Jamesa Gilmore’a – do statusu „ekonomii doświadczenia”.²⁹ Tym, co dziś produkowane, sprzedawane i co – na bazie materialnych dóbr i niematerialnych usług – w największym stopniu generuje wartość dodatkową, ma być zatem ostatecznie „doświadczenie”.

Powstaje więc pytanie o relację tej nowej ekonomii i sztuki performance, także będącej przecież „produkcją doświadczenia”. Tacy współcześni performerzy, jak Tino Seghal, widzą we współczesnych procesach „dematerializacji” produkcji szansę na radykalną przemianę kapitalizmu, a sztukę performance obsadzają w roli kulturowego wzorca i awangardy tej przemiany. S. Lütticken zdecydowanie skrytykował ten pogląd. Z jednej strony, podkreśliła, że współczesna produkcja wciąż zasadniczo opiera się na dobrach materialnych, a niematerialne „doświadczenie” stanowi raczej symboliczną dominantę ogółu produkcji i jako taka jest składnikiem ideologii dzisiejszego „kreatywnego” kapitalizmu. Z drugiej strony, zauważył, że nawet jeśli performance zaistnieje dziś bez jakichkolwiek medialnych czy materialnych śladów, to i tak podlega komodyfikacji. Towarem staje się bowiem samo „żywe” działanie i sam żywy performer. Widać to bardzo dobrze na przykładzie samego T. Seghala, który zakazuje dokumentowania swych performance, lecz w ten sposób generuje wokół siebie i swej sztuki jeszcze większe zainteresowanie medialne, tworząc swoisty „spektakl nie obecności”.³⁰ Sztuka performance, budująca w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych swój kapitał symboliczny w oparciu o odrzucenie „teatralności” i „spektaklu”, stała się częścią współczesnej performatywnej kultury, elementem nowego, partycypacyjnego i performatywnego spektaklu. Coraz więcej form pracy i produkcji zmienia się dziś w akty spersonalizowanego performance pracowników, a głównym towarem staje się to, co określa się mianem „kapitału ludzkiego”. W tym kontekście można powiedzieć, że zamiast stawiać opór utowarowieniu twórczości artystycznej, sztuka performance faktycznie zradykalizowała jej redukcję do towaru rynkowego, zastępując przedmiotowe dzieła „żywymi” działaniami artystów i artystek.³¹

S. Lütticken słusznie zwrócił też uwagę na quasi-magiczny charakter, jaki zyskało dziś pojęcie performatywności. Sugeruje ono bowiem nieograniczoną przekształcalność świata, możliwość jego swobodnego zmieniania, kreatywnego powoływania do życia nowych stanów rzeczy. To, że zdolność oddziaływania na rzeczywistość ulega tu mistyfikacji i zmienia się w „magię”, widać w odmowie uznania i krytycznej analizy wielorakich uwarunkowań, w jakich działanie lub akt mowy mogą być realnie skuteczne.³² W uwagach tych zawarta jest aluzja do Johna L. Austina, twórcy teorii aktów mowy, który wskazywał na konieczność występowania określonych konwencji, społeczno-kulturowych, prawnych itd. uwarunkowań, gwarantujących skuteczność danego performatywu.³³ S. Lütticken ma niewątpliwie rację: projektowana przez niego analiza uwarunkowań performatywnych działań i ich skuteczności jest niezbędnym gestem, który pozwoli uniknąć dalszej mitologizacji i ideologizacji sztuki performance. Wymaga to jednak wyjścia poza kategorie pojęciowe oferowane przez tradycję myślenia o performatywności, jaką zapoczątkował Austin – należy bowiem pamiętać, że opisywał on funkcjonowanie performatywów normatywnych, nabierających skuteczności w ramach pewnych istniejących uwarunkowań, nie zaś subwersywnych i transformacyjnych, czyli będących w stanie skutecznie podważać i zmieniać same te uwarunkowania. Odpowiedzią na postulat S. Lüttickena byłoby więc badanie faktycznych uwarunkowań dzisiejszego „społeczeństwa performansu”, połączone z próbą znalezienia

wśród nich takich, które mogłyby sprzyjać zaistnieniu działań emancypacyjnych. Można by się zresztą zastanawiać, czy analiza sztuki performance, jaką zaproponował S. Lütticken, istotnie obejmuje oba te aspekty. Płynący z niej wniosek, że „doświadczenie” wytwarzane przez sztukę performance jest elementem kapitalistycznej „produkcji doświadczenia” i stanowi estetyzujące odzwierciedlenie jej mechanizmów, jest chyba nazbyt ogólny i jednostronny, przez co utrudnia, jeśli wręcz nie uniemożliwia przemyślenie na nowo emancypacyjnego wymiaru artystycznych performance.³⁴

