

*
*
*

KLUB PERFORMANCE

WARSZAWA

LISTOPAD 2004 – MAJ 2008 – ...

===

ZAWARTOŚĆ:

- **Klub Performance, działalność**
- **Teksty uzupełniające**
- **Zakończenie**

* * *

Teksty, zdjęcia, filmy:

— wszelkie prawa zastrzeżone przez autorów

— copyright by authors

* * *

Wydawnictwo Sztuka ogrodu Sztuka krajobrazu.

Publikację zamknięto 27.02.2011 r.

Wydanie sfinansowane z projektu badawczego MNiSW N N527 272437

ISBN 978-83-932747-0-3

Druk

Projekt okładki: Przemysław Kwiek ©

Layout: Jan Piekarczyk, Przemysław Kwiek

Doprowadził do wydania: Jan Rylke

KLUB PERFORMANCE, OGŁOSZENIE ZAŁOŻYCIELSKIE:

„Dnia 12 listopada 2004 w Warszawie Jan Rylke, Przemysław Kwiek i Jan Piekarczyk powołali »Klub Performance«”. Celem Klubu są: Spotkania, Realizacje i Rejestracje.”

Dokumentacja fotograficzna: przeważnie **Mikołaj Tym**.

Dokumentacja DVD: przeważnie **Grzegorz Rogala**.



Od lewej: Jan Piekarczyk, Przemysław Kwiek, Jan Rylke,
Fot. Mikołaj Tym

PERFORMANCE CLUB, a set up announcement:

On 12 November 2004 in Warsaw, Jan Rylke, Przemysław Kwiek and Jan Piekarczyk created the "Performance Club", in order to set up meetings, realize projects, and keep track of documentation.

The photo documentation: in large part by **Mikołaj Tym**.

The DVD documentation: in large part by **Grzegorz Rogala**.

Kalendarz spotkań Klubu Performance / The calendar of the Performance Club meetings:

1. spotkanie/meeting: 6.12.2004 Galeria Krytyków Pokaz

Małgorzata Butterwick, Angel Pastor, Jan Piekarczyk, Jan Rylke, Anastazy B. Wiśniewski

2. spotkanie/meeting: 7.01.2005 Galeria Krytyków Pokaz

Peter Grzybowski, Ewa Rybska & Władysław Kaźmierczak

3. spotkanie/meeting: 18.01.2005 Galeria Kordegarda

Krzysztof Żwirblis z zespołem, Przemysław Kwiek, Aleksandra Polisieicz

4. spotkanie/meeting: 7.02.2005 Galeria Krytyków Pokaz

Paweł Górecki, Wojciech Kowalski, Mariusz Cur

5. spotkanie/meeting: 7.03.2005 Galeria Krytyków Pokaz

Janusz Bałdyga, Dariusz Fodczuk

6. spotkanie/meeting: 8.03.2005 Galeria Kordegarda

Paweł Kwiek, Przemysław Kwiek, Jan Piekarczyk

7. spotkanie/meeting: 9.05.2005 Galeria Krytyków Pokaz

Teresa Murak, Alina Anka Kowalska

8. spotkanie/meeting: 13.06.2005 Galeria Krytyków Pokaz

Krzysztof Knittel i przyjaciele

9. spotkanie/meeting: 14.06.2005 Galeria Kordegarda

Paweł Kwaśniewski, Ryszard Ługowski, Anastazy B. Wiśniewski, Tomasz Sikorski

10. spotkanie/meeting: 10.10.2005 Galeria Krytyków Pokaz

Karolina Stępniewska, Waldemar Petryk

11. spotkanie/meeting: 11.10.2005 Galeria Kordegarda

Jan Rylke, Jan Piekarczyk, Przemysław Kwiek

12. spotkanie/meeting 5.12.2005 Galeria Krytyków Pokaz

Jan Piekarczyk, Larysa Truszyk

13. spotkanie/meeting: 6.02.2006 Galeria Krytyków Pokaz

Mariusz "Marchewa" Marchlewicz, Martyna Piasecka, Magda Burzyńska, Olga Nowakowska, Szymon Cecotka

14. spotkanie/meeting: 2.10.2006 Galeria Krytyków Pokaz

Anastazy B. Wiśniewski, Wspomnienie o Anastazym cz. II, wystąpili Paweł Zawadzki, Ewa Mikina

15. spotkanie/meeting: 20.11.2006 Galeria Krytyków Pokaz

Jan Piekarczyk, Przemysław Kwiek, Jan Rylke

16. spotkanie/meeting: 8.12.2006 Galeria Krytyków Pokaz

Marcela Kawka, Joanna Mach, Robert Pludra, Paweł Zalewski, Maciej Iwiński, Marek Kultys, Piotr Krupski, Grzegorz Rogala, Prakseda Yerka, Vu Thu Thuy, Marcin Ebert, Klara Jankiewicz

17. spotkanie/meeting 7.04.2007 Galeria XX1

Jan Piekarczyk, Grzegorz Rogala, Maciej Meru Adamczewski, Jan Rylke, Przemysław Kwiek

18. spotkanie/meeting: 4.06.2007 Galeria Krytyków Pokaz

Łukasz Owczynn timer, Robert Pludra, Paweł Zalewski, Marcin Ebert, Karolina Stępnowska, Janusz Bałdyga, Nazar Honczar, Grzegorz Rogala

19. spotkanie/meeting: 8.10.2007 Galeria Krytyków Pokaz

Angel Pastor, Jan Piekarczyk, Robert Pludra & Paweł Zalewski, Małgosia Butterwick, Przemysław Kwiek

20. spotkanie/meeting: 30.11.2007 Galeria Krytyków Pokaz

Wojciech Kowalczyk, Maciej Meru Adamczewski & Irmina Kot, Jan Rylke

21. spotkanie/meeting: 7.04.2008 Galeria Krytyków Pokaz

Robert Pludra & Paweł Zalewski

22. spotkanie/meeting 8.05.2008 Galeria XX1

Przemysław Kwiek, Robert Pludra & Paweł Zalewski, Jan Rylke, Jan Piekarczyk, Grzegorz Rogala, Ryszard Ługowski

List of Artists:

Małgorzata Butterwick, Angel Pastor, Jan Piekarczyk, Jan Rylke, Anastazy B. Wiśniewski, = 5
 Peter Grzybowski, Ewa Rybska & Władysław Kaźmierczak, = 3
 Krzysztof Żwirblis (z zespołem: Natalia Golanowska, Mariusz Maciejewski, Urszula Prussak), Przemysław Kwiek, Aleksandra Polisie wicz, = 6
 Paweł Górecki, Wojciech Kowalski, Mariusz Cur, = 3
 Janusz Bałdyga, Dariusz Fodczuk, = 2
 Paweł Kwiek, Przemysław Kwiek, Jan Piekarczyk, = 1 (+ 2)
 Teresa Murak, Alina Anka Kowalska, = 2
 Krzysztof Knittel (i przyjaciele: Teresa Murak, Zofia Knittel, Ewelina Sojecka, Ewa Trafna, Cezary Chojnowski, Edward Dwurnik, Włodek Kiniorski, Krzysztof Knittel, Jacek Kochan, Przemysław Kwiek, Ryszard Latecki, Jan Piekarczyk, Mateusz Piekarczyk, Jan Pieniążek, Jan Rylke, Tadeusz Sudnik, Jerzy Truszkowski, Rafał Whuk, Andrzej Wróbel) = 15 (+ 4)
 Paweł Kwaśniewski, Ryszard Ługowski, Anastazy B. Wiśniewski, Tomasz Sikorski, = 3 (+1 + 3)
 Karolina Stępnowska, Waldemar Petryk, = 2
 Jan Rylke, Jan Piekarczyk, Przemysław Kwiek, (+3)
 Jan Piekarczyk, Larysa Truszyk, = 1 (+1)
 Mariusz "Marchewa" Marchlewicz, Martyna Piasecka, Magda Burzyńska, Olga Nowakowska, Szymon Cecotka, = 5
 Paweł Zawadzki, Ewa Mikina, = 2
 Jan Piekarczyk, Przemysław Kwiek, Jan Rylke, (+3)
 Marcela Kawka, Joanna Mach, Robert Pludra, Paweł Zalewski, Maciej Iwiński, Marek Kultys, Piotr Krupski, Grzegorz Rogala, Prakseda Yerka, Vu Thu Thuy, Marcin Ebert, Klara Jankiewicz, = 12
 Jan Piekarczyk, Grzegorz Rogala, Maciej Meru Adamczewski, Jan Rylke, Przemysław Kwiek, = 1 (+4)
 Łukasz Owczynn timer, Robert Pludra, Paweł Zalewski, Marcin Ebert, Karolina Stępnowska, Janusz Bałdyga, Nazar Honczar, Grzegorz Rogala, = 3 (+5)
 Angel Pastor, Jan Piekarczyk, Robert Pludra & Paweł Zalewski, Małgosia Butterwick, Przemysław Kwiek, (+ 6 Pludra Zalewski = 2 – 1 dwie osoby, jeden występ)
 Wojciech Kowalczyk, Maciej Meru Adamczewski & Irmina Kot, Jan Rylke,
 Robert Pludra & Paweł Zalewski,
 Przemysław Kwiek, Robert Pludra & Paweł Zalewski, Jan Rylke, Jan Piekarczyk, Grzegorz Rogala, Ryszard Ługowski.

1. spotkanie / meeting.

2004.12.6. 6 grudnia w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie miała miejsce inauguracja działalności Klubu Performance. Wieczór otworzył **Przemysław Kwiek**, który w kilku zdaniach streścił historię Galerii z czasów PRL.

Wystąpili:

1. **Anastazy B. Wiśniewski** (Złotów)
2. **Angel Pastor** (Barcelona)
3. **Małgorzata Butterwick** (Kraków)
4. **Jan Piekarczyk** (Warszawa)
5. **Jan Rylke** (Warszawa)

1. Anastazy B. Wiśniewski.

Wykład: *Promocja sztuki powspółczesnej w środowiskach zaniedbanych - The advancement of the post-contemporary art in the neglected environments* (a lecture).

Anastazy B. Wiśniewski, animator sztuki, twórca teorii artystycznej Tapeartu autor koncepcji sztuki powspółczesnej, uważany za jednego z klasyków polskiej awangardy. Uprawia sztukę i uczestniczy w życiu artystycznym od ponad trzydziestu kilku lat. Wystawiał swoje prace w Polsce, USA, Francji, Niemczech, Portugalii, Włoszech, Hiszpani, Rosji, na Białorusi i w innych krajach (łącznie około pięćdziesięciu wystaw indywidualnych i ponad dziewięćdziesiąt zbiorowych).

Strona: <http://www.table-gallery.com/tablegallery.html>.

O swojej twórczości A. B. Wiśniewski mówi: "TO NIE MODERNIZM ANI POSTMODERNIZM, TO POWSPÓŁCZESNOŚĆ." Swoje najnowsze prace tworzy zgodnie ze sformułowaną przez siebie filozofią "WYZWOLENIA WYZWOLONEGO", w której polemizuje z poglądem Baudrillarda, że wszystko już zostało wyzwolone i poruszamy się w pustce. Artysta nawiązuje zarazem do kantowskiego imperatywu ciągłego doskonalenia. Zdaniem Anastazego B. Wiśniewskiego, wyzwolenie nie może być aktem jednorazowym, gdyż często bywa tak, że wyzwoliwszy się już z czegoś popadamy w jeszcze większe zniewolenie. Akty wyzwolenia należy powtarzać, aż do uzyskania bardziej zadowalającego i doskonalszego stanu rzeczy. Koncepcja sztuki powspółczesnej Anastazego B. Wiśniewskiego, będąc konsekwencją rozwoju wcześniej sformułowanej i praktykowanej teorii Tapeartu, jest propozycją pomostu między klasyczną awangardą, a sztuką przyszłości.

Od 2000 roku w wirtualnej rzeczywistości realizuje i promuje sztukę powspółczesną w środowisku całkowicie zaniedbanym, a jego adaptacje tej przestrzeni na potrzeby sztuki powspółczesnej wykazują cechy ponadregionalne. Stypendysta Ministerstwa Kultury w tym zakresie (r. 2002 i 2004). (Ania Szubert)

Anastazy B. Wisniewski, a painter, graphic artist, theorist and critic. Anastazy Bogdan Wisniewski is not only engaged in creative work himself, but also aims to stimulate

artistic life in the community. In 1962 he enrolled at the State College of Plastic Arts in Wrocław, Poland, and on completing his studies there in 1968, spent a year in Warsaw, Poznań and Gdańsk, contributing to the Polish vanguard movement in art. Establishing the non-existent, independent, anti-symbolic institutions of the Yes-Gallery, the Yes and No-Gallery, and the R K Gallery, he published the Yes-Gallery Library, as well as the Mail Art's Communication with the World. He was also President of the Supraregion Society and the Institute of Artificial Research, in addition to participating in Osieki 70 and Wrocław 70. In 1971 he became co-partner of El-Gallery in Elbląg, while in 1973 and 1974 he organised the international integrating creative meetings of Osetnica, held in Wrocław. In the early eighties he was involved in setting up a private establishment where artists could work. Among Mr Wisniewski's varied works are:

Stimulations of Middle-Sized City, Poetic Meeting, Crazy's Congress, Studio of Jung Generation, the audio-visual works Sack and Concerto on the One Barrow, Art Is All Except This: Which is Already (a definition of art), Everything Will Turn Out Well (tape opera), A Small Archivist, *Tapeart* (for the intelligent, educated and rich, <http://www.table-gallery.com/tablegallery.html>), publications such as Kontestator Testimony, Thistles and Wids, Theory Good-Bye, Theory to Bide One's Time, About Backwards Movement in a One-Way Street, A Lunatic's Notes (vols I-IV) and Mummy, Hold Out A Hand To Me (story). With his ability to produce a wide range of creative works, Mr Wisniewski can envisage infinite possibilities for the future. (From the catalogue *Anastazy B. Wisniewski TAPEART July - August 1991*, issued by the Gallery of Sculpture, Warsaw, a permit for GALOIS - Mr Anastazy B. Wisniewski)



Anastazy N. Wiśniewski, fot. Mikołaj Tym



Od lewej: Przemysław Kwiek i Anasztazy B. Wiśniewski, fot. Mikołaj Tym



Angel Pastor, performance *Camino (droga)*, fot. Mikołaj Tym



Angel Pastor, performance *Camino (droga)*, fot. Mikołaj Tym



Angel Pastor, performance *Camino (droga)*, fot. Mikołaj Tym



Angel Pastor, performance *Camino (droga)*, fot. Mikołaj Tym



Angel Pastor performance *Camino (droga)*, fot. Mikołaj Tym

Małgorzata Butterwick. Performance *Pokaż*.



Małgorzata Butterwick, Performance *Pokaż*, fot. Mikołaj Tym



Małgorzata Butterwick, Performance *Pokaż*, fot. Mikołaj Tym



Małgorzata Butterwick, fragment performance *Pokaż*, fot. Mikołaj Tym



Małgorzata Butterwick, fragment performance *Pokaż*, fot. Mikołaj Tym



Małgorzata Butterwick, fragment performance *Pokaż*, fot. Mikołaj Tym

Małgorzata Butterwick, tekst:

Sztuka performance daje nieskończone możliwości tworzenia nowych jakości - zarazem wizualnych i mentalnych - poprzez transgresje znaczeń, którymi mniej lub bardziej świadomie się posługujemy, a które głęboko nas dotyczą. To eksperyment którego punktem wyjścia jest absolutna szczerość...przy jednoczesnym przyzwoleniu na zabawę, żart, improwizację, a nawet manipulację. Za każdym razem pozwala odkrywać nowe obszary wolności.

Tworzenie performance – przy nieuniknionym emocjonalnym napięciu – po prostu mnie bawi. Robię coś, co lubię!

Performance art is a search through new unlimited dimensions between life and creativity. Using the language of 'visual poetry' it can transgress between various meanings that we use more or less consciously, but which concern us deeply. It is an experiment that, stemming from absolute integrity, allows for improvisation, play and even manipulation. For me, every time, it uncovers new depths of personal, inner freedom, and new links with other people.

Making performance - despite (for??) its inevitable emotional tension - is something I simply enjoy! (Małgorzata Butterwick)

Jan Piekarczyk . Performance/nie-performance: *raise exceptions*.

Występ składał się z kilku wątków. Pierwszy to rzut monetą: powiedziałem, że nie wiem, czy w ogóle coś zrobię, i wyjąłem monetę. Było to 5 złotych. Ustaliłem, że jeżeli wypadnie 'piątka', to robię performance, a jeżeli 'orzeł', to nie będzie to performance. Wtedy, sześć lat temu, chodziło mi o podkreślenie, że nie ma czegoś takiego, jak sztuka dana z góry – podobnie, jak we frazie Anastazego B. Wiśniewskiego, jeszcze z lat 70': „Wszystko jest sztuką oprócz tego, co już jest. Wszyscy są artystami oprócz tych, którzy już są.” Teraz jest gorzej. Tak, zgadza się, chodzi o coś w rodzaju artystycznego ateizmu: nie tyle chodzi o to, że Bóg nie istnieje, ile o to, że nie wiadomo, czy przypadkiem nie istnieje. Religia jest faktem społecznym, ale nie Bóg. Podobnie ze sztuką. Kultura (język, tradycja, itd.) jest faktem społecznym, ale nie sztuka. W galeriach, „świątyniach sztuki”, jest tylko większe prawdopodobieństwo zetknięcia się ze sztuką, ale pewności żadnej nie ma. (wypowiadałam się we własnym imieniu).

„Podpisywanie”: była to akcja dziejąca się w tle, którą zainicjowałam ją w ten sposób, że wyjąłem dwie kartki, z których odczytałem kolejno dwa zdania:

1. Będąc przy zdrowych zmysłach niniejszym oświadczam, że biorę udział w performance Jana Piekarczyka pt. "Podpisywanie", co potwierdzam swym podpisem.
2. Będąc przy zdrowych zmysłach niniejszym oświadczam, że nie biorę udziału w performance Jana Piekarczyka pt. "Podpisywanie", co potwierdzam swym podpisem.

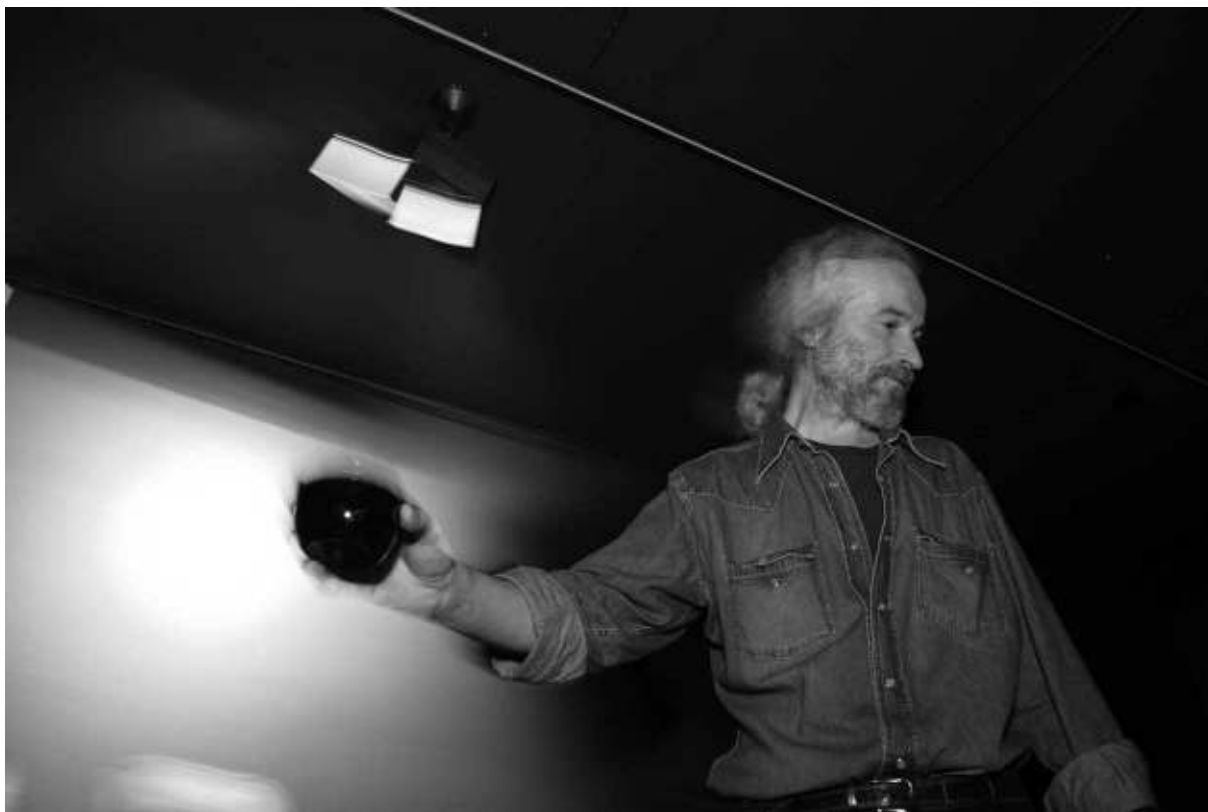
Dodałem, że jeżeli ktoś nie chce podpisywać, to oczywiście nie musi. Puściłem kartki w obieg po sali i przestałem się nimi zajmować. Akcja „podpisywanie” działała się w tle i nie wiedziałem, jaki przyniesie rezultat. Przemek Kwiek zapytał, co wobec tego jest performance, a co nie jest. "To, co ja robię tutaj nie jest performance" - odpowiedziałem - "ale to, co się dzieje z kartkami, to jest performance. W czasie podpisywania będę państwa zabawiał."

„Kogel-mogel dla dorosłych”: gwałtowne ucieranie żółtek z cukrem, pieprzem i wyciem.

„Herbata”: Poszedłem na zaplecze po przygotowaną wcześniej filiżankę herbaty. "To jest herbata pokutna" - powiedziałem. Ktoś się zaśmiał, a ja przestałem myśleć. Od tamąd wszystko działo się samo. Kartki krążyły po obrzeżach, uniosłem w górę filiżankę. Zacząłem tak jakoś: "Święty Augustyn powiedział, że prędzej przeleje morze do kubka (czy do dołka w pisaku) niż zrozumie tajemnicę Trójcy Świętej. A my jesteśmy w Polsce i od tamtego czasu minęło ze trzy tysiące lat, albo tysiąc, albo kilkaset, zapomniałem. Nie ważne.

Jesteśmy w Polsce i mamy jeszcze trudniejsze zagadki do rozwikłania niż Augustyn. To jest herbata. Herbata pokutna. Czy ktoś z publiczności zechce sprawdzić, czy naprawdę jest to herbata? David Copperfield też ma zwyczaj prosić kogoś z publiczności o sprawdzenie, czy to lub tamto jest prawdziwe." Znowu usłyszałem śmiech. Poszedłem z filiżanką do siedzącego najbliżej. "Proszę wypić tyk i powiedzieć, czy to jest herbata, czy nie." - poprosiłem. Facet odmówił, ale powąchał: "Chyba herbata". Zaśmiałem się. "Nie ma zaufania do performerów." - skomentowałem. Coś zaczęło się dziać. Następna osoba też odmówiła sprawdzenia, czy w filiżance jest herbata. Po-

czułem się tak, jakby otaczali mnie sami wrogowie - jeden wielki krach - i strach. Jakaś kobieta zlitowała się nade mną, spróbowała i potwierdziła: „Tak, to jest herbata”.



Jan Piekarczyk, *Herbata*, fot. Mikołaj Tym

Okrążając salę podsuwałem filiżankę co drugiej, co trzeciej osobie i spokojnie pytałem:

„Czy wypijesz tę herbatę i powiesz, że wiesz, co się w Polsce dzieje?”. Mówiłem cicho, krążyłem od osoby do osoby i możliwe, że wszystko to razem spowodowało, że pojawił się jakiś dziwny nastrój, który określiłbym jako intymny, ale nie jestem pewien, może wrogie. Czułem się dziwnie.

Pytane przeze mnie osoby, kolejno, jedna po drugiej, odpowiadały: "Nie". Poza Anastazym, który odpowiedział, że nawet bez herbaty wie, co się w Polsce dzieje. „To ja wypiję za was” - powiedziałem. Wylałem sobie herbatę (jeszcze ciepłą) na głowę. Na podłodze zrobiła się kałuża. Opuściłem się nad nią na rękach, jak do robienia pompek i zacząłem siorbać. Sala zareagowała. Nie pamiętam, co słyszałem, ale coś słyszałem, jakieś krzyki? Nie wiem. Po trzech lub czterech długich siorbnięciach wstałem. Ktoś oddał mi kartki i okazało się, że podpisy widnieją na obu. Anastazy błyskawicznie podpowiedział, żebym je zmoczył w rozlanej herbacie i przykleił do ściany. Tak zrobiłem. Ktoś zjadł kogel-mogel, i to wszystko. Kartki odkleiliśmy z Kwiekim starannie, jako unikalny ślad samodokumentującej się akcji. W sumie na obu kartkach 29 podpisów.



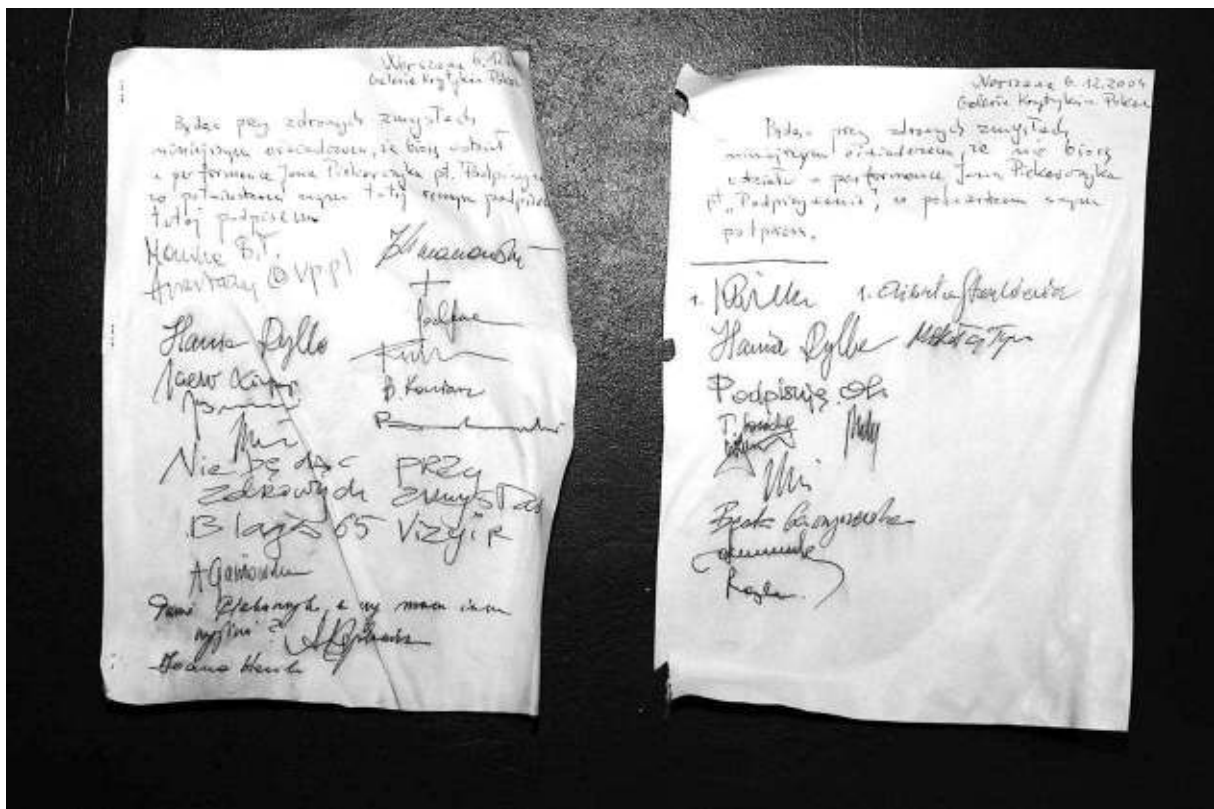
Jan Piekarczyk, *Herbata została wylana*, od lewej: Przemek, Anasazy, Monika , fot. Mikołaj Tym



Jan Piekarczyk, *Herbata została wylana*, od lewej: Anasazy, Monika , fot. Mikołaj Tym



Jan Piekarczyk, *Herbata została wylana+ podpisy akcji*, od lewej: Przemek, Anastazy, Monika; fot. Mikołaj Tym



Jan Piekarczyk, *Mokre podpisy akcji przywarte do ściany Galerii Krytyków Pokaz*, fot. Mikołaj Tym

Jan Rylke: Performance *Jak minie głód.*



Jan Rylke, *Jak minie głód*, fot. Mikołaj Tym



Jan Rylke, *Jak minie głód*, fot. Mikołaj Tym



Jan Rylke, *Jak minie głód*, fot. Mikołaj Tym



Jan Rylke, *Jak minie głód*, fot. Mikołaj Tym

KLUB PERFORMANCE.

Tekst napisany przez Jana Rylke, z korektą Przemysława Kwieka, uzupełniony uwagami i przypisem Jana Piekarczyka oraz uwagami Małgorzaty Butterwick. Jest to pierwszy „demokratyczny” tekst na temat „Klubu Performance” „wypuszczony” przez jego założycieli.

W potocznym mniemaniu (jak powiedział 1200 lat temu Alkuin do Karola – *vox populi vox Dei*) współczesny świat sztuki narodził się wraz z impresjonizmem -130 lat temu Claude Monet wystawił obraz *Impresja. Wschód słońca*. Akademickie tworzenie według reguł zostało zastąpione przez indywidualne tworzenie dzieła zgodne z osobowością artysty. Spowodowało to wykluczenie artysty z istniejącej struktury społecznej na podobieństwo społeczności romskiej – Cyganów. Stąd przyjęte określenie ówczesnego środowiska artystycznego jako cyganerii artystycznej. XIX wiek skończył się nieco później niż w 1900 roku, bo w okopach I Wojny Światowej. Tam gniła europejska cywilizacja. Otwarta wówczas czarna karta XX wieku, zapisana przez niewyobrażalne zbrodnie, posiadała margines niedostępny dla czołgów, karabinów maszynowych i gazów bojowych. Ten margines, to neutralna Szwajcaria, gdzie w Zurychu ukonstytuował się Cabaret Voltaire. W trakcie 9 spotkań kabaretu nastąpiła dalsza ewolucja – uległ zmianie proces powstawania dzieła. Dotychczas artysta reprezentujący sztuki piękne wykonywał dzieło w sposób intymny, często z towarzyszeniem nagiej kobiety – modelki. W Kabarecie Wolter artysta występuje publicznie jako osoba i tworzy w oczach odbiorcy dzieło sztuki. Od tego czasu nastąpił rozwój sztuki, w której artysta występuje jako dzieło sztuki. Happening, który przeszedł do języka potocznego, działania plastyczne, sztuka akcji i wreszcie performance, stały się w XX wieku jedną z form ekspresji artystycznej, nową gałęzią sztuki. W początku XX wieku ruch ten przypisał się do modnego wówczas kabaretu intelektualnego. W początku XXI wieku taka forma już nie istnieje i ruch performance, w swych coraz bardziej skodyfikowanych i perfekcyjnych kształtach, funkcjonuje w strukturach galeryjnych, muzealnych i w sieci własnych międzynarodowych Festiwali. Jednak dalej walczy o to, by w świadomości masowego odbiorcy oraz części krytyków, estetów i kuratorów zająć należne mu miejsce: „akademickiego tworzenia według reguł jednak wespół z indywidualnym tworzeniem dzieła – na żywo – zgodnego z osobowością artysty”

Zaproponowaliśmy, jako jedną z takich form **Klub Performance**, mając nadzieję, że słowo „Klub” w nazwie pozwoli na bardziej swobodne przejawy interakcyjności, eksperymentu i nowatorstwa wśród Performerów i swobodniejsze formy współuczestnictwa widzów.

Oficjalny tekst założycielski brzmi: „**Dnia 12 listopada 2004 r. w Warszawie - Jan Rylke, Przemysław Kwiek i Jan Piekarczyk powołali Klub Performance. Celem Klubu są Spotkania, Realizacje i Rejestracje**”.

Porozumieliśmy się z **Jerzym Brukwickim z Galerii Krytyków Pokaz**, oraz z **Teresą Anną Stepnowską i Olgą Górską z Galerii Kordegarda**, że w przerwach pomiędzy wystawami dzieł sztuki, przestrzeń galerii wykorzystamy na działalność Klubu Performance. Obie galerie nie realizują w swoich programach sztuki performance i znajdują się niedaleko siebie przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie. Ich przestrzeń są odmiennie. Galeria Krytyków Pokaz jest niedostępna z ulicy, pozbawiona okien i pomalowana na czarno. Galeria Kordegarda jest otwarta na ulicę, posiada duże okna i pomalowana jest na biało. Porozumieliśmy się również z filmowcem **Grzegorzem Rogalą** i profesjonalnym fotografem **Mikołajem Tymem**, że będą dokumentować poszczególne wystąpienia.

Pierwsze wystąpienie odbyło się 6 grudnia 2004 r.

Na początek postanowiliśmy wystąpić z Janem Piekarczykiem, więc już było nas dwóch. Pojechałem do Krakowa umówiony z Łukaszem Guzkiem, żeby zaagitować członków „Fortu Sztuki”. Na pierwszy termin zgodziła się Małgorzata Butterwick. Potem zadzwoniła jeszcze z Krakowa Basia Maroń (żona Artura Tajbera), że z Małgorzatą może przyjechać i wystąpić Aniel Pastor z Barcelony. 3 dni przed występem Janek Piekarczyk spotkał w Centrum Sztuki Współczesnej Anastazego B. Wiśniewskiego i też namówił go do występu. W końcu było nas tyle ile palców u ręki, więc liczba właściwa. 6 grudnia o piątej po południu byli już zaproszeni goście, kiedy wszedł Anastazy Wiśniewski z Przemkiem Kwiekiem, u którego nocował. Oboje, klasycy proto-performance jeszcze z końca lat 60-tych ubiegłego wieku. Występowali wtedy w sąsiednim domu na Krakowskim Przedmieściu w „Galerii” (byłym Salonie Debiutów), późniejszym Repassage. Przemek otworzył działalność Klubu, a Anastazy miał wykład, którego lejtmotywem była definicja (opublikowana tuż na początku lat 70-tych – teraz zacytowana przez Kwieka z tekstu Andrzeja Książka, „Czym jest sztuka? Rozważania na temat definicji sztuki” zamieszczonego w „Kwartalniku Filozoficznym” pod red. Władysława Stróżewskiego, T. XXVII Zeszyt 2, PAU UJ Kraków 2000):

„Wszystko jest sztuką oprócz tego, co już jest. Wszyscy są artystami oprócz tych, którzy już są”.

Trudno znaleźć lepszą definicji dla sztuki, która się rodzi wraz z ruchami i słowami artysty i przestaje istnieć wraz z jego wyjściem.

Wykład Anastazego był jak teatr jednego autora, a właściwie dwóch, bo wciągnął do dyskusji Przemka. Jak napisał Janek Piekarczyk: „Anastazy B. Wiśniewski wystąpił jako pierwszy (wziął tę wątpliwą przyjemność na siebie). Krótko i bardzo dowcipnie zreferował swoją teorię »sztuki współczesnej«, po czym wciągnął do gry Kwieka. Ich ironiczny i komiczny dialog stworzył doskonałą atmosferę do dalszych występów. Tej krótkiej sztuki teatralnej nie powstydziliby się ani Mrożek ani Beckett”.

Rozegrali antyczną tragedię o sytuacji artystów, którzy muszą co miesiąc deklaruować, że nie zarobili więcej w poprzednim miesiącu niż połowę ustawowo najniższego wynagrodzenia i wyrazić swoją chęć do pracy, na tle wykładu, który brzmiał: „Promocja sztuki współczesnej w środowiskach zaniedbanych”. Jak mówił inny z klasyków performance, Marek Konieczny: „sztuka jest sprawą śmiertelną, co nie znaczy, że jest poważną”. Przytoczę z tego wykładu kilka myśli: Sztuka współczesna nie jest modernizmem, ani postmodernizmem, ale sztuką, która zaczęła się w 1971 roku, w którym skończyła się współczesność, a zaczęła współczesność. Wyjaśnił swoją definicję, że to, co już jest wytworem sztuki, nie jest sztuką, bo jest towarem, a wobec towaru obowiązują prawa kapitalistyczne. Odniósł się także do galeryjnej sytuacji Klubu Performance, w której powstaje sztuka przedtowarowa, bo jej jeszcze nie było – „zobaczmy, kto robi sztukę, a kto towar”.

Angel Pastor, dla którego wykład Anastazego miał, ze względu na barierę językową, wydźwięk bardziej dźwiękowy niż intelektualny przystąpił do działania jako następny artysta. Janek Piekarczyk na łamach Galois, <http://galoisquarterly.webpark.pl>, wdał się z Angelem w dość skomplikowane procesy interpretacyjne, które są ciekawe ze względu na niejednoznaczność sztuki performance, przypominające interpretacje zawarte w filmie *Rashomon* Akiry Kurosawy. Po dyskusji mailowej z Angelem uwagi te wycofał z Galois. Tą dyskusję, zamieszczam w przypisie¹. Jego konkluzja brzmi nastę-

¹ Piekarczyk: „Performance gościa z Barcelony był może najtrudniejszy w odbiorze, bo jak zapowiedział sam autor, był skierowany do wnętrza artysty. W tej chwili nie dysponuję jeszcze żadnymi fotografiami i muszę posłużyć się tylko słowami. Angel Pastor wykonał performance na temat bezsilności performerów wobec wydarzeń tragicznych, mam tu na myśli zamachy terrorystyczne na pociągi w Hiszpanii. W finale wystąpienia rozpruł na sobie koszulę i niejako ze swojego brzucha, wyciągnął długi, biały flak z literami, które ułożyły się na koniec w słowo „performance”. Drugim elementem finału było zdejmowanie z głowy kolorowych torebek, takich, jakie dostaje się w sklepach na zakupy. Litery na kolejnych torebkach także układały się

pująco: Ogólnie, jak go zrozumiałem (zrekonstruowałem): traktuje swój performance raczej formalnie, bez specjalnych odniesień do rzeczywistości. Pragnie jednak by

w napis „performance”. Kiedy zdjął już wszystkie torebki, które uniemożliwiały mu widzenie, dopiero wtedy zaczął widzieć. Biały flak (lignina czy coś takiego) to być może symbol rozdartych wnętrzości ofiar zamachów. Torebki to być może znak o niestosowności sztuki wobec tragedii – performance przesłania widzenie. Tak to odebrałem i wcale się nie upieram, że mam rację. Performance Angela miał wiele jeszcze innych elementów, o których bez fotografii trudno by mi było pisać.

Dlaczego w ogóle dałem jakąkolwiek interpretację? Ponieważ otrzymałem list, gdzie koleżanka przeprasza mnie za swoje wcześniejsze wyjście, i dodała jakoś tak: mój techniczny umysł nie akceptuje takiego przekazu (jej umysł). Można to rzecz jasna olać. Albo starać się coś wytłumaczyć. Dalej przekazuję moje tłumaczenie (z angielskiego) wyjaśnień Angela: „Mój performans jest otwarty na wielopoziomowe interpretacje; różnorodność odczytań zwiększa moją świadomość tego, co robię. Uważam, że to wspaniale, jeżeli każda osoba spośród publiczności 'widzi' swój własny performans, a to jest tak, jak w życiu, gdy świadkowie próbują opisać jakieś zdarzenie; performans istnieje tylko w ludzkiej pamięci. Nie jest źle, jeśli ktoś próbuje ująć to słowami. Opisując to, co zrobiłem w Galerii Pokaz, zapomniałem wspomnieć, że moje nogi były częściowo owinięte, jedna złotą folią, druga bawełną, co jednak nie jest tak ważne jak to, że na bawełnie widoczny był polski alfabet, a za pomocą alfabetu tworzymy słowa i język. Byłem też przywiązany do przestrzeni za pomocą sznurka. Poprosiłem też by ktoś z publiczności uwolnił mnie, przecinając ten sznurek. Z jednej strony, chciałem pokazać rozczłonkowanie mojego ciała, gdy próbowałem iść swoją drogą, co znaczy – żyć w zgodzie ze swoimi sprzecznościami. Widzę własne ograniczenia i masz rację, że sztuka ani nie może opisać ani wyjaśnić tego, co dzieje się w świecie. Różne są oblicza terroru, głównie ekonomiczne, ale także agresja fizyczna: bombardowania i śmierć, ale ja wybrałem właśnie performans, jako drogę mojego kontaktu/połączenia z życiem. Może dlatego, że słowa pojawiły się w trzewiach, co może mieć związek z jakimś wcześniejszym cięciem. Jednak tworzyły one drogę i także pomagały mi iść. Dla mnie ważne są także takie sprawy formalne, jak użycie pewnych materiałów klasycznych, popularnych w sztuce performance: szmat, taśm, oraz przestrzeni i publiczności. Nie uprawiam „performansu z tezą”, i w ogóle nie mam żadnej tezy do udowodnienia. Najważniejsze dla mnie jest to, że performans pozwala mi na kontakt z ludźmi. Jeżeli dobrze zrozumiałem twoje podejście do performansu, można by je zapewne powiązać z powiedzeniem, przypisywanym Robertowi Filliou, że „sztuka sprawia, że życie jest bardziej interesujące od sztuki”... no byłoby mi miło dowiedzieć się czegoś więcej o tym, co robisz. Co zaś się tyczy formalizmów, mówię do ciebie jak performer do performer, ponieważ myślę, że twój performans nie był od nich wolny (mówiąc po performersku, napisz, czy mam rację). Podobają mi się jego bezpośredniość, ale sorry... słów nie rozumiałem. Widziałem przeciwstawienie rzeczywistości i obiektów użytych (cytowanych), akcję czasem nielogiczną i poszukiwanie odpowiedzi na pewne pytania. Co do mnie: robię akcje i nie mylisz się widząc prawdę w czymś fałszywym, sztucznym? Robię akcje i są one całkowicie rzeczywiste: rozcinam T-shirt i nie próbuję udawać, że rozcinam własne ciało (siebie). Nigdy nie używam jelit, tylko bawełnę. Oblepiam nogi taśmą, powlekam na złoto, itd. To są realia, tak samo rzeczywiste, jak twoja herbata i jajko, choć może mniej metaforyczne. Już sam fakt, że robię akcję publiczną, zadawała jakieś głębsze wewnętrzne potrzeby, wymaga mnóstwo energii, i wcale nie uważam, że zawsze (akcja) zmierza we właściwym kierunku. Trochę mi przykro, że ostateczne rozstrzygnięcia o porządkach lub znaczeniach, pozostawiam publiczności. Im usilniej staram się dostrzec, co jest w mojej pracy, tym mniej widzę, i o to dokładnie mi chodzi: zrobić nic, oczyścić wszystko z jakichkolwiek kontekstów. Uważam, że tylko w ten sposób ktoś taki jak ty może odkryć jakieś prawdy, szczególnie, jeżeli nie obawia się myśleć o samym sobie.

I tylko wtedy mam ze swojego performance cokolwiek, na przykład twoje uznanie. Nie ufam ludziom, szczególnie dorosłym, jeżeli uważają, że posiadają prawdę. Powracając do formalizmu, mam za sobą prace całkiem anty-formalistyczne, ale obawiam się, że w performansie i w sztuce w ogóle jest (panuje?) inny „formalizm”. Jestem z pokolenia rocka i postaw antykapitalistycznych i niekonformistycznych i byłem przeciw wszystkiemu. Niechaj wolno mi będzie przyjąć postawę anty-antystylistyczną (przynajmniej) w performansie”.

kształty pojawiające się na białych taśmach odczytać jednak jako alfabet, a nawet język. Pragnie, by sznurek, którym przywiązał się do klamki odczytać, jako związanie z przestrzenią, które zostało przecięte. Widziałem tylko, że napięty sznurek otwierał drzwi. Sznurek został przecięty. Podejrzewam, że Anioł, sam o tym nie wiedząc, sięgnął do archetypu łona (przestrzeń), otwarcia (narodzin) i odcięcia (pępowiny). Zdejmował z głowy torebki z kolejnymi literami, układającymi się w słowo „performance”, czyli (w tej interpretacji) wyzbywał się także łóżyska.

Ja spróbuję opisać je prościej. Najpierw Angel przywiązał się sznurkiem do drzwi, żeby nie odlecieć, co mogło go jako anioła spotkać niewątpliwie. Następnie poślocił sobie jedną nogę i zaprezentował ją galerii – była to noga niewątpliwie artystyczna. Ze swojego wnętrza wydobył alfabet i owinął ją wokół drugiej nogi – była to noga niewątpliwie semantyczna. Na głowę nałożył kłęb delikatnych, różowych i niebieskich worków foliowych. Litery z kolejno zdejmowanych worków ułożyły się w słowo P E R F O R M A N C E. Metafora była oczywista, tym bardziej, że towarzyszyła występowi delikatna muzyka (jednak Przemek wołał by inne słowo na głowie, a jakieś hasło na nodze). Na dwóch solidnych źródłach bijących z lewej i prawej nogi kształtuje się subtelna sztuka performance. Może go też źle odczytałem, ale to był solidny zachodni performance o zamkniętej i wypracowanej formie.

Janka Piekarczyka performance był bardziej nerwowy i mniej czytelny. *Raise exceptions* jest formą wychwytywania błędów – wyjaśnieniem błędów. Autor wszedł w kontekst socjologiczny, ankietując uczestników performance, czy będą, czy też nie będą brać udziału w tym zdarzeniu (w performance „Podpisywanie”, który biegł w tle „akcji na scenie”). Podszedł też probabilistycznie, rzucając monetą, czy obiektywnie będzie to performance, czy też nie. Dodał, że performance dzieje się poza jakąkolwiek rolą i funkcją sztuki, chociaż bez sztuki nie ma sensu. Następnie częstował wszystkich herbatą, nikt nie chciał, więc się zdenerwował, wylał ją i spłł z podłogi. Potem bardzo energicznie z podkładem wokalnym ukręcił jajko (kogel mogel) i też częstował. Tym razem Grzegorz Rogala zgodził się go zjeść i performance zakończył się zbożnie znakiem krzyża. Mimo pokazywanej otwartości formy, była ona mocno związana i artysta się nią bawił jak brzytwą na sznurku. Poniżej kursywą uwagi Janka do interpretacji przeze mnie Jego wystąpienia:

1. Performance „Podpisywanie” miał na celu sprowokowanie publiczności do wzięcia lub nie wzięcia udziału w samodokumentującym się performance, którego

dokumentację stanowią dwie kartki z podpisami – gdyby nikt się nie podpisał, performance by się nie udał. Powodem tego performance były moje wypowiedzi o sensowności (lub nie) dokumentowania performance w ogóle i szukanie odpowiedzi na pytanie: Co jest dokumentacją performance?

2. Nie tyle częstowałem wszystkich herbatą, ile podchodząc do kolejnego widza, pytałem, czy wypije tę herbatę i powie, że wie, co się dzieje w Polsce. Nikt z pytanych się nie zdecydował, poza Anastazym, który powiedział, że wie, co się dzieje w Polsce i bez herbaty. Fakt, że nikt nie wypił mi herbaty był mi „na rękę”, bo herbata była mi potrzebna na głowę („herbata pokutna”).

3. Zgodnie z „wyrokiem” monety to, co działo się na scenie, nie było performance’em. Było wystąpieniem. Performance’em było tylko „Podpisywanie” z tła, w którym ja nie brałem udziału. Działo się „sam” – za sprawą podpisujących. Dobrze się stało, że akcja „herbata” nie była performance’em, bo – tego do końca nie wiem – być może trafiłem, choć przez moment, w rzeczywistość poza sztuką – w każdym razie – takich momentów poszukuję usilnie.

Małgorzata Butterwick, zrobiła performance kobiecy. Nie feministyczny, już w nazwie obcy, ale kobiecy, mniej, jak te poprzednie męskie, wymyślony, a bardziej wyczuły, wyjęty z życia. Nie tylko dlatego, że na ekranie pokazywała wyjęte z życia serca – pokarm dla artystów, ale dlatego, że poruszała się w rytmie istniejącego czasu i miejsca. Kiedyś napisałem wiersz:

Miej serce
I bij
W serce.

W języku polskim uwidacznia się zatem wyraźnie diateza czasowników być i mieć, spinająca ich semantykę w powoływania do istnienia lub w kasacji jakiegoś bytu. (Dulewiczowa, Leksykalno-semantyczny status być – być w korelacji z mieć).

W rytmie małych serc wciskanych w duże serce na ekranie (nowość – powiedział Przemek), Małgorzata zjadała czekoladowe serca, przekształcający wirtualny rytm bijący z ekranu, w realny w przestrzeni galerii. Ten rytm modulowała delikatnymi ruchami rozpinania i zapinania suwaka przy swetrze. Tak delikatna, choć okrutna forma performance została przez nią zrównoważona drugą częścią mechanicznego performance, w którym pozostawiona mówiąca lalka o słodkim wyglądzie słodko kiwała się i gaworzyła.

Przemek mnie poprawił frazą: „w którym pozostawiony słodki w wyglądzie misio wolniutko i hipnotycznie obracał głowę”. Troista forma czyniła akcję dynamiczną, mimo statycznego i monotonnego rytmu przedstawienia. Pod względem formalnym było to przedstawienie warsztatowo skomplikowane. Świadczą też o tym uwagi Jan-ka Piekarczyka: *„Małgorzata Butterwick siedziała na podłodze i jadła piernikowe serca. W tym czasie komputer wyświetlał film, na którym czyjeś palce upychały do umytego, dużego zwierzęcego serca mniejsze zwierzęce serca. W tym czasie dała się słyszeć niezbyt głośna melodia katarynki. Małgosia nie zjadła wszystkiego. Resztą serduszek podzieliła się z publicznością i wyszła na zaplecze. Myśleliśmy, że to koniec i zaczęliśmy klaskać. Wtedy artystka wróciła i wyjęła z ozdobnego pudełka pluszową zabawkę z katarynką. Chyba misia. Postawiła zabawkę na podłodze i znowu wyszła. Zabawka ruszała się przez jakiś czas i grała melodyjkę. Wcześniej mieliśmy do czynienia z metaforą, ale teraz zupełnie z czymś innym. Bo wszyscy obecni, jak zahipnotyzowani, wpatrywali się w misia, aż przestał. Miś znieruchomiał, melodyjka ucichła. Oklaski. Miś-performer uruchomił w nas absolutnie dziecięcy odruch wpatrywania się w zabawkę, co było dość upiorne.”* Komentarze Małgosi do opisu dokonanego przez Jana Piekarczyka – 1 – i mojego – 2 – są takie: 1. *Z ciekawością wielką przeczytałam tę relację na gorąco, i przetłumaczyłam Angelowi. On jeszcze napisze od siebie. Potwierdza się to, co jak myślę jest w odbiorze performance najważniejsze: każda refleksja jest indywidualna, osobista i tak samo wartościowa. Znajdujemy to, czego szukamy, na co jesteśmy wyczuleni... coś umyka, a znowu coś zyskuje szczególną jasność. Bardzo mi się podoba to, co napisałeś, także o mojej akcji – zwłaszcza, że opinie różniły się naciskiem na różne znaczenia. Fajnie, że zwróciłeś uwagę na ten kontrast między metaforą filmu a trywialno-hipnotyczna obecnością zabawki, to był bardzo ważny element... ten miś, czy coś ma swoją ciekawą historię i naturę słodko-upiorną właśnie, myślę że nadaje się na performerę ;-))* 2. *Z ciekawością przeczytaliśmy tekst, bardzo nam się podobał – jest wnikliwy, napisany z pasją i otwarcie – i też z poczuciem humoru. Angelowi szczególnie przypadły do gustu anielsko-odlotowe skojarzenia, a mnie poruszył wiersz – myślę, że to najcelniejszy komentarz do mojego performance, bo właśnie o to mi chodziło!*

Ja kończyłem wieczór akcentem widowiskowym, z którym nosiłem się od wielu miesięcy. Wykonałem z surówki bardzo porządną serwetę, kupiłem serwis, nakryłem stół, nałożyłem ser i nalałem wino. Wszystko w białej koszuli z napisanym na plecach wierszem:

Jak minie głód,
 Jedzenie jest zabawą.
 Jak minie wstyd,
 To życie jest tą sprawą.
 Jak minie strach,
 Nie trzeba już się bać.
 Jak minie zniewolenie,
 Otwiera się więzienie,
 Przede mną cały świat.

Potem z okrzykiem „kurwa” rozerwałem koszulę, pod którym był czarny podkoszulek z wierszem i drewnianym kijem 3-ema silnymi ruchami rozbiłem wystawę. Na czarnym podkoszulku była dalsza część wiersza:

Jak minie głód,
 Jedzenie jest ciężarem.
 Jak minie wstyd,
 To życie jest bezwstydem.
 Jak minie strach,
 Zostaje w duszy lęk.
 Jak minie zniewolenie,
 To czuję przerażenie,
 Bo nie mam dokąd pójść.

Na koniec posprzątałem rozbite skorupy i na tym zakończył się wieczór (Janek powiedział Przemkowi, że intrygujące było nalanie do talerzy czerwonego wina).

Mój występ Janek Piekarczyk tak skomentował:

„Jan Rylke, który zakończył wieczór, dał performance tak zwarty, tak precyzyjny i mocny, że wszystkich chyba zamurowało. Tutaj znowu potrzebny jest obraz. Bo trzeba zobaczyć, jak facet w białej koszuli z napisanym na plecach wierszem nakrywa odświętnie stół, rozkłada talerze, kielichy, umieszcza w wazonie kwiaty pod kolor wykwinnego wina, które rozlewa i do kielichów i do talerzy. Zapala fioletowe świece. Kiedy już wszystko przygotował, rozpiął koszulę tak gwałtownie, że guziki prysnęły na boki. Zdjął ją. Wziął opartą o ścianę nogę stołową (stała sobie niewinnie, jak dubeltówka Czechowa), podniósł nad głowę, coś krzyknął i huknął w stół. Bryznęło. Włączył się alarm. Śpiący gdzieś w dyżurce policjant zelektryzowany podniósł głowę. Już mieli wsiadać do radiowozu, ale się wyjaśniło, że to nie napad, tylko sztuka. Na razie kończę, chociaż w opisywaniu performances Janka mam pewne zaległości – chodzi o znakomity wiosenny z Galerii Działań”.

Myślę, że wieczór był udany. Zaprezentowano różne style performance, warsztatowo dopracowane o różnorodnie zbudowanej formie. Wykonana dokumentacja filmowa i fotograficzna okazała się równie profesjonalna. Świadczy to o współczesnej żywotności tej formy aktywności artystycznej i możliwości trwałego, a nie jak dotychczas okazjonalnego włączenia jej do życia artystycznego. Sala była pełna! Planowane są następne wieczory klubowe. 7 stycznia 2005 roku w Galerii Krytyków Pokaz zaprezentują się: Piotr Grzybowski oraz Władysław Kaźmierczak i Ewa Rybska, 20 stycznia, w Galerii Kordegarda Przemysław Kwiek i Artur Grabowski (ostatecznie nie wystąpił).

2. spotkanie / meeting.

2005.01.7. 7 stycznia w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie odbyło się drugie spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza.

Wystąpili:

1. **Peter Grzybowski** (U.S.A.)
2. **Ewa Rybska & Władysław Kaźmierczak** (Słupsk).

Peter Grzybowski:

Ur. 1954 w Krakowie. Dyplom: Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie. Uprawia Performance, Sztukę Komputerową i Malarstwo. Od 1981 zrealizował w Europie i Ameryce Północnej szereg performances, indywidualne i grupowe wystawy malarstwa, instalacje multimedialne i interaktywne CD-ROMy. 1983-1984 mieszka w Niemczech i Francji, od 1985 w Nowym Jorku. Peter Grzybowski uprawia sztukę performance od lat 80-tych. Zrealizował wiele akcji w Europie i Ameryce Północnej. Jego performances to kompozycje multimedialne. Według niego główną zaletą sztuki performance jest możliwość łączenia technik różnych dziedzin sztuki z najnowszą technologią. W ostatnich performances, Grzybowski używa programów komputerowych, które buduje w Lingo Macromedia Director. Program synchronizuje projekcję cyfrowego video, dźwięk oraz ruch performerów na scenie. Komputer wydaje sygnały, na które reaguje performer, lub sam reaguje na ruch artysty poprzez sensory. W swoich działaniach, Grzybowski komentuje otaczającą go rzeczywistość: zjawiska i wydarzenia z otaczającego go świata – polityczne lub społeczne, współczesne lub w kontekście historycznym. Niektóre z akcji są site specific lub w jakiś sposób odnoszą się do miejsca – np. kraju, w którym artysta mieszka w danym momencie. Grzybowski komponuje swoje akcje używając fotografii, cyfrowego video, dźwięku, przekazu telewizyjnego, Internetu i łączy je z dramatycznymi efektami jak tłuczenie szkła czy puszczanie krwi. Inne z projektów artysty to interaktywne CD-ROMy i instalacje, projekty stron internetowych, video art oraz malarstwo.

Wybrane Performances i Multimedia.

2004 – KESHER PE GIMEL, Kraków (kurator), 11th INTERNATIONAL CONGRESS FOR PERFORMANCE, Berlin, DOCUMENTA DOKUMENTU, Fort Sztuki Festival, Kraków, Katowice, 5 BY 5, Chashama, Nowy Jork, PRIVATE IMPACT II, Szczecin, GALERIA XX1, Warszawa, CSW ZAMEK UJAZDOWSKI, Warszawa - Festiwal NEW NEW YORKERS, KONTPERFORMANCE 8 Festiwal Sztuki Performance, Lublin, CURRENCY 2004 International Festival of Contemporary Performance, Nowy Jork, PAŁAC SZTUKI, Kraków, ToTamTo FARBIARNIA, Bielsko-Biała 2003 – GALERIA ENTROPIA Wrocław, COALITION Performance Festival, Valparaiso, Chile, FORUM SOCIAL EUROPÉEN, Paryż, 9th INTERNATIONAL CONGRESS FOR PERFORMANCE, Berlin, JUDSON MEMORIAL CHURCH, Nowy Jork, FORT SZTUKI 2003 Performance Art Festival, Kraków, TIXE, Nowy Jork, BPM PERFORMANCE SPACE, Nowy Jork, LÅ-BAS-> Performance Festival, Titanik Gallery, Turku, Finlandia, STUDIO, SOHO, Nowy Jork, KLUB PIĘKNY PIES, Kraków 2002 – ToTamTo FARBIARNIA, Bielsko-Biała, 8th INTERNATIONAL CONGRESS FOR PERFORMANCE, Berlin, CURRENCY '2002 International Festival Of Performance, Nowy Jork 2001 - WRO 01- 9 Międzynarodowe Biennale Sztuk Medialnych, Wrocław 2000 – 3 MIĘDZYNARODOWE SPOTKANIA SZTUKI, Katowice, TEATR SYTUACJI, Kraków, TRANSART COMMUNICATION International Contemporary Art Festival, Nove Zamky, Słowacja, CONTEMPORARY LITTLE-PEST International Art Meeting, Budapeszt, GALERIA ENTROPIA, Wrocław, FESTIWAL FORT SZTUKI, Kraków, ZAMEK WYOBRAŹNI – 8 Międzynarodowy Festiwal Sztuki Performance 1999 - MEDIA NON GRATA Festival, Tallin, Estonia, RIORDAN FAZ INSTITUTE 1998 – FESTIWAL FORT SZTUKI, Kraków 1995 – 10 SPOTKANIA KRAKOWSKIE, Bunkier Sztuki Kraków 1988 – NOW GALLERY, Nowy Jork 1987 - FRANKLIN FURNACE, Nowy Jork, COOPER UNION SCHOOL OF ART, Nowy Jork 1986 - C.U.A.N.D.O. Center, Nowy Jork 1984

– ZAKŁAD NAD FOSĄ Wrocław 1983 – KLUB POD JASZCZURAMI, Kraków, GALERIA STRYCH, Łódź, Galeria AT, Poznań, ART NOW GALLERY, Mannheim, GOLDENEN ANKER, Pforzheim 1981 – KLUB "POD REKĄ", Kraków, 9 SPOTKANIA KRAKOWSKIE, Bunkier Sztuki, Kraków

Wybrane Wystawy

2004 - GALERIA FRAKTAL, Bielsko-Biała, 2003 – FUSION ARTS MUSEUM Howl! Festival, Nowy Jork, USA, DeCORDOVA MUSEUM, Lincoln, MA, 2002 - JOSLYN ART MUSEUM, Omaha, NE, EXIT ART, Nowy Jork 2001 - O.K.HARRIS WORKS OF ART, Nowy Jork 1999 - NATIONAL BUILDING MUSEUM, Washington DC 1998 – MUZEUM SZTUKI, Łódź, LOMBARD-FRIED FINE ARTS, Nowy Jork 1997 – GALERIA ARSENAŁ, Poznań, BUNKIER SZTUKI, Kraków 1996 – WYSTAWA INDYWIDUALNA VIEW GALLERY, Nowy Jork, WYSTAWA INDYWIDUALNA O.K.HARRIS Works Of Art, Nowy Jork 1994 - DIETRICH CONTEMPORARY ARTS, Nowy Jork, 1993 - FRANK BUSTAMANTE GALLERY, Nowy Jork, USA, 1992 – WYSTAWA INDYWIDUALNA O.K.HARRIS Works Of Art, Nowy Jork, CENTER FOR THE ARTS, Vero Beach, FL 1991 - GALERIA ZACHĘTA, Warszawa, 1990 - HAMPTON SQUARE GALLERY, Westhampton 1988 – WYSTAWA INDYWIDUALNA POLISH-AMERICAN ARTISTS SOCIETY, Nowy Jork 1987 - MID-HUDSON ARTS AND SCIENCE CENTER, Poughkeepsie, NY, GRAND PALAIS, Paryż 1986 – WYSTAWA INDYWIDUALNA PEOPLE ART GALLERY, Buffalo, NY 1985 – WYSTAWA INDYWIDUALNA J.C.MAZUR GALLERY, Buffalo, NY, GRAND PALAIS, Paryż 1984 - GRAND PALAIS, Paryż, 1983 - GRAND PALAIS, Paryż.



Peter Grzybowski – performance „Z cyklu CE”, fot. Mikołaj Tym



Peter Grzybowski – performance „Z cyklu CE”, fot. Mikołaj Tym



Peter Grzybowski – performance „Z cyklu CE”, fot. Mikołaj Tym

Peter Grzybowski – performance *Z cyklu CE*, fot. Mikołaj Tym



Władysław Kaźmierczak o performance Petera Grzybowskiego:

Peter Grzybowski w performance „CE” (Central Europe) wykorzystał bardzo wdzięczny materiał z jednej z najbardziej popularnych radiostacji w kraju. Rozpoczął skoczną piosenką „Jak ziarna różańca”, w czasie której przebrał się w sutannę. Następnie rozpoczęła się projekcja z ubiegłorocznej procesji Bożego Ciała z puszczonego od tyłu dźwiękiem zmiksowanym z do znudzenia powtarzającymi się sekwencjami: Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus i Maryja zawsze Dziewica, teraz i zawsze, Mówi Tosia z Łomianek – jestem matką pięciorga dzieci, dżinglem: Audycja dla Małżonków i Rodziców, fragmentami wypowiedzi ks. Jankowskiego, np. Macie być psami, może jedynymi, którym pozostała odrobina miłości do człowieka itd., itd. Procesja szła raz do przodu, raz do tyłu – tak w kółko. Na ekranie setki zakonnic, zakonników i księży. Grzybowski stojąc przed ołtarzykiem z szyby opartej na dwóch podstawach, najpierw zapalił kadzidło, które wprowadziło odpowiedni nastrój, potem rozłożył na podłodze gazety i zapalił kilka świeczek. W tak przygotowanym miejscu przystąpił do odprawiania mszy. Otworzył trzy piwa (jak Trójca Święta) i rozstawił je na podłodze, pokroił chleb, który rozdał następnie publiczności. Rozdał także białe miętówki. Następnie na szybie rozmasował wazelinę i masło, wyciągnął butelkę wina, które nalał do szklanki i wypił, po czym resztę wylał do tej samej szklanki. Na zakończenie zebrał od publiczności datki na tacę (w Łodzi zebrał więcej niż w Warszawie) i wielkim młotem rozbił puszki z piwem i ołtarzyk z szyby. Wtedy na ekranie pojawiła się wypowiedź prymasa Glempa z homilii wygłoszonej właśnie w owo Boże Ciało po polsku i po angielsku: *Aby wyjałowieni artyści nie popisywali się bluźnierstwami, ale przyznali się, że nie mają świata nic do powiedzenia. Na szczęście są już chrześcijanie świeccy, którzy potrafią umiejętnie wskazać na grzechy urągające człowieczeństwu.*

Ewa Rybska & Władysław Kaźmierczak

Ewa Rybska (1958) i Władysław Kaźmierczak (1951) są jedyną w Polsce parą performerów działającą i współpracującą ze sobą nieprzerwanie od roku 1997. W ciągu 7 lat zrealizowali wspólnie ponad 80 performance w galeriach, muzeach, teatrach, klubach, festiwalach sztuki performance, miejscach szczególnych i przestrzeniach publicznych. Prezentowali performance w Polsce, Francji, Włoszech, Irlandii, Korei, Niemczech, Białorusi, Czechach, Słowenii, Wielkiej Brytanii, Węgrzech, Słowacji, Kanadzie, Meksyku, Indonezji, USA, Finlandii, Izraelu i Estonii. Ich sztuka jest krytyką politycznej i społecznej hipokryzji, krytyką procesów globalizacji oraz dwuznacznej roli mediów w systemie demokratycznym. W swoich performance zwracają uwagę na tragiczne i zarazem groteskowe aspekty egzystencji współczesnego człowieka ironizując z jego ambicji panowania nad światem. Proponują ponowne spojrzenie na procesy cywilizacyjne i kulturowe. Istotną częścią ich twórczości jest także umiejscawianie swoich wypowiedzi w kontekście sztuki. Nieustannie prowadzą z nią ironiczny dialog wskazując na ideologiczne aspekty w sztuce i niezrealizowane obietnice programowe.

e-mail: ewa_rybska@poczta.onet.pl

e-mail: wladyslaw_kazmierczak@onet.pl

<http://www.kazmierczak.artist.pl>

<http://www.performance.art.pl>

<http://www.hysteries.art.pl>

<http://www.baltic-gallery.art.pl>

Ewa Rybska & Władysław Kaźmierczak - performance *de-glassing*.



Ewa Rybska & Władysław Kaźmierczak – performance „de-glassing”, fot. Mikołaj Tym.



Ewa Rybska & Władysław Kaźmierczak – performance „de-glassing”, fot. Mikołaj Tym.



Ewa Rybska & Władysław Kaźmierczak – performance „de-glassing”, fot. Mikołaj Tym.



Ewa Rybska & Władysław Kaźmierczak – performance „de-glassing”, fot. Mikołaj Tym.



Ewa Rybska & Władysław Kaźmierczak – performance „de-glassing”, fot. Mikołaj Tym.



Ewa Rybska & Władysław Kaźmierczak – performance „de-glassing”, fot. Mikołaj Tym.

Jan Rylke o spotkaniu drugim:

Drugie spotkanie Klubu Performance było nieco odmienne od pierwszego, chociaż powiązane cienkimi nitkami. Oczarowanie destrukcją stanowiło kontynuację drugiej części mojego performance (tego wykonywanego w czarnym podkoszulku), profesjonalizm w zachodnim stylu z korespondował z działaniem Pastora. Chociaż galeria nie ma okien i jest cała pomalowana (z sufitem i podłogą) na czarno, to pierwszy wieczór był kolorowy – drugi był czarno – biały. Można powiedzieć, że był pozbawiony nawet szarości – tak w warstwie tonalnej, jak i moralnej.

Pierwszy wystąpił Peter Grzybowski, od 20 lat na Zachodzie, najpierw we Francji, potem w Nowym Jorku. Żeby nie to, że puścił film raz do przodu, raz do tyłu z procesji zakonników i zakonnic z religijnymi pieśniami i kazaniami Radia Maryja i przebrał się w sutannę, można by powiedzieć, że nawiązywał do wątków religijnych – nie, on wlaż na nie! Nie przekroczył jednak granicy bluźnierstwa, mimo czarnego wystroju Galerii „Pokaz” nie był „czarną mszą”, odnosił się do warstwy obrzędowej, eksploatował ją dla poruszenia emocji, ale w sposób świecki (spektakl zrealizowany pół roku wcześniej w podobny sposób nie dotyczył religii, ale otyłości). Spektakl był dobrze skonstruowany, widać było, że w trakcie poprzednich przedstawień narastał, posiadał wyraźny rytm zsynchronizowany z towarzyszącym mu dźwiękiem. Następny performance, podobnie jak wykonywany przez Pastora, też był wykonywany z towarzyszeniem dźwięku.

Takie profesjonalne spektakle przypominają trochę dawne pantomimy – w końcu człowiek dysponuje ograniczonym repertuarem form. Wnoszone w orbitę przedstawienia gadżety pokarmowe: piwo, wino, chleb, masło, prochy przez chwilę grały, aż zostały poddane destrukcji. Peter dysponował porządnym drewnianym młotem, którym rozbijał stół i rozmieszczone na podłodze puszkę z piwem. Wybuchaty jak fajerwerki, ale rozlewały się kulturalnie, nie mocząc licznie stłoczonej publiczności. Performance miał początek, rozwinięcie z kulminacją i zakończenie. Widać było, że jest już uformowany jako klasycyzująca dyscyplina artystyczna, trochę jak wideoklip na żywo.

W przerwie pojawił się Władek Kazimierzczak z Ewą Rybską, także zawodowy duet performerów. Przyjechali z całym wyposażeniem, ubrani w czarne kostiumy, jak soliści z filharmonii, chociaż spektakl był trochę cyrkowy. Nazywał się de-glassing i tłuczenie szkła stanowiło jego zasadniczą warstwę. Wiedziałem, że można przyrządzić ziemniaki na 30 sposobów, ale żeby tak tłuc szkło! Były w tym spektaklu pewne ozdoby, jak dwukrotna próba wywiercenia oka Ewie bardzo solidną wiertarką, ale tylko na niby. Performance był w pełni kontrolowany, nikt z widzów nie został skałeczony, a Władek, żeby utoczyć sobie trochę krwi z czoła musiał posłużyć się ciętą bańką. Całość nawiązywała do znanego z filmów niemieckiego ekspresjonizmu i była, jak wspominałem bardziej cyrkowa, niż Petera, która odwoływała się do pantomimy. Wieczór był bardzo udany, wystawione performance były formalnie dopracowane i w pełni zawodowe – Peter Grzybowski, Ewa Rybska i Władysław Kazimierzczak uprawiają od lat właściwie tylko ten rodzaj sztuki i prezentują go w galeriach całego świata. Do Galerii „Pokaz” też wpadli przelotem, następnego dnia występowali w Łodzi w Galerii „Manhattan”. (Jan Rylke)

Władysław Kaźmierczak & Ewa Rybska o „de.glassing”:

Performance „de-glassing” w gruncie rzeczy był performansem o sztuce performance. Poruszał bardzo istotną kwestię występowania ikon w performance oraz zagadnienie „zawłaszczenia materii” przez innych artystów czy też kwestię odczytywania przez widzów niektórych form wypowiedzi jako należących już do „kogoś innego”. Jest to myślenie typowo modernistyczne, gdzie kult pierwszego wykonania był sprawą niezwykle poważną o ile nie najważniejszą. W performance stało to się mało istotne, lecz wskutek braku dzieł materialnych tęsknota do posiadania czegoś trwałego (bądź pierwszego) skoncentrowała się na kompletnie nieistotnych aspektach performance. niespodziewanie wielkim kultem zostały otoczone pierwsze performance i pionierzy tego gatunku. (*1 patrz dalej tekst „Ikony Performance”)

Performerzy (wszyscy) poruszają się wśród widzów (i innych performerów), których świadomość i odbiór żywego performance jest silnie zdeterminowana pamięcią o „innych” performance zapożyczonych z lektur, Internetu lub bezpośredniego spotkania. Pamięć ta czy świadomość performance jest u każdego odbiorcy (także performer) kompletnie inna a różnice są nieprawdopodobnie duże. Performer (każdy) jest narażony na szczególnie silne oddziaływanie historii sztuki żywej (performance), zwłaszcza na realizacje pionierskie, które są najczęściej reprodukowane, wymieniane, omawiane i interpretowane. Np. o każdym performance Acconci’ego wiemy coraz więcej, chociaż ten artysta przestał być performerem już ponad 30 lat temu. Współczesny performance i jego współczesny odbiór jest zamazywany, limitowany, dopasowywany do historii sztuki performance (która jest dość inteligentnie zafałszowana i umiejętnie wpleciona do ogólnej historii sztuki) podejrzliwie interpretowany, i w końcu nie jest traktowany zbyt poważnie i jakby programowo zapominany. Jest to sytuacja stresująca, odpychająca, antytwórcza, w jakiś sposób osłabiająca motywację do wykonania następnego performance. Pamięć o ikonach performance, zbyt duże do nich przywiązanie (na wzór amuletów, które mają przynosić szczęście) staje się przeszkodą w odczytaniu autentycznych sensów w performance. Pamięć o ikonach performance staje się jakąś przeźroczystą szybą (?), barierą dzielącą performer i publiczność, performer i drugą osobę (i innego performer).

Możemy jednak wyobrazić sobie sytuację, w której performer może podjąć kpiący dialog z odbiorcą, zalewając go lawiną cytatów i „nie-cytatów”, lub auto-cytatów wprowadzając go w kłopotliwą sytuację a jednocześnie dając mu dużo radości z rozpoznawania pewnych „ikon” performance tak jak w przypadku „de-glassing”, lub kpiny z samych ikon performance, jak to wielokrotnie miało miejsce w innych naszych performance. Pytanie: czy ten rodzaj zabawy w końcu zmieni nasz stosunek wobec fetyszy awangardy? Czy jakkolwiek nasz gest pozostanie czystym gestem, znakiem, komunikatem czy też nadal będzie poddawany historycznej analizie? I w końcu, czy artyści współcześni muszą odwoływać się do znanych ikon, by być w ogóle zauważonym? Każdy performer stara się być jednoosobowym ruchem artystycznym, kompletnie niezależnym od różnych presji: poglądów na sztukę, awangardowych realizacji z przeszłości, wpływów: społecznych, politycznych, obyczajowych, historycznych, lecz z drugiej strony pragnie być jednoosobowym ruchem artystycznym otwartym dla każdego. Stąd tak spory konflikt z ikonami performance, które eliminują lub osłabiają te dążenia.

Performance „de-glassing” – równolegle - podejmował także problem gigantycznego nawarstwienia form wypowiedzi artystycznej (podobnych, zbliżonych do siebie), które to nawarstwienie powoduje, że użycie (najczęściej nieświadome) jakiegokolwiek przedmiotu czy gestu jest kojarzone już z innymi performance i artystami. Alternatywą dla „nie-powtarzania” kiedyś już zastosowanych form jest wypracowanie własnego, rozpoznawalnego stylu, co dla performance mogłoby okazać się fatal-

nym, antytwórczym rozwiązaniem. Przebieg performance rozpoczął się od zarysowania tego problemu w performance, niejako uprzedzając publiczność o wystąpieniu oczywistych podobieństw. Podobieństwo dotyczyło właściwie bardzo wyraźnego cytatu: z „Pokazu synkretycznego” Borowskiego, oraz dwóch cytatów ledwo znanych: z „Eye-control” Vito Acconci’ego oraz z performance (spektaklu?) Akademii Ruchu (maleńkie lustreczko w ustach). Wszystkie pozostałe skojarzenia jakie automatycznie pojawiły się u widzów były w istocie ich wiedzą na temat spotkania się z podobną formą ekspresji użytą przez innych artystów. Wspólne uzgodnienia (moje z Ewą Rybską) dotyczyły początku performance (noszenie szyb na plecach + użycie wiertaki + oko) i jego zakończenia (rozbicie żarówek głową + piosenki Otto Reutera). Ewa Rybska stworzyła własną konstrukcję i zaproponowała własny przebieg performance, który nie był w ogóle ustalany.

Minimalne opóźnienie w napisaniu tego tekstu wynikało z oczekiwania, by powstały inne teksty, inne interpretacje, by móc je zacytować, jako integralny performance (w warstwie interpretacji). Akurat w tym przypadku każda odmienna interpretacja jest wspólnym uzupełnieniem idei performance „de-glassing”.

Grzegorz Borkowski tak napisał w „Obiegu” – „Performance „de-glassing” Władysław Kaźmierczaka i Ewy Rybskiej, chociaż też zawierający tłuczenie szkła, okazał się bardziej powściągliwy i nawet refleksyjny. Kilkanaście następujących po sobie gestów i działań znanych ze słynnych wystąpień innych artystów układało się na zasadzie suity w samodzielnej kompozycji. Artyści w pewnym stopniu cytowali (i modyfikowali) także elementy własnych wcześniejszych akcji. W rezultacie wszystkie przywołane elementy zostały na czas pokazu uwolnione od fetyszystycznie traktowanych „praw własności”. Wiertarka elektryczna z wirującym tuż przed okiem człowieka wiertłem to pamiętny składnik „Pokazu synkretycznego” Włodzimierza Borowskiego z 1968 roku, ale także, po prostu, potencjalny rekwizyt nowego performance.”

Jan Piekarczyk w liście prywatnym napisał: „nawet lakoniczne wyliczenie odniesień w Waszym de-glassing rozpoznałem Warpechowskiego, Duchampa i Cage’a („Bądźmy mili dla swojej publiczności”, tzn. częstowanie z pisuarka), być może Kwieka (czoło), być może Robakowskiego (twarz do szyby). Borkowski dodał, że chyba też Borowski (wiertarka). Około 12 lat temu, w Poznaniu lub we Wrocławiu widziałem bardzo fajny z szybą jakiejś młodej dziewczyny, która chyba nie chciała, żeby się jej stłukła, ale jednak pękła. Itd. Niewiele brakowało, a sam w grudniu zrobiłbym jakąś szybę - skończyło się na skanerze. Te odniesienia nie są mi aż tak bardzo potrzebne, ale pytam o nie gwoździ formalnego uzupełnienia opisu; chociaż... (po namyśle) nie wiem, czy taka wyliczanka miałaby sens.” I dalej już na łamach swojego pisma: „Podczas drugiego spotkania (w galerii Pokaz) Ewa Rybska i Władysław Kaźmierczak nawiązując do swych znakomitych poprzedników, zdecydowanie rozprawili się z fetyszem gestu i rekwizytu w samej sztuce performance. Pokazali mianowicie, że nie tyle gesty i przedmioty są ważne, ile uzasadnienie. Pokazali też, że performance nie da się podrobić. Rozcinasz sobie czoło (z użyciem lusterka), to sobie rozcinaj. Kiedy robił to Kwiek, było to związane z innymi pracami Kwieka (kraty, zniewolenie, drut kolczasty...). Rybska i Kaźmierczak powtarzali różne zachowania różnych artystów, uprzedziwszy, że na tym polega ich performance. Robili to w ostrym tempie, raz po raz, a skomponowana w ten sposób kakofonia cytatów wyraźnie wskazała na bezsens zachowań bez powodu. Gdyby nie tempo, nic by pewnie z przekazu nie wyszło.” I jeszcze: „Oba performances cechowała precyzja zamysłu, wykonania i wymowy. W obu artyści koncentrowali się na fetyszyzacji różnych przejawów życia społecznego. W pierwszym, ironicznej, a nawet sarkastycznej obróbce poddane zostało samozadowolenie uczestników kultu religijnego. W drugim, artyści zdecydowanie rozprawili

się z fetyszem gestu i rekwizytu w samej sztuce performance. Bardzo to wszystko było świeże i ożywcze.”

Nieco inne zdanie miał już Jan Rylke: (... patrz wyżej)

7 stycznia 2005

Galeria Pokaz, Warszawa, Krakowskie Przedmieście 22, godz. 18:30.

(Ewa Rybska, Władysław Kaźmierczak)

Władysław Kaźmierczak

IKONY PERFORMANCE

W historii sztuki występuje zjawisko funkcjonowania (i kreowania) **ikon performance**. Mówi się prawie wyłącznie o pierwszych, pionierskich performance lub akcjach, o pionierach sztuki performance. Ikony performance – funkcjonując w świadomości krytyków i historyków sztuki – stanowią podstawową przeszkodę w zwróceniu uwagi publiczności na obecność performance w naszym życiu. Ikony performance pozostają współcześnie najważniejszym punktem odniesienia, chociaż nie mają już nic wspólnego z obecną rzeczywistością i współczesną aktywnością pionierów performance, którzy najczęściej zajmują się inną sztuką bądź nie są artystami w ogóle.

Sztuka performance została nazwana i opisana przez artystów, krytyków i historyków amerykańskich, którzy byli świadomi wszystkich procesów jakie poprzedziły zaistnienie tej sztuki. Nurt sztuki żywej poza Ameryką nie miał aż tak wyraźnego i gwałtownego przebiegu. Powstanie sztuki performance poza Ameryką zostało niejako automatycznie zreprodukowane zarówno przez artystów jak i przez historyków sztuki. Nie mając zbyt wielu osobistych kontaktów z pionierami performance historycy sztuki na świecie nie podjęli własnych badań a zajęli się jedynie cytowaniem publikowanych wypowiedzi Alana Kaprowa, Vito Acconciego i RoseLee Goldberg.

Performance będąc sztuką ulotną, nieokreśloną, nie pozostawiając „trwałych dzieł” ani dobrej dokumentacji stał się przedmiotem nadużyć i manipulacji, których nikt nie jest w stanie już teraz zakwestionować. Opublikowane poglądy w różnych artykułach i książkach, umieszczone w nich fotografie wystąpiły w roli „czegoś trwałego”, jakby zamiennie reprezentując żywą sztukę performance, generując nowe ikony performance. Nawet współcześnie poszukując definicji performance znacznie prościej jest sięgnąć po wypowiedzi z początku lat 70-tych, niż starać się to zrobić na podstawie aktualnej praktyki performance czy wypowiedzi współczesnych performerów. Okazuje się, że wiarygodność historycznych ikon performance jest znacznie większa niż żywych wypowiedzi współczesnych artystów.

Co zatem jest i co może być ikoną performance? W gruncie rzeczy to, co jest otoczone wyjątkową legendą. To, co było pierwsze. Nazwisko, osoba performer, grupa, instytucja, jakieś zdarzenie, poglądy, przekonania, nurty performance.

Teoretycy i historycy sztuki – nie będąc już pod presją awangardowego, radykalnego odwrótu od starej sztuki i nie mając żadnej definicji performance - zapoczątkowali proces zgoła odwrotny: Zaczęli performance traktować jako sztukę, która jest – lub może być - „zwrócona do swoich dziejów”. Wykorzystując holistyczne cechy sztuki performance rozszerzono pojęcie „performance” na wszystkie żywe akcje pierwszej awangardy a nawet na prawie każdą formę żywej ekspresji. Rozpoczął się proces wyszukiwania w historii „już istniejących” przykładów performance i mnożenia ikon performance. RoseLee Goldberg w „Performance Art: From Futurism to the Present”, tak przedstawia ten problem: „...garstka absolwentów historii sztuki i ich niekonwencjonalni nauczyciele, zasugerowali, że naukowa praca nad nową dyscypliną – historią performance - musi być współcześnie rozpatrywana w świetle ostatnich odkryć

na temat historii performance.”⁽¹⁾ Zachęta do historycznego traktowania performance jest więc niezmiennie duża. Ignorująca współczesność i bezpośredniość performance. Sam tytuł książki o performance mówi nam o „historycznym” aspekcie tej sztuki. W śladowym wymiarze pisząc tylko o performance lat 70. Pojęcie performance pojawia się więc w kontekście Cabaret Voltaire i akcji Futurystów. Performance jest odnajdywany w renesansie, gotyku a nawet w starożytnej Grecji i w prehistorii. Szamanizm, rytuał, ceremonie a nawet pokazy sportowe stały się przedmiotem poważnych badań.

Wielu autorów piszących o sztuce performance min. RoseLee Goldberg dość zręcznie omija kwestię postaw **ełycznych**, które miały fundamentalne znaczenie dla zaistnienia najważniejszych przejawów żywej sztuki począwszy od lat 60. Np. wiedeńscy akcyoniści nie działali w próżni. Żyli w społeczeństwie, które było współodpowiedzialne za wygenerowanie nazizmu, żyli w społeczeństwie, które nie tak dawno entuzjastycznie identyfikowało się z ideami Hitlera. Lata 50. i 60. były więc okresem hibernacji społeczeństwa austriackiego, które chciało za wszelką cenę zwrócić się ku mieszczańskim, konsumpcyjnym wartościom. Pojawienie się takich artystów jak Herman Nitsch i Otto Mühl, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Heinz Cibulka, Arnulf Rainer i Valie Export musiało być dla publiczności austriackiej porażające.⁽²⁾ Goldberg, jako Amerykanka nie rozumiejąc postnazistowskiej, traumatycznej rzeczywistości i „psychicznego skażenia” społeczeństw w Austrii i Niemczech w swojej książce skłonna jest koncentrować się na „rytualnej” stronie akcji wiedeńczyków a nie politycznej. Rytualnej tzn. pierwotnej, która może zaistnieć w każdym miejscu, w każdym kontekście. W Amsterdamie albo na Jamajce. Jest to tylko jeden przykład formalistycznego manipulowania fenomenem sztuki żywej. Odzieraniem jej z realnych kontekstów i powoływaniem nowych ikon performance. Taką „metodę” pomijania poważnych zależności społecznych, politycznych lub duchowych – w gruncie rzeczy najważniejszych - spotykamy prawie w każdej publikacji na temat performance.

Polscy autorzy tekstów nt. performance skłonni są przywoływać przykłady ikon artystów, którzy są zdecydowanie przeciwni performance (Jerzy Bereś) tylko dlatego, że ten artysta posiada bogate opracowania krytyczne i historyczne.

Nie możemy zaakceptować sztuki futurystów jako pionierów performance, którzy w swoich utworach opiewających wojnę zbliżali się do idei faszystowskich. Jest to wystarczający powód, by stanowczo zaprotestować przeciwko kojarzeniu futurystów z pacyfistycznie nastawionymi performerami. We Włoszech futuryzm zaistniał w niezbyt jasnym związku z faszystami a w Związku Radzieckim konstruktywizm był sztuką nowej, komunistycznej ideologii. Futuryzm miał bardzo wyraźny program artystyczny, który manifestował w każdej dostępnej formie. Paradoksalnie, w dużym stopniu eliminując indywidualność, autobiografię i wolność performerów. Posłużenie się argumentem, że artyści ci głównie używali „żywych przekazów” dla prezentacji swoich idei a „obiekty” ich sztuki były wtórną, nieistotną twórczością jest dość słabym argumentem, by uznać futurystów za performerów. Ich wojownicza postawa, gloryfikowanie wojny, fascynacja techniką wojenną, skłonność do „dyrygowania masami ludzkimi” nie były cechami, które współcześnie chcielibyśmy zaakceptować. Nawet związki performance z dadaistami nie możemy uznać za zbyt uzasadnione, chociaż ich anarchistyczna, nihilistyczna postawa jest nam bliższa niż dokonania futurystów. Z drugiej strony, biorąc pod uwagę tylko aspekt rozszerzania się sztuki performance w stronę każdej rzeczywistości, w tym w stronę sztuki i jej historii, nie możemy z tego procesu wyeliminować wielu istotnych performance np. Oskara Schlemmery czy Kurta Schwittersa, ale nie ma sensu traktować ich twórczości jako twórczości performer-skiej.

Historia sztuki performance nie ma swojej ciągłości.

Historycy sztuki nie są w stanie podążać za performerami, którzy działają na całym świecie. Mamy zatem do czynienia z ciekawym paradoksem: autorzy piszący o sztuce żywej, kompletnie ignorują to co dzieje się współcześnie, rzadko kiedy są bezpośrednimi świadkami „żywych performances”, piszą więc o ikonach performance sprzed dwudziestu kilku lat a nawet o performance z początku XX wieku a nie o żywej sztuce dziejącej się współcześnie.

Amerykańskie ikony performance wywodzą się z Black Mountain College i są podzielone na prekursorów performance takich jak: Jackson Pollock, Allan Kaprow, John Cage, Robert Rauschenberg, Al Hansen, Alison Knowles, oraz na pionierów performance: Vito Acconci, Carolee Schneeman, Bruce Nauman, Denis Oppenheim, Chris Burden, Laurie Anderson, Robert Wilson, Dick Higgins, Naum Jun Paik, Yoko Ono, Gina Pane, Eric Bogosian.

Europejskie ikony performance są mocno związane z awangardą europejską. Jest to podział, który z punktu widzenia historyka sztuki próbuje udowodnić ciągłość historyczną dla performance amerykańskiego i jej europejskiej wersji. Futuryści: Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Russolo, Umberto Boccioni, Carlo Carra, Gino Severini, Giacomo Balla, Kazimierz Malewicz, Pre_Dada: Eric Satie, Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, ruch Dada: (Kabaret Voltaire), Richard Huelsenbeck, Hugo Ball, Tristan Tzara, Marcel Janko, Andre Breton, Marcel Duchamp + jego ready made, George Grosz, Kurt Schwitters, Bauhaus, Oscar Schlemmer. Wśród europejskich prekursorów performance wymieniani są: Yves Klein, Piero Manzoni, Fluxus: George Maucius (kojarzony z Europą nie z Ameryką), Ben Vautier, Emmett Williams, Volf Vostell, Josef Beuys, Wiedeńscy Akcjonści: Herman Nitsch, Otto Mühl, pionierzy performance: Stuart Brisley, Gilbert & George, Klaus Rinke, Marina Abramovic & Ulay, Jan Fabre, Colette, Orlan. Poza Ameryką i Europą: Grupa Gutai, Stelarc.

Zjawisko „ikonizacji” w performance ma niekorzystne konsekwencje dla współczesnego performance. Ma fatalne konsekwencje dla historii performance oraz dla badań nad współczesnym performance. Ma również niekorzystne znaczenie dla samych pionierów performance, którzy zaistnieli jako twórcy tego gatunku, lecz ich współczesna, sporadyczna aktywność jako performerów jest w zasadzie ignorowana. Historyków sztuki już nie interesują aktualne performances Hermana Nitscha, Stuarda Brisley’a, Lary Millera, Jerzego Beresia czy Stelarca.

Ikonizacja, ikonizujące myślenie o performance powoduje, że jesteśmy niezmiennie skupieni na początkach sztuki performance. Obojętnie którą z dat przyjmujemy za początkową. Różnicą jest tylko większa lub mniejsza liczba wykreowanych ikon performance. Również cały wysiłek wydawniczy i naukowy, publikacje książkowe na temat performance koncentrują się wokół kilkuletniego okresu krótkiej historii performance 1968 – 1972, który stał się tak bardzo ważnym odniesieniem, że eliminuje późniejsze dokonania.

Historycy sztuki, z całą pewnością bezwiednie, wypaczają sens tej sztuki, jej otwartość, żywotność i różnorodność. Dla celów naukowych i metodologicznych, wprowadzają ciekawe, ale jednak interpretacje sztuki performance, kojarząc performance nadmiernie z innymi dziedzinami wiedzy lub innymi kierunkami w sztuce.

W zależności od datowania i określenia początków performance krąg postaci ikonizowanych jest mocno zredukowany i zamknięty. O Vito Acconci wiemy wszystko i coraz więcej, chociaż artysta ten definitywnie zakończył swoją aktywność jako performer prawie 30 lat temu.

Badania naukowe nad sztuką performance odnoszą się przede wszystkim do performance ikonizowanych. Historycy selekcionują performerów na tych, o których wiemy dużo i możemy o nich bezpiecznie pisać i na tych, o których historycy niewiele wiedzą i mają zamiar ich poznać.

Nie umiemy także odpowiedzieć na pytanie: dlaczego te bardzo osobiste, subiektywne wybory historyków sztuki mnożące ikony performance w historii sztuki i świadomie zawężające zainteresowanie współczesnym performance jesteśmy skłonni traktować jako obiektywne sądy naukowe?

Performance ze swej natury jest zaprzeczeniem wszelkiego historycyzmu i zaprzeczeniem istnienia ikon w sztuce. Lecz aspekt ten jest skrętnie przemilczany lub pomijany w historii sztuki performance. Mało tego, prawie w każdej publikacji widzimy proces odwrotny - usiłowanie „uhistorycznienia” performance. Zabieg ten stwarza pozory ciągłości historycznej sztuki żywej, legitymizuje performance „w oczach historii” i tylko pozornie lepiej wyjaśnia istotę tej sztuki. W gruncie rzeczy, stosując otwarte pojmowanie sztuki żywej, wpadamy w pułapki pozornego unaukowienia, subiektywnych wyborów i dowolności.

Możemy zastanawiać się, gdzie tkwią źródła tej praktyki. Autorzy publikacji na temat performance posługują się wyłącznie lub w znakomitej większości operują tylko źródłami pośrednimi. Są w pełni świadomi, że performance jest sztuką bez programu, bez żadnego określonego kierunku, jest sztuką ciągle zmienną i indywidualną. Metodą, którą najczęściej stosują, by uwiarygodnić swoją „historię sztuki performance”, jest postawienie – wielce dyskusyjnego - znaku tożsamości pomiędzy współczesnym performance datowanym od roku 1970 a różnymi formami sztuki żywej stosowanej od zarania dziejów. Jako dowód na wcześniejsze zaistnienie performance przytacza się praktykę artystyczną ugrupowań, które używając „żywych form” anonsowały w ten sposób swoje programy, manifesty, utwory poetyckie, literackie i wizualne.

Performance, a ściślej mówiąc performerzy, nigdy nie identyfikowali się z żadnym programem czy projektami. Byłaby to całkowicie alogiczna strategia. Historycy sztuki, publicyści ignorując olbrzymi obszar aktywności performerskiej koncentrują się na przykładach sztuki żywej podlegającej rygorom programowym. Historycy sztuki ignorują fakt, że artyści, którzy źle interpretowali manifesty Marinettiego czy Tzary przestawali być futurystami, dadaistami czy surrealistami, byli eliminowani ze swojego kręgu. Ich podmiotowość i niezależność była mocno ograniczona bardzo konkretnym programem.

Performerzy nie kwestionują oczywistej prawdy, że futuryści, dadaści, konstruktywiści czy surrealiści incydentalnie używali „jakiejs formy sztuki żywej”. Widzimy podobieństwa i wiemy, że żywa sztuka służyła im do lepszego testowania awangardowych idei. I, że niektóre rekonstrukcje np. utworów Oskara Schlemmmera lub Kurta Schwittersa mają zadziwiająco wiele wspólnego ze współczesnym performance, lecz pojawienie się ich performances miało inny kontekst artystyczny i programowy. Zarówno futuryści jak i dadaści nie widzieli potrzeby znalezienia odrębnej definicji dla swoich działań na żywo. Nic przecież nie stało na przeszkodzie, by swoje akcje mogli nazwać pojęciem performance (słowo francuskie).

„Ten rodzaj pisania ogranicza kontakt ze sztuką. W tym szerokim zamierzeniu brakuje najczęściej miejsca i czasu na bezpośrednie podejście do sztuki. Brzmi to trochę paradoksalnie, bo właśnie na tym terenie obowiązuje odpowiedzialne i „całościowe” podejście do dzieła. I rzeczywiście niektóre dzieła są traktowane bardzo szczegółowo, ale nie dla nich samych, tylko dla potwierdzenia pewnych intuicji czy prawideł historycznych. Pomiędzy piszącym a dziełem pojawia się duża odległość, która wynika z respektu do zobowiązań i założeń jakie przyjęła historia sztuki. W konstrukcjach historycznych wszelkie refleksje są mniej czy bardziej świadomie kontrolowane historyczną poprawnością. Ta świadomość już na wstępie, właściwie bez uzasadnień, paraliżuje kreatywność refleksji. Każda historia w oparciu o kreujące ją fakty, tworzy rodzaj „świadomości samej siebie”. Wynikają z niej określone oczekiwania i konsekwencje, obowiązek następstw, zakaz izolacji, ogólne reguły uczestnictwa. Historia jest

zespołem uprzedzeń, które nieufnie patrzą na nowych aplikantów, interesując się przede wszystkim ich przydatnością historyczną. Brzmi to okropnie, ale - co zaskakujące - praktyka historyczna jest w miarę sprawiedliwa. niesprawiedliwość pojawia się dopiero na poziomie indywidualnych uczestnictw. Dobrze to widać na przykładzie sztuki. Historia nagina naturalną, nieuchronną prywatność sztuki do własnych założeń, które nie są zainteresowane indywidualnymi punktami widzenia. W ten sposób historia sztuki ogranicza to, co jest istotą sztuki." [\[3\]](#) Tak więc to, co jest istotą performance – niczym nie limitowany indywidualizm – jest ignorowany przez historię sztuki. Upowszechniony przez RoseLee Goldberg „historyczny” a właściwie futurystyczny rodowód sztuki performance stał się ikoną sam w sobie. Ikoną dla następnych pokoleń historyków sztuki i artystów. Wszystkie te publikacje stwarzają wrażenie, że okres „poważnego” zaistnienia sztuki performance jest już okresem zamkniętym. Że to, co dzieje się współcześnie jest nieistotnym, epigońskim powtórzeniem form zaistniałych na przełomie lat 60-tych i 70-tych. Goldgerg nie jest więc przykładem szczególnym, wyodrębnionym, ale potwierdza raczej regułę stosowania 'historycznego' myślenia, które akurat w kontekście sztuki performance jest szczególnie rażąca.

Przypisy:

(1) R. Goldberg, Performance Art: From Futurism to the Present (1988);

(2) Po wojnie, gdy społeczeństwo austriackie pogrążyło się z jednej strony w depresji i chęci zapomnienia, a z drugiej strony usilnie pragnęło rozpocząć wszystko od początku jako zaci, dzielni ludzie (lub naród), władze za wszelką cenę chciały uniknąć sytuacji, które mogłyby spowodować irytację społeczeństwa. (...) Już wcześniej lata międzywojenne były dla sztuki austriackiej okresem wykrwawienia. Wielu artystów albo wtedy wyjechało za granicę, albo musiało wyjechać po wojnie. (...) Codzienna polityka była wciąż na nowo pogardzana i lekceważona przez artystów jako cwaniacka, przebiegła i proponująca zakłamaną ideę dobra nie sięgającą zbyt daleko. (...) Nitsch na przykład z powodu swojej sztuki został dwa razy osadzony w więzieniu. Różne akcje były często przerywane przez policję. Akcjonisci Brus i Nitsch (ale także inni artyści) musieli opuścić Austrię, żeby uniknąć kary więzienia. Magazyn o sztuce ARTEon, nr 1 (33) 2003, wywiad z Heinzem Cibulką.

(3) Maria Anna Potocka. Jak patrzymy na sztukę? Internet. Portal kultury. 2002.

(Władysław Kaźmierczak)

3. spotkanie / meeting.

2005.01.18. 18 stycznia o godzinie 17.00 w Galerii Kordegarda w Warszawie odbyło się trzecie spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza.

Wystąpili:

1. **Krzysztof Żwirblis** z zespołem: Natalia Golanowska, Mariusz Maciejewski, Urszula Prussak
2. **Przemysław Kwiek**
3. **Aleksandra Polisiewicz**

KRZYSZTOF ŻWIRBLIS (ur. 1953 r.) twórca, niezależny kurator i krytyk sztuki. Historyk sztuki po Uniwersytecie Warszawskim. Od 1976 r. aktor w teatrze Akademia Ruchu. W latach 1992 – 1997 prowadził Galerię A.R. w kinoteatrze „Tęcza”. Zrealizował kilkanaście większych wystaw i projektów, wśród nich: Działania z Gazetą (warsztat i wystawa zbiorowa) d. zakłady Norblina, Warszawa 1991 r.; A.R. Galeria Przyjaciół. Lata 1992 – 1996, Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni 1996 r.; Parteitag (wystawa zbiorowa na temat problemu zła w człowieku), Galeria Sztuki Współczesnej, BWA Katowice 1999 r.; Władza ludu (wystawa zbiorowa na temat idei demokracji i jej funkcjonowania), Galeria Arsenał, Białystok 2002 r.; Belmondo (także udział jako artysta) 14. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Malta, Centrum Kultury Zamek, Poznań 2004 r.; całodienne projekty (performance, akcje, projekcje, działania z publicznością) kolejne festiwale teatralne „Sztuka ulicy”, Warszawa 2001 – 2003 r. Prowadzi indywidualną działalność artystyczną. Miał jedną wystawę indywidualną (instalacja Pył, Galeria WOK Warszawskiego Ośrodka Kultury 1994 r.) oraz wziął udział w kilku wystawach zbiorowych (m.in.: Polska, Teatr Academia, Warszawa 2003; Inc. Sztuka wobec korporacyjnego przejmowania miejsc ekspresji publicznej, Galeria XX1, Galeria Program, Warszawa 2004 r.). Projektuje i realizuje akcje uliczne (m.in. cykl pt. Francuska poezji na ul. Francuskiej, Warszawa 2003 r.). Wykonuje z zespołem (Natalia Golanowska i Urszula Prussak - aktorki teatrów eksperymentalnych oraz Mariusz Maciejewski - rzeźbiarz i performer) tzw. wykłady ilustrowane slajdami i tańcem (Wykład o fontannach 2001 r., Pieśń widnokregu, albo wykład o niechęci do barwy narodowej 2002 r.)

Wykłady przypominają wykład akademicki ilustrowany slajdami. Ich uzupełnieniem są wykonywane przez zespół proste gesty i zachowania wobec publiczności, które czasami przybierają postać tańca.

Pieśń widnokregu, albo wykład o niechęci do barwy narodowej stawia tezę, że mniej radosne i jakby niechętnie traktowanie przez nas barwy narodowej wywołane jest m.in. legitymizowaniem się, podpieraniem się oficjalnym patriotyzmem przez byłe komunistyczne państwo oraz nadużywaniem jej obecnie przez najbardziej obskurantkie i populistyczne ugrupowania. Odmieniają one teraz przez wszystkie przypadki słowo Polska i strojąc się w białe czerwone barwy próbują zakłócić je dla siebie i odbierać wszystkim innym.

Wykład został zainspirowany pieśnią polinezyjskich żeglarzy wyruszających na *jednym* statku na poszukiwanie nowej ojczyzny.

Krzysztof Żwirblis z zespołem: *Pieśni widnokręgu, albo wykład o niechęci do barwy narodowej*.



U góry Krzysztof Żwirblis, niżej: Natalia Golanowska, Mariusz Maciejewski, Urszula Prussak. Fot. Mikołaj Tym.

Przemysław Kwiek - Appearance 107.

Z punktu widzenia pomnika: co to jest Szkoła Warszawska - performance w instalacji.

Sztuka jako relacyjna baza danych - anons.

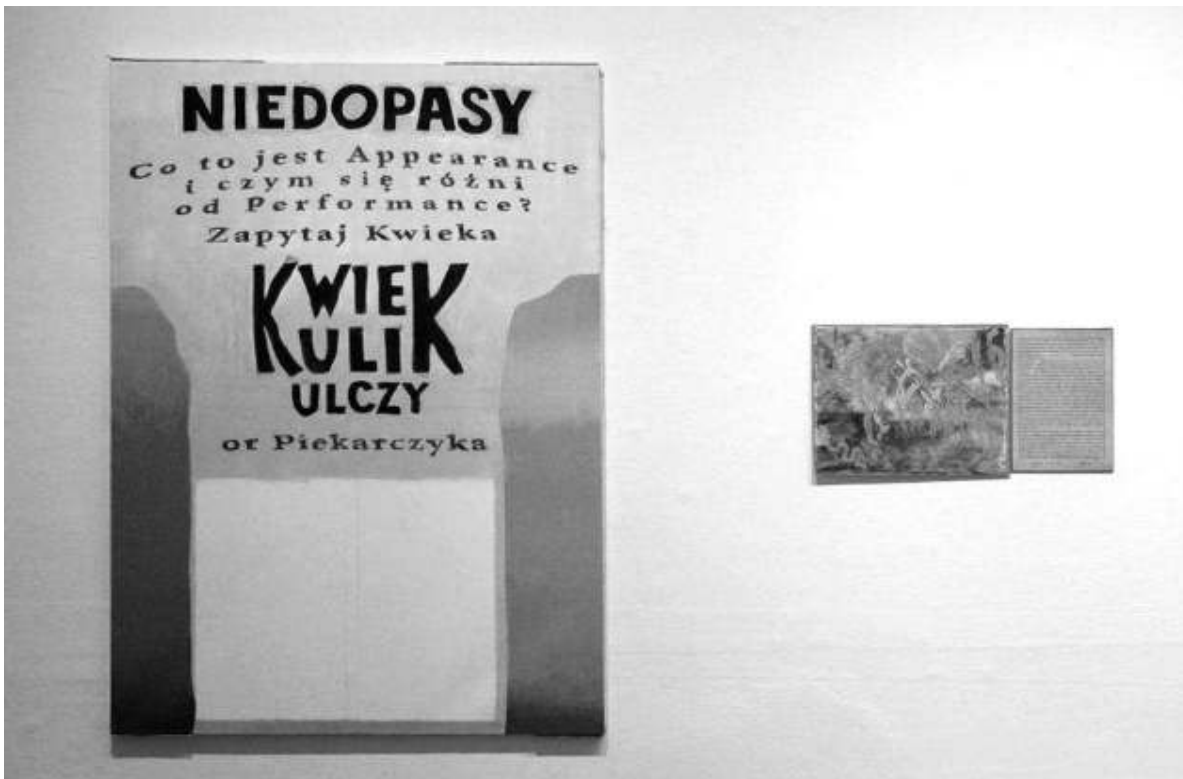
Co to jest Appearance i czym się różni od Performance - wystawa chwilowa.

Dokument JR z Appearance 39 PK z udziałem JP podczas Realizacji

Nasze Kobiety w MN jako przykład bezbłędnego video - video.

Lipton Tea Ice - performance.

(Wypowiedź podczas wystąpienia spisana z taśmy magnetofonowej jest w części z tekstami Przemysława Kwieka).



Przemysław Kwiek, Appearance 107. Po prawej zestaw z cyklu „Rozdzielenie Farby od Anegdoty”, fot. Mikołaj Tym.



Przemysław Kwiek, Appearance 107, fot. Mikołaj Tym.



Przemysław Kwiek, Appearance 107, fot. Mikołaj Tym.



Przemysław Kwiek, Appearance 107, fot. Mikołaj Tym.



Przemysław Kwiek, Appearance 107, fot. Mikołaj Tym.



Przemysław Kwiek, Appearance 107, fot. Mikołaj Tym.



Aleksandra Polisieicz tańczy na postumencie (Poniatowskiego), laptop leży na parapecie (Kordegardy), fot. Mikołaj Tym.

Jan Piekarczyk o wystąpieniu Aleksandry Polisieicz:

W listopadzie 2004 zaproponowałem Oli udział w spotkaniach Klubu Performance, ponieważ widziałem kilka fotografii z performance'ów, jakie wykonała bez udziału publiczności. Fotografie potwierdzające charakterystyczne dla Polisieicz analityczne i zaskakująco syntetyczne podejście do sztuki. Warunki, w jakich tworzy swoje ujęcia, mogą być dla widzów zbyt trudne do zniesienia. Tym razem też tak miało być. Mieliśmy obejrzeć dokument z performance'u wykonywanego przez kilka godzin na zimnym śniegu. Gdybyśmy nawet wiedzieli, gdzie Ola to robi, czy ktokolwiek pojechałby do Puszczy Kampinowskiej lub w Bory Tucholskie, w śnieg po pas i mróz po wdech? Polisieicz czekała na śnieg, zapowiadany na 50%.

„Taniec czarnogwiazdzisty” to zupełnie inny performance. Wielogodzinne przyjmowanie póz, znanych z pomników i obrazów (np. Kłóchoźnica i Robotnik, Wolność wiodąca lud na barykady), oraz ich fotografowanie i wkomponowanie sylwetek w gwiazdę pięcioramienną - podobnie, jak w logo Mosfilmu (na czołówkach filmów).

Wyłoniła spośród fotografii ujęcia podstawowe i połączyła je w animacji, która odtwarzana na wystarczająco szybkim komputerze, rysuje gwiazdę pięcioramienną. Laptop, jaki przywiozła do Kordegardy nie był szybki i podstawowe figury „tańca” pokazywały się kolejno, wyraźnie od siebie oddzielone. Na fotografii widać jedną z tych figur, stojącą na cokole pomnika Józefa Poniatowskiego. Laptop



Fot. A. Polisieicz

położyła na parapecie okna Kordegardy tak, że ruchomy obraz na jego ekranie „zlewał się” z widokiem na Pałac Prezydencki po drugiej stronie ulicy. Przemysław Kwