

Anna Kawalec

"Droga" i drogi w sztuce performance

Analiza i Egzystencja 18, 93-108

2012

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.

ANNA KAWALEC*

„DROGA” I DROGI W SZTUCE PERFORMANCE (Z PASCALEM I ARYSTOTELESEM W TLE)

Słowa kluczowe: motyw drogi, metody artystyczne, performance art,
wiedza mądrościowa

Keywords: the road theme, artistic methods, performance art,
sapiential knowledge

W sztuce widowiskowej motyw drogi występować może w sensie dosłownym jako element scenografii, rekwizyt czy w pewnym stopniu jako podstawa materiałowa choreografii. Może też być bazą treści symbolicznych danego dzieła. Innymi słowy – może pełnić funkcję elementu świata przedstawionego w teatrze i świata przedstawiającego¹.

* Anna Kawalec – adiunkt w Katedrze Teorii Kultury i Sztuki Instytutu Kulturoznawstwa Wydziału Filozofii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Studia z filologii polskiej na seminarium teatrologicznym (promotor prof. dr hab. I. Sławińska) oraz studia filozoficzne. Doktorat z zakresu filozofii teatru (rozprawa „Teatr jako znak osobowy człowieka”). Wieloletni nauczyciel języka polskiego i filozofii w liceum, twórcą młodzieżowego Teatru Dziungów. Od 2001 zatrudniona w Instytucie Jana Pawła II w Lublinie oraz kwartalniku „Ethos”. Zainteresowania w obszarze sztuk performatywnych, głównie działania teatralnego, filozofii sztuki, performatyki.

¹ Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa: Krag 1991, s. 102–102, 115–117.

Sztuka performatywna ma jednak ambicje bycia działaniem w sensie dosłownym, poprzez które odczytuje się, a właściwie doznaje, głównie fizyczne i zmysłowe elementy tego działania². Działanie performerera, w pętli feedbacku, uaktywnia odbiorcę³. W wyniku zamierzonego impulsu performerera staje się on uczestnikiem, performerem. Rytualny wymiar przedstawienia, którym jest artystyczny akt performatywny, dopełnia podmiotowego charakteru „dzieła” performerera (w znaczeniu czynności, nie wytworu). Oto niektóre z wyznaczników estetyki performatywności z przełomu XX i XXI wieku.

W sztuce performansu droga czy zwykle jej istotne cechy zasadniczo stanowią o specyfice tego rodzaju artystycznych działań. Nie wychodząc poza główny wątek sztuki, wspomnieć należy chociaż o wariabilistycznych założeniach performatyki, odnoszących się zarówno do świata zmysłowo uchwytywanego, jak i do psychicznie odbieranego czy konstruowanego, zarówno do cielesności człowieka, jak i do, ufundowanej przez nią oraz otoczenie kulturowe, jego tożsamości⁴. Wariabilizm jest poglądem, który, jak przypomniał R. Schechner⁵, trafnie odzwierciedla sytuację ludzkiego bytowania w świecie kultury, dziejącej się, zmiennej. Chociaż z drugiej strony – zastygłej w „zachowanych zachowaniach”⁶, czyli w zachowaniach nacechowanych ciągłą świadomością „pewnego «oryginalnego» zachowania – jakkolwiek byłoby ono odległe czy zniekształcone przez mit lub pamięć⁷ oraz będących procesem powtarzania.

Artystyczne działania performatywne czasem tylko stykają się z powyższymi założeniami teoretycznymi *performance studies*. Dokonany w roku 1988 przez Marinę Abramović oraz Ulaya projekt *The Lovers/The Great Wall* polegał na dziewięćdziesięciodniowej, liczącej dwa tysiące ki-

² E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka 2008, s. 42–258.

³ Tamże, s. 60.

⁴ M. Siray, *Performance and Performativity*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2009, s. 163–207.

⁵ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych 2006, s. 43–49.

⁶ Tamże, s. 50–59; M. Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2007, s. 83–84.

⁷ M. Carlson, *Performans*, dz. cyt., s. 83.

lometrów wędrowce-pielgrzymce do siebie, czyli do spotkania w połowie drogi – Muru Chińskiego. Celem tej wędrówki było podjęcie decyzji o ostatecznym rozstaniu performerów po blisko trzynastu wspólnych latach życia i poszukiwań artystycznych. Ale czy tylko? I co to miałoby oznaczać?

Władysław Tatarkiewicz, dociekając istoty sztuki, tak pisał:

Myśl jest wyraźna [zawarta w *Kronikach* B. Prusa]: wartość pisarza – a podobnie jest z innymi artystami – leży w oryginalności i nowości, ale tę czerpie on ze świata, nie z wymysłów, lecz z odkryć, ze spostrzeżenia rzeczy, których inni nie spostrzegają⁸.

Drugą teorią przywoływaną przez Tatarkiewicza jest sformułowana przez Augusta Zamoyskiego koncepcja celu działania artystycznego:

Autentyczny artysta – wypadek niezmiernie rzadki – nie troszczy się o rozwiązanie problemu tragizmu istnienia, nie do pojęcia dla naszych umysłów skończonych, lecz poprzez dokonanie swego dzieła uwalnia się z tych stanów dręczących opresji (katharsis), wnika w tajemnicę bytu, współżyje z Nią w sposób tak intymny (face a face), iż przestaje Ona nią być dla niego, bo jest przejęty spokojem, jaki daje ufność swego mistycznego współżycia [...] ze Stworzeniem⁹.

I jeszcze:

Sztuka polega na odkrywaniu i przekazywaniu odkrycia¹⁰.

Tatarkiewicz wskazuje więc na dwa typy twórczości oraz dwie funkcje artysty. Pierwszy typ filozof określił jako psychologiczny: artysta realizuje i doskonali naturalną potrzebę i wrodzone zdolności obserwacji rzeczywistości, dostarcza zarazem materiału, przez poznanie którego odbiorca rozwija się na płaszczyznach działań poznawczych i praktycznych. Typ drugi autor *Dziejów sześciu pojęć* określił jako metafizyczny. Artysta tego typu, mimo doznań najwyższego rodzaju (mistycznych), pozostawia egzystencjalne i filozoficzne problemy na rzecz *praxis* – wykonania zamierzonego dzieła. Po dokonaniu tego działania staje twarzą w twarz z istotą rzeczywistości, bez pośrednictwa przeżyć trudów i sprzeczności egzystencji, w atmosferze

⁸ W. Tatarkiewicz, *Parerga*, Warszawa: PWN 1978, s. 43.

⁹ Tamże, s. 50.

¹⁰ Tamże, s. 52.

pokoju, uzgodnienia swojego istnienia z istnieniem elementów rzeczywistości. Dociera do wszechwiedzy bezpośrednio i intelektualnie, a ona pozwala artyście zażywać rozkoszy harmonii i pokoju¹¹.

Jak wobec tych dwóch koncepcji twórczości ludzkiej sytuuje się tworzenie sztuki performatywnej? Jakie motywy i funkcje leżały u podstaw podjętego przez Ulaya i Abramovića działania w 1988 roku?

Droga Abramovića i Ulaya

Performans tych dwojga artystów zasadniczo można by umieścić w pierwszym typie działań artystycznych. „Oryginalność i nowość” *The Great Wall* nie polegały na tym, że ktoś szedł trasą krajobrazowego, niemal kosmicznego, i historycznego miejsca, ani że był to właśnie Mur Chiński. Oryginalne było natomiast umieszczenie egzystencjalnej sytuacji dwojga ludzi w tym miejscu, w formie symbolicznego „pielgrzymowania” do siebie i w finale – negatywnej odpowiedzi na integrację. Wydaje się, że podjęcie trudu dla dojrzwania bycia z drugą osobą powinno skutkować zjednoczeniem... Oboje szli do siebie, rozpoczynając od ustalonych punktów: „On zaczynał w Pustyni Gobi, a ja od Morza Żółtego”¹². Spotkali się w połowie długości muru 3 czerwca 1988 roku. Co robili przez te 90 dni wędrówki? Podziwiali przyrodę, ziemię (na co wskazują cytaty przywołane przez Abramovića w opisie tego performansu z Huang Xianga i Gagarina: „Stąd ziemia wydaje się mała i niebieska”) i zastanawiali się nad sobą i związkiem? Zapewne wszystko wymienione było przedmiotem ich myśli, i jeszcze więcej... 90 dni to dużo.

Ale performans taki przede wszystkim był zaplanowany i przygotowany technicznie. Najprawdopodobniej skutek ich wędrówki również był zaplanowany, a przynajmniej wstępnie ustalony. Na cele projektu potrzebne były dni dochodzenia w swoim kierunku i spotkanie, i powiedzenie *good-bye*. To sprawdzona puenta wielkich związków. Gdyby jednak te dni dały

¹¹ Znamienne jest jednak, iż obie wymienione przez Tatarkiewicza koncepcje mają charakter odpoznawczy, nie zaś kreujący nową rzeczywistość. Uwaga ta jest istotna w świetle akceptowanych przez performatykę przesłańek antropologicznych. Por. bogate w informacje źródłowe przywołane wcześniej dzieło R. Schechnera.

¹² Wszystkie cytaty dotyczące performansu *The Lovers/The Great Wall* zaczerpnięto z: M. Abramovića, *The Lovers* (1988), www.medienkunstnetz.de/works/the_lovers/.

artystom doświadczenie i wpłynęły na decyzję o pozostaniu razem? Spotkali się i wróciliby do domu razem. Znaczenie takiej wersji zdarzenia niczego nie naruszyłoby w porządku kulturowo-społecznym, nie podkreśliłoby rangi wędrówki. Rozejście się było natomiast symboliczne, wzniosłe w wymiarach ich indywidualnych egzystencji, ich związku, a zwłaszcza ich sztuki i jej funkcji kulturowej. Wędrowanie było więc wyrazem drogi poznania i przeżywania performerów, ale przede wszystkim widowiskiem społeczno-artystycznym.

Planowanie wydarzenia na Murze Chińskim nie ograniczyło się tylko do przygotowań uczestników tego projektu. W performansie takim jak opisywany nie byłoby wydarzenia, gdyby nie było odbiorców, gdyby nie było dokumentalistów udostępniających materiał szerokiej publiczności, a przynajmniej takiej, by działanie to zostało odnotowane w księdze przypadków artystycznych. To artyści wyznaczyli status temu działaniu, nadali mu rangę. To oni określili (wykreowali) owo wydarzenie w wymiarze społeczno-kulturowym i takie zaproponowali do „skonsumowania” szerokiej rzeszy odbiorców.

Planowanie wydarzenia odbywało się symultanicznie na płaszczyźnie zawartości „dzieła”, jeśliby posłużyć się tradycyjnym terminem, oraz na płaszczyźnie jego odbioru, jego funkcjonowania. Najprościej można by powiedzieć: w wymiarze artystycznym i estetycznym. Problem jest jednak w tym, że wydarzenie to nie dotyczyło jedynie ani tradycyjnie pojętej koncepcji artystycznej, ani doboru takich środków i narzędzi oraz metod, ani tym bardziej artystycznego „wytworu” czy wartości (choćby biorąc pod uwagę wartość nowości). Także w perspektywie odbiorczej trudno jest powiedzieć, że zaszokowała nas jedynie wartość oryginalności. Wszystkie wymienione elementy na pewno odgrywały pewną rolę. W określeniu celu tego wydarzenia przez samą Abramović dominują: wskazanie na jego aspekt peregrynacyjny („Kaźde z nas szło 2000 km”) oraz dotknięcie wymiaru katastrofy¹³ (w znaczeniu greckim, jako dokonania się pewnego fatum, w mniejszym lub większym stopniu niezależnego od uczestników – „...aby powiedzieć *good-bye*”). Istotnym celem była jednak możliwie powszechna prezentacja tego zdarzenia.

Jak wymienione cechy funkcjonują w odniesieniu do założeń koncepcji psychologicznej (reprezentowanej przez Prusa w *Kronikach*)? Czy

¹³ Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, dz. cyt., s. 17–23.

autorzy *The Great Wall* spostrzegli coś, czego inni nie zauważyli? Odkryli coś, co nie było jeszcze przez człowieka wyłonię z rzeczywistości? Jak się wydaje, wyznaczyli symboliczny czas uwarunkowany doбором symbolicznego miejsca, w takim *specific site* umieścili siebie, a dokładnie – temat – poznawanie i uświadamianie sobie związku. Ze świata zaczerpnęli wiedzę o procesualnym charakterze relacji międzyludzkich, o ich uwarunkowaniach, o fatalizmie. Wykorzystali przede wszystkim artystyczną wiedzę na temat wpływu warunków środowiskowych na akt twórczy i odbiorczy. Tyle, może więcej, zaczerpnęli z istniejącej i dającej się poznać rzeczywistości. Wymiar egzystencjalny wydarzenia z 1988 roku – wyznaczana jako podstawa artystycznego performansu i nurtu *life art* prawda wyrazu, autentyczność¹⁴ – wpisany był zatem w ramy nadane mu przez artystów. Trochę z idei sztuki konceptualnej, trochę z metod koncepcji psychologicznej, najwięcej ze współczesnych metod utrwalania i reklamowania (w szerszym znaczeniu – marketingu) wydarzeń.

W interpretacji wydarzenia Ulaya i Abramović z 1988 roku interesujący jest kontekst rozważań Augusta Zamoyskiego. Z jednej strony w listach rzeźbiarza mamy do czynienia z idealistyczno-mistycznym pojęciem tworenia czy odtwarzania rzeczywistości transcendentnej, duchowej, możliwej do poznania w akcie swoistej intuicji czy rodzaju kontemplacji, określonym przez Zamoyskiego jako poznanie mistyczne. Z drugiej strony zrealizowanie *The Lovers* pozwoliło performerom – jak się wydaje – uzyskać rodzaj wyciszenia emocjonalnego, pewien spokój (choć możliwe jest też, że przyczyną tego wyciszenia było ustalenie wyniku przed rozpoczęciem działania, a także działanie otoczenia przyrody). Widoczne jest to w komentarzach Abramović, która odwołuje się do opisu wrażeń z przeżywania przestrzeni, natury podczas wędrówki oraz do zdawkowych stwierdzeń faktograficznych dotyczących przebytej drogi i losu związku performerów. W wypowiedzi tej do głosu dochodzą nie napięcia¹⁵, lecz zgoda na fakt ich rozejścia się. Zdania

¹⁴ Por. np. wypowiedzi N. Rolfe'a podczas Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Performance w Lublinie w 2009 r.; M. Ryczkowska, Relacja z Festiwalu, <http://performanceplatform.blogspot.com> (dostęp: 22.02.2011).

¹⁵ Por. wypowiedź M. Abramović dla „The Observer”. Na pytanie reportera: „Dlaczego poświęca siebie tak bardzo w imię sztuki?”, odpowiedziała: „Jestem ciągle w obsesji, wciąż jak dziecko”. S. O'Hagan, *Interview: Marina Abramovic*, „The Observer”, 3 October 2010, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist> (dostęp: 11.01.2011).

są wyważone, przemyślane, wypowiedź wzbogacona przeżywanymi przez artystkę relacjami (dawną i współczesną), wyrażającymi doświadczenie przekroczenia dróg dostępnego tu i teraz świata. Droga Wielkiego Muru transcenduje wymiar przestrzeni ziemskiej, pozwala na zdystansowanie się, na objęcie w szerszej perspektywie wydarzeń tego świata. Droga ta pozwala również doświadczyć wymiaru ponadziemskiego i pogodzić się ze „Stworzeniem”, mówiąc słowami Zamoyskiego, przynajmniej w aspekcie związku artystów.

Czy można byłoby jednak mówić o „odkrywaniu” jako istocie ich sztuki?

Opisywane przeżycia performerów związane z *The Great Wall* to współczesne artystyczne wyrażenie sytuacji człowieka w świecie. Nie w sensie bezpośredniego dotknięcia jego tragizmu i nie w sensie odkrywania prawdy „Stworzenia”, ale w sensie „wykonania dzieła”, które może zafundować pewien stopień zgody i uspokojenia.

Świadomość, że

jesteśmy ograniczeni w każdym kierunku; ten stan zajmujący środek między dwoma krańcami przejawia się we wszystkich naszych zdolnościach. Zmysły nasze nie chwytają nic krańcowego; zbyt wielki hałas nas ogłusza; zbyt jasne światło oślepia, zbyt duża odległość i zbyt duża bliskość przeszkadza¹⁶,

jest jednocześnie przekroczeniem tych ograniczeń, chociaż tylko na płaszczyźnie duchowej (świadomości). A oto obraz naszej egzystencji:

Żeglujemy po szerokim przestworzu, wciąż niepewni i chwiejni, popychani od jednego do drugiego krańca [...] Jest to stan naturalny, najbardziej wszelako przeciwny naszym skłonnościom; pałamy żądzą znalezienia oparcia i ostatecznej podstawy, aby zbudować na niej wieżę wznoszącą się w nieskończoność¹⁷.

Abramović i Ulay, można założyć, w „szerokim przestworzu” szukali jakiejś podstawy wieży. Można też założyć, że odkryli ją w sobie bez względu na to, czy w wymiarze artystycznym powiedzieli *good-bye*, a w rzeczywistości chcieli powiedzieć coś innego. Ani odbiorca, ani chyba sami artyści

¹⁶ B. Pascal, *Mysli*, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa: PAX, wyd. 3 [b.r.w.], s. 66.

¹⁷ Tamże, s. 67–68.

nie posiadałoby tyle pewności, by stwierdzić, czego chcą naprawdę, bo – jak pisał Pascal – „Człowiek jest dla siebie samego najbardziej zadziwiającym przedmiotem w naturze”¹⁸. Nawet po 90 dniach drogi do siebie.

Wystarczy jednak, jeśli „to dobrze zrozumiemy, [wówczas] będziemy trwali spokojnie”¹⁹ – tak lapidarnie wyrażał przeżycia związane z egzystencją – zapominany dziś w kontekście popularności idei Heideggera oraz współczesnych myślicieli egzystencji – Blaise Pascal. Zgoda ta nie jest jednak akceptacją „mimo wszystko”, jest to spokój, jaki uzyskuje człowiek po „wykonaniu dzieła”, co w przypadku performerów oznaczałoby: po przyswojeniu sobie, recepcji i interioryzacji („performatywności” według Lichte) elementów rzeczywistości zmysłowo dostępnej lub tkwiącej w pokładach społeczno-kulturowych²⁰ oraz ich przetworzenia w artystycznym działaniu performatywnym. Czy performerzy przeszli wszystkie te etapy poznania i doświadczenia? Czy dzisiaj „trwają spokojnie”?

Droga Alevtyny Kakhidze

Kiedy zważam krótkość mego życia, wchłoniętego w wieczność będącą przed nim i po nim, kiedy zważam małą przestrzeń, którą zajmuję, a nawet którą widzę, utopioną w nieskończonym ogromie przestrzeni, których nie znam i które mnie nie znają, przerażam się i dziwię, iż znajduję się raczej tu niż tam; nie ma bowiem racji, czemu raczej tu niż gdzie indziej, czemu raczej teraz niż wtedy... Kto mnie tu postawił? Na czyj rozkaz i z czyjej woli przeznaczono mi to miejsce i ten czas?²¹.

To kolejny fragment w prosty sposób wyrażający przeżycie sytuacji człowieka (konkretnego mnie) i świadomość tego przeżycia. Myśl ta wydaje się celna nie tylko dla wyrażenia sytuacji egzystencjalnej Pascala, trudno byłoby znaleźć lepszy kontekst interpretacyjny dla tego, co robi Alevtina Kakhidze i kim jest.

A jest to przeszło trzydziestoletnia kobieta o drobnej sylwetce, która pewnego dnia, już po pomarańczowej rewolucji, zdecydowała się na zre-

¹⁸ Tamże, s. 71.

¹⁹ Tamże, s. 68.

²⁰ M. Carlson, *Performans*, dz. cyt., s. 189.

²¹ B. Pascal, *Myśli*, dz. cyt., s. 73.

alizowanie stypendium zagranicznego i wyjazd z Ukrainy. Podjęła studia artystyczne w Maastricht, jak mówi – małej miejscowości z wieloma sklepami i butikami.

Alevtina podczas spotkań z odbiorcami jej artystycznych dokonań zawsze opowiada o sobie. Wyjaśnia, skąd pochodzi, czym się interesuje, nad czym pracuje. Podczas spotkania w lubelskiej Galerii Labirynt na Starym Mieście²² performerka zaprezentowała wyniki swojej wieloletniej drogi poznania, doświadczania i tworzenia (zarówno form stałych instalacji, jak i działań performatywnych); drogi w wymiarach czasu i przestrzeni, drogi zgłębiania i doskonalenia siebie.

Artystka podjęła temat jak rasowy badacz empirysta: psycholog społeczny lub kulturowy. Materiałem badawczym była ona sama i jej otoczenie. Zbierała wrażenia, by dokonać ich opisu i interpretacji, aby w końcu wyjaśnić, na ile można, proces jej przemiany. Zweryfikowała następnie te wyniki, wracając do swojej „małej przestrzeni” pod Kijowem.

Pobyt w Maastricht dostarczył jej następujących doświadczeń: zadziwienia i oczarowania wielością rzeczy, które są w sklepach (jako obywatelka Ukrainy znała jedynie „dobrobyt” Związku Radzieckiego), istnienia rzeczy, które nie są niezbędne do codziennego życia (np. obrączki na chusteczki, stojaki na kartki pocztowe). Doświadczenia te niemal równocześnie przebiegały z procesem samoświadomości performerki:

Dlaczego uwielbiam sklepy? Dlaczego godzinami gapię się na wszystko? Dlaczego mi się to właśnie przydarzyło?

Artystka oba poziomy poznawcze zaangażowała w proces twórczy, wykonując instalację złożoną z niezbędnych na co dzień fizycznych rzeczy oraz z rysunków rzeczy zbędnych, komplementarnych w szczegółach wyposażenia pomieszczenia imitującego pokój. Odtąd Kakhidze rysowała wszystko to, co wydawało jej się ładne i co chciałaby posiadać.

Kolejne doświadczenia artystki to: obcowanie z przedmiotami i otoczeniem sklepów designerskich, zachwyty i refleksja:

²² Wszystkie informacje oraz cytaty pochodzą z tego spotkania, które odbyło się 23.11.2010 r. Tłumaczenia fragmentów z języka angielskiego dokonali pracownicy Galerii oraz autorka artykułu.

Dlaczego podobają mi się te wszystkie rzeczy ze sklepowych wystaw? Jestem przekonana, że nie chodzi tu o rzeczy same w sobie, ale o ich otoczenie²³.

Skupienie się na wyglądzie sklepów ukierunkowało performerkę ku wnioskowi:

Te wszystkie witryny sklepowe stworzone są dokładnie dla tej jednej chwili, w której stajesz przed nimi i myślisz: kupić albo nie kupić... (bo w zasadzie jeśli czegoś naprawdę potrzebujesz, to po prostu idziesz i to kupujesz).

W ten sposób Kakhidze odkryła mechanizm funkcjonujący pomiędzy psychologią jednostki a marketingiem²⁴. Odkryła i wyraziła to odkrycie w kolejnym performansie zatytułowanym *Unlimited*, polegającym na wytworzeniu bardzo dużej liczby kopii oryginalnych rysunków i uporządkowanym usytuowaniu ich w publicznych miejscach, na przykład w witrynach sklepów, na placach miejskich czy w galeriach (w Kopenhadze, Berlinie, Kijowie). Stosy skopiiowanych kartek zamiast oryginalnych rzeczy, nawet zamiast oryginalnych rysunków...

Była to postawa wyrażająca sprzeczność doświadczeń i przeżyć artystki:

Rysowałam te rzeczy, ponieważ je uwielbiałam, z drugiej strony miałam niezwykle silną świadomość tego, co się ze mną dzieje... Ja tylko rysowałam rzeczy, ale to oznacza, że im zaprzeczałam.

Przyjęła założenie, że posiadanie rysunku równa się posiadaniu rzeczy narysowanej (dlatego Kakhidze wyznaczała za swoje rysunki takie same ceny, jakie miały przedmioty w sklepach). W związku z tym wykonanie rysunku, posiadanie rysunku miało zastąpić, w myśl założeń, uczucie pożądania. Miało je wypełnić.

²³ „A tu... Dlaczego ta podłoga tak świeci? Ponieważ w jej blasku twoje stare buty wyglądają na jeszcze starsze... Tak więc kupujesz nowe, błyszczące”.

²⁴ W wyniku własnego doświadczenia odkryła to, co w latach 70. zreflektował J. Baudrillard (*La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Édition Denoël, 1970; *A l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social*, „Cahiers d'Utopie” 1978).

Droga performerki, i ta doświadczalna, i ta świadomościowa, przebiegała w kierunku wysublimowanych pożądań, które ukierunkowane były na przedmioty unikatowe (np. filiżankę Flora Danica wyprodukowaną przez fabrykę Royal Danish, wycenioną podczas aukcji na 60 000 euro). Stworzyła własną serię antykwaryczną.

Aż wreszcie, posiadając rzeczy unikatowe, mając możliwość zaprzeczenia im przez rysunki i ich powielanie, uświadomiła sobie, że „bardziej luksusowe będzie pozbycie się tych rzeczy”. Luksusem była pustka, której stan uświadamiał artystce towarowy charakter przedmiotów, rzeczy, które nabyła i które czekają do nabycia w różnego rodzaju sklepach. „Teatr ubogi” potrzebuje jednak aktora i jego rzemiosła, w tym przypadku – požądania... już nie towarów oferowanych przez sklepy czy antykwariaty, aukcje, lecz czegoś, co nie będzie wiązało się z towarem na sprzedaż. Dla Kakhidze były to dzieła sztuki prezentowane w galeriach: oryginalne, unikatowe, piękne, a co najważniejsze – oderwane od ceny, oderwane od przymusu posiadania. Świadomość performerki i w tym przypadku nie zawiodła:

Galeria sztuki jest miejscem pełnym sprzeczności, jakkolwiek wciąż istnieją tacy, którzy wierzą, że kupują sztukę, a nie towar. Ci ludzie nazywają się kolekcjonerami [...] Kupują oni nazwiska sławnych „na dziś” artystów.

Artystka i w tej sytuacji zastosowała sprawdzoną metodę rysowania dzieł lub ich reprodukcji.

Znanym sposobem marketingowym w świecie artystycznym jest wypuszczanie na rynek serii limitowanych. Kakhidze wypuściła m.in. limitowaną edycję rysunków reprodukcji Cindy Sherman. Posłużyła się przy tym kserokopiarką. Czy jeszcze czegoś może pożądać i doświadczyć człowiek w świecie przedmiotów? Nieświadoma sugestia jej amerykańskiego nauczyciela ukierunkowała artystkę na pragnienie doznania i przeżycia sytuacji „egzotycznej”. Zamarzyła o locie prywatnym samolotem i...

oddano mi do dyspozycji prywatny samolot i pozostawiono decyzję, gdzie i kiedy lecieć, tylko na jeden dzień.

Jakie wnioski wysunęła performerka po tej podróży, a zarazem na koniec „dzielenia się doświadczeniem” z uczestnikami jej prezentacji w lubelskiej Galerii Labirynt?

Tak wiele mówiliśmy o rysowaniu... Już uwierzyliście, że to może dawać władzę. Jeśli tak – zgadzam się z wami. Wiele osób oczekiwało, że narysuję ziemię z prywatnego samolotu podczas realizacji projektu. Moja odpowiedź jest następująca: Niczego tam w górze nie narysowałam!²⁵.

Poszukiwanie tożsamości w doświadczeniu środowiska obcego przede wszystkim ekonomicznie, rozpoznawanie siebie w wielkiej przestrzeni świata i w nieskończonym czasie, poszukiwanie siebie wśród rzeczy i odkrywanie siebie w przeżyciu lub na wzór przeżycia mistycznego, czyli bezpośredniego, pozwalającego wniknąć w tajemnicę istnienia, bytu i umożliwiającego współzycie z tą tajemnicą w sposób tak intymny (twarzą w twarz),

że przestaje Ona nią być dla niego, bo jest przejęty spokojem, jaki daje ufnosć swego mistycznego przeżycia [...] ze Stworzeniem²⁶

– oto rodzaje działań performerki.

Czym była droga Alevtyny Kakhidze? Na „poziomie przedmiotowym” – doświadczeniem elementów świata zmysłowo dostępnego, kształtowaniem stylu artystycznego. Na „poziomie metaprz przedmiotowym” natomiast – realizowaniem możliwości osoby ludzkiej: od wymiaru cielesnego przez psychiczny i duchowy²⁷. Kakhidze przez doświadczenie mnogości uświadomiła sobie wartość pustki (braku przedmiotów) – postawy bliskiej ascezie. Przez doświadczenie wartości ekonomicznej przedmiotów artystka uświadomiła sobie osobową moc transcendencji, czego narzędziem uczyniła zaprzeczające rysowanie przedmiotów i nadawanie im wartości rzeczy wystawianych na półkach sklepów. Dzięki doświadczeniu poczucia władzy nad przedmiotami (autentycznego lub nie) doszła do momentu uświadomienia swojej pozycji

²⁵ Swoją postawą podczas podróży samolotem Kakhidze zaprzeczyła popularnej dziś tezie R. Girarda dotyczącej mocy „władzy” w układach społeczno-kulturowych!

²⁶ W. Tatarkiewicz, *Parerga*, dz. cyt., s. 50.

²⁷ Na temat rozróżnienia tych trzech wymiarów, paralelnych do władz poznawczych człowieka, por. S. Świeżawski, *Święty Tomasz na nowo odczytany*, Poznań: W drodze 1995, s. 174–177. M.in. „W świetle tych [św. Tomasza z Akwinu] poglądów jest absurdalne twierdzić, że mózg jest narządem intelektu. Jest on narządem zmysłów wewnętrznych. Natomiast intelekt jest nieorganiczny, nie może być organiczną władzą, czyli władzą działającą przez narząd cielesny, jeżeli jego przedmiotem dostosowanym są wszelkie ciała. Przypomnijmy, że narząd poznający musi być sam pozbawiony tego, co poznaje” (tamże, s. 177).

w wymiarze „towarowym” świata, a dzięki odkryciu istoty Stworzenia – uświadomiła sobie własną pozycję w szerokiej przestrzeni „między dwiema nieskończonościami”. Tym odkryciem Kakhidze dzieli się z innymi.

Alevtina Kakhidze nie dobiegła jeszcze do „połowy swojej drogi” – jak powiedziałaby Dante – i wróciła do swojego domu pod Kijowem. Realizuje projekty artystyczne i dzieli się doświadczeniem, i w swoim domu, i jeżdżąc po świecie. Arystoteles nie kazał wprawdzie nazywać nikogo szczęśliwym, gdyż

do szczęścia bowiem trzeba [...] i dzielności, która osiągnęła pewną doskonałość, i życia, które osiągnęło pewną długość. Wszak zmienne bardzo są życia koleje i różne bywają zrządzenia losu, i może się zdarzyć, że ten, kto największej zażywa pomyślności, popadnie w wielkie nieszczęścia na starość²⁸.

Kakhidze jest jednak szczęśliwa.

Nie tylko wymienione uwarunkowania mogłyby świadczyć o szczęściu artystki. Podczas prezentacji, przed nią czy po niej, performerka emanowała spokojem, prawdą siebie i prawdą tego, co mówiła²⁹.

Dwa performanse, dwa sposoby kroczenia drogą sztuki i życia... Dlaczego przekonuje mnie ten drugi? Po pierwsze dlatego, że jak kiedyś zauważył Stefan Swieżawski, nasza kultura zaprzestała pracy nad mądrością, tzn. analizą i kontemplacją rzeczywistości, a skupiła się na operacjach myślowych wyższego rzędu³⁰. Stąd przesycona samoświadomością kultura zachodnia szuka, jak się wydaje, antidotum w kulturach stojących na niższym poziomie samoświadomości. Kultura nasza była w stanie doprowadzić do niemal perfekcji myśl performatywną (jeśli nie do perfekcji, to tylko dlatego, że w jej założeniach jest zapis o niemożliwej perfekcji, gdyż nie musimy

²⁸ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, ks. 1, 1100a: 94, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, tłum. D. Gromska, t. 5, Warszawa: PWN 1996.

²⁹ „Tylko prawda działa na mnie” – mówił N. Rolfe podczas lubelskiego Festiwalu Sztuki Performance w 2009 r. Po doświadczeniu jego artystycznie niewyszukanego performansu wszyscy uczestnicy uwierzyli tym słowom, choć brzmiały nie tak naukowo, jak R. Huntera o tym, że prawda jest jednostkowa i że nie należy jej ufać, gdyż zawsze jest dogmatem.

³⁰ S. Swieżawski, *Święty Tomasz na nowo odczytany*, dz. cyt., s. 51–52.

zatrzymać się w tworzeniu kolejnych „metamimez”³¹, więc performerzy się nie zatrzymują), której walory Marvin Carlson opisał następująco:

Rozpoznanie, że performans naukowego badania i pisanie w żadnym razie nie jest przezroczystym, niewinnym procesem, nie doprowadziło etnografów do zaniechania działalności. [...] Natomiast uczuliło ich (i mnie) na illokucyjne i perlokucyjne skutki własnych wywodów; kazało zważyć, jak tworzy się, jak dzieli i uprawomocnia wiedzę; jak tworzy się dziedziny badań, jak się je rozwija i strzeże ich granic; jak w każdy rodzaj performatywnych zachowań włącza się społeczną, kulturową i osobistą tożsamość³².

Droga Kakhidze jest doświadczeniem i jednocześnie namysłem nad podstawowymi dla każdego indywidualnie elementami rzeczywistości. Droga jej sztuki i życia prezentuje mądrość, brakującą w naszej kulturze, jak pisał Swieżawski:

Nasza kultura europejska niezwykle wiele straciła w porównaniu np. z pewnymi kulturami Wschodu lub Afryki. Rozwój nauk szczegółowych, techniki, wygody został opłacony ceną nieprawdopodobnie wielką, bo właśnie ztratą wartości mądrościowo-kontemplacyjnych³³.

Droga wzdłuż Muru Chińskiego dla Abramović i Ulaya to poszukiwanie w pewnym sensie, na pewnym etapie życia, spokoju. Istotą działań tej pary performerów jest jednak pokazywanie artystycznego konceptu. Abramović i Ulay respektowali artystyczne metody i cele tworzenia widowiska. Kakhidze słuchała siebie i świata, uprawiała życie kontemplacyjne, i uprawiała je w samym zgiełku, w wirze obowiązków i spraw³⁴ – stąd jej mądrościowa postawa. I – dodatkowo – nie unikała metody nauk empirycznych, była w wirze dokonań naukowych współczesnego świata.

I jeszcze jeden argument za drogą Kakhidze. Jak wspomniałam wyżej, zapytana niedawno przez reportera Abramović „Dlaczego poświęca siebie tak bardzo w imię sztuki?”, odpowiedziała: „Jestem ciągle w obsesji, wciąż jak dziecko”. W podobnym czasie (jesień 2010) spotkałam Ukrainkę i słu-

³¹ K. Baz, *Performance as Research: Live Events and Documents*, [w:] T.C. Davis (ed.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge 2008, s. 31.

³² M. Carlson, *Performans*, dz. cyt., s. 298.

³³ S. Swieżawski, *Święty Tomasz na nowo odczytany*, dz. cyt., s. 51–52.

³⁴ Tamże, s. 52.

chałam o jej artystycznym projekcie, który okazał się drogą spełniania jej życia. W 2010 roku szczęśliwsza była Kakhidze, w znaczeniu: realizowała „pewnego rodzaju czynność duszy, zgodną z wymogami jej dzielności”³⁵, a wśród nich dostępne i widoczne jako jej „trwała dyspozycja” były zalety dianoetyczne, czyli zdolność rozumienia, rozsądek i mądrość teoretyczna, oraz zalety etyczne: szczodrość i umiarkowanie. A ponieważ „żadna z cnót nie jest nam z natury wrodzona [...] cnót natomiast nabywamy dzięki uprzedniemu wykonywaniu czynów [etycznie dodatnich]”³⁶, każda wymaga nauki i ćwiczenia³⁷, to Kakhidze ukształtowała siebie w naturalnym porządku: od doświadczenia przez synchroniczny rozwój cnót etycznych i dianoetycznych. Abramović uległa presji trendów kultury (cechujących się m.in. życiem w obsesji, życiem „pomiędzy” ortodoksyjną religią a komunizmem, widowiskowością i zmysłowością), stawiając swą cielesność i psychiczność „pomiędzy” i kreując swój wizerunek dla innych³⁸.

Droga ukraińskiej performerki nie jest nacechowana skandalem, jest to droga doświadczającego badacza. Wyważona i rozsądna, mądra i umiarkowana, i szczodra. Realizująca naturalne dążenie (*appetitus*) „do urzeczywistniania swojej natury, tego wszystkiego, co tkwi w założeniach natury danego jestestwa”³⁹, w tym przypadku na poziomie poznania, postępowania i tworzenia oraz ich wzajemnego rozwoju. Droga, która może stanowić zwiastun⁴⁰ przed wiosną sztuki potrzebnej naszej kulturze: sztuki-kontemplacji.

³⁵ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, dz. cyt., ks. 1, 1099b, 94. Por. też: „Ludzka zaś dzielnością nazywamy dzielność nie ciała, lecz duszy” (tamże, ks. 1, 1102a, 100).

³⁶ Tamże, 1103a, 103–104.

³⁷ Tamże, 1099b, 93.

³⁸ Wpisując się w Baudrillardową ideę tożsamości egzoaksjalnej. „Inaczej ma się rzecz w odniesieniu do sztuk aniżeli w odniesieniu do cnót. Wytwory bowiem sztuki mają same w sobie wartość dodatnią, wystarczy więc, jeśli posiadają pewne właściwości; postępowanie zaś zgodne z poszczególnymi cnotami jest np. sprawiedliwe czy umiarkowane, nie jeśli posiada samo pewne właściwości, lecz jeśli nadto podmiot jego w chwili działania posiada pewne dyspozycje” – pisał w *Etyce nikomachejskiej* Arystoteles (tamże, ks. 2, 1105a, 109).

³⁹ S. Swieżawski, *Święty Tomasz na nowo odczytany*, dz. cyt., s. 186.

⁴⁰ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, dz. cyt., ks. 1, 1098a, 89.

**“WAY” IN ART AND PERFORMATIVE DISCOURSE
(WITH PASCAL AND ARISTOTLE IN THE BACKGROUND)**

Summary

The topic of “way” including its cultural contexts in performance studies is considered as a fundament of variabilist assumptions. Performance art addresses them and has moreover the ambition to be an action in the actual sense of the word – devoid of the dimension of “semper et ubique”. It is difficult, however, to avoid symbolic aspects of this kind of art. Differences between performances consider the essential questions of performers asking about means and methods, functions and aims of this art. The paper discusses in detail two examples of different realizations of levels of meaning of “way”, embedding them in the artistic context (distinguished by W. Tatarkiewicz models of creativity) and the philosophical context (classical, but forgotten thought of Pascal and Aristotelian discourse).