Na konieczność takiego złożonego podejścia do sztuki performance, a ściślej artystycznych re-enactment, wskazuje Helena Reckitt w swej odpowiedzi na ankietę sformułowaną przez A. Jones. H. Reckitt ma świadomość, że re-enactment nie posiada immanentnego potencjału krytycznego czy emancypacyjnego i bardzo łatwo może przekształcić się w sposób na estetyzację i utowarowienie sztuki performance – szczególnie wtedy, gdy zatrzymuje się na próbie odtworzenia przeszłego działania. Istotny potencjał kryje się natomiast w uznaniu i świadomym eksploatowaniu rozbieżności między przeszłym aktem, a jego współczesnym powtórzeniem. H. Reckitt pisała, że w takim wypadkach artyści i artystki – jak na przykład Sharon Hayes, realizująca jednoosobowe re-enactment protestów społeczno-politycznych w projekcie *In the Near Future* – są w stanie „zwrócić powtórzenie przeciwko samemu sobie, aby przeszłość uczynić anachronicznie aktualną”.³⁵ Oddają w ten sposób po benjaminowsku rozumianą sprawiedliwość twórcom kontrkulturowych, społecznych i politycznych projektów, które nie sprawdziły się w swoim czasie lub w ogóle nie były realizowane. Starają się nawiązać rodzaj współpracy, poprzez czas i historię, z ich twórcami, ożywić ich idee i gesty, uczynić je kwestią nie przeszłości, lecz raczej przyszłości – przedstawić je jako potencjalne nośne podstawy i afektywne energie przyszłych działań. Chodzi więc o to, aby „tchnąć życie w radykalne projekty i ruchy, których czas, choć przeminął, zarazem jeszcze nie nadszedł”.³⁶ To jednak, czy re-enactment będzie w stanie przybrać taką postać i urzeczywistniać tego typu dążenia, zależy od konkretnego sposobu użycia tej strategii artystycznej. Trzeba więc rozpatrywać każde jednostkowe działanie w jego specyficznym kształcie, kontekście i uwarunkowaniach.

Przekonanie to, jako swego rodzaju postulat metodologiczny, formułuje wprost A. Jones we wzmiankowanym już tekście „The Artist is Present». Artistic Re-enactment and the Impossibility of Presence.” Obok krytycznego omówienia re-enactment wykonanych przez M. Abramović znajdziemy tam o wiele bardziej aprobatywne analizy powtórzeń działań i zdarzeń spoza sfery sztuki: *The Battle of Orgreave* Jeremego Dellera, *Color Test*, *Red Flag* Felixa Gmelina czy też działań S. Hayes. Jones uznaje, że kluczowe dla wszystkich re-enactment jest zainteresowanie działaniem czasu, pamięci i historii oraz pytanie o to, czy można „odzyskać” przeszłe zdarzenia w ich estetycznej, społecznej, politycznej sile, poprzez ich powtórne „wykonanie”. Odpowiedź na to pytanie wymaga szczegółowych badań każdego takiego projektu i ocenienia go pod względem jednostkowego sposobu i celu „odzyskiwania” przeszłych działań, mechanizmów jego produkcji i recepcji, a także kształtu relacji, w jakiej pozostaje do symbolicznych i materialnych uwarunkowań instytucji sztuki.³⁷ Otwiera się tu perspektywa analizy, w ramach której jednostkowy re-enactment, jak wszelkie postacie powtórzeń, powinien być rozpatrywany w swojej każdorazowej niepowtarzalności. Jako pole tego rodzaju analiz, „krytyczny dyskurs o sztuce performance”, interpretujący i oceniający jednostkowe działania w kontekście zagadnień artystycznych, kulturowych społeczno-politycznych, sam okazuje się być rodzajem praktyki i polityki kulturalnej.

PRZYPISY

- ¹ Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance* (New York: Routledge, 1993), 146-48. Wszystkie tłumaczenia w niniejszym artykule są autorstwa T. Z.
- ² Wywód ten w nieco zmienionej formie przedstawiłem w tekście „Czy sztuka performance jest w ogóle możliwa?”, który ukaże się w książce *Estetyka sztuk performatywnych* (red. Lilianna Bieszczad, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego) oraz w tekście „Praktyki powtórzeniowe w sztuce performance”, który ukaże się w książce *Czy wszystko już było? Między repetycją i nowością* (red. Dorota Dolata, Marcin Markowski i Aurelia Nowak, wydawnictwo Wiedza i Edukacja, w formie e-booka). W obu kreślę projekt „przepisania” historii sztuki performance z perspektywy problematyki powtórzenia.
- ³ Zob. Jon McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. i red. Tomasz Kubikowski (Kraków: Universitas, 2011) 22-23, 224-25. Przywołując w tekście określenie „społeczeństwo performansu”, zachowuję pisownię, na jaką zdecydował się polski tłumacz książki J. McKenziego.
- ⁴ Amelia Jones, „»Presence« in Absentia: Experiencing Performance as Documentation,” *Art Journal* 56, nr 4 (1997): 11-18.
- ⁵ ———, „»The Artist is Present.« Artistic Re-enactment and the Impossibility of Presence,” *TDR: The Drama Review*, nr 1 (2011): 16-45.
- ⁶ ———, „Performance, Live or Dead: Introduction,” *Art Journal* 70, nr 3 (2011): 38.
- ⁷ Amelia Jones i Adrien Heathfield, red., *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, (Bristol-Chicago: Intellect, 2012).
- ⁸ We wstępie współredaktor tomu Adrien Heathfield deklaruje, że jednym z zadań tej antologii jest krytyczna analiza budowy i granic zachodniego archiwum sztuki performance. Wyrażało się to w sięgnięciu po inne, nie-zachodnie archiwa i narracje, jak dotąd rzadko opisywane w zachodniej literaturze przedmiotu. Chodziło o to, aby poszerzyć o nie dotychczasowy, zachodniocentryczny kanon i użyć jako narzędzi jego przekształcenia – zob. *Ibid.*, 33.
- ⁹ Jones, „»Presence« in Absentia: Experiencing Performance as Documentation,” 13.
- ¹⁰ *Ibid.*: 14.
- ¹¹ *Ibid.*: 16.
- ¹² Adrien Heathfield, „Then Again”, w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield, (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 28.
- ¹³ *Ibid.*
- ¹⁴ *Ibid.*, 32.
- ¹⁵ *Ibid.* oraz Amelia Jones, „The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History,” w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 16-18.
- ¹⁶ Philip Auslander, „The Performativity of Performance Documentation,” w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 47-58. (Pierwodruk: ———, „The Performativity of Performance Documentation,” *Performing Arts Journal* 28, nr 3 [2006]: 1-10).
- ¹⁷ Auslander, „The Performativity of Performance Documentation,” 53. Kolejne cytaty z P. Auslandera pochodzą ze stron 56 i 56-57.
- ¹⁸ Mechtild Widrich, „Can Photographs Make It So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT’S Genital Panic since 1969,” w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 89-103. Kolejne odniesienia do tekstu M. Wildrich dotyczą kolejno stron: 90-91, 101 i 97.
- ¹⁹ Christopher Bedford, „The Viral Ontology of Performance,” w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 77-78.
- ²⁰ *Ibid.*, 78, 85.
- ²¹ *Ibid.*, 85. Podobną tendencję znajdziemy w koncepcji „performatywnej historiografii” Eleonory Fabião, zakładającej, że podstawową kategorią opisu sztuki performance powinna być nie efemeryczność, lecz nietrwałość. O ile „efemeryczność” odsyła do momentalności i przemijalności tego, co w pełni obecne w danym miejscu i czasie, o tyle „nietrwałość” wiąże się z niestabilnością, gwałtownością wyłonienia się, ale i niekompletnością pojawiania się w danym miejscu i czasie. O ile ta pierwsza wiąże się z dematerializacją, utratą i melancholią, o tyle druga z materialnością oraz innerwacją życia, z pojawieniem się, które od początku ma charakter śladu i pozostawiania – Eleonora Fabião, „History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography,” w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 134.
- ²² Meiling Cheng, „Prosthetic Present Tense: Documenting Chinese Time-based Art,” w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 176, 180, 183-184.
- ²³ Boris Groys, „Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation,” w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 209-18. (Pierwodruk w: *Dokumenta 11-Platform 5*, [Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002]. Kat. wyst.).
- ²⁴ Groys, „Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation,” 210. Kolejne odniesienia do tekstu B. Groysa pochodzą ze stron 212 i 217-18.
- ²⁵ Rebecca Schneider, „Performance Remains,” w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 139; (pierwodruk: *Performing Research* 6, nr 2 [2001]: 100-08).
- ²⁶ Schneider, „Performance Remains,” 141. Kolejne odniesienia do tekstu R. Schneider pochodzą ze stron: 141-43 i 145.
- ²⁷ Sven Lütticken, „Progressive Striptease,” w: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. Amelia Jones i Adrien Heathfield (Bristol-Chicago: Intellect, 2012), 187-98.
- ²⁸ *Ibid.*, 191.
- ²⁹ Joseph Pine i James Gilmore, *The Experience Economy* (Boston: Harvard Business School Press, 1999)
Zob. też Lütticken, „Progressive Striptease,” 189-90.
- ³⁰ Lütticken, „Progressive Striptease,” 188-89, 92-93.
- ³¹ *Ibid.*, 194-95.
- ³² *Ibid.*, 196-97.
- ³³ Zob. John L. Austin, *Jak działać słowami?*, tłum. Bohdan Chwedeńczuk (Warszawa: PWN, 1993), 550-612.
- ³⁴ Ekonomiczno-polityczna krytyka sztuki performance, jaką zaproponował Lütticken, przywodzi na myśl podobne wątpliwości podnoszone pod adresem koncepcji sztuki i estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriaud. O konieczności tego rodzaju krytyki, ale też jej abstrakcyjnym i jednostronnym charakterze wspominam pokrótce w tekście „Sztuka jako produkcja relacji,” w: *Powrót modernizmu?*, red. Teresa Pękala (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2013), 292-93.
- ³⁵ Helena Reckitt, „To Make Time Appear,” *Art Journal* 70, nr 3 (2011), 58; (odpowiedź na ankietę „Performance, Live or Dead: Introduction,” przygotowaną przez Amelię Jones).
- ³⁶ *Ibid.*, 63.
- ³⁷ Jones, „»The Artist is Present.« Artistic Re-enactment and the Impossibility of Presence,” 23-35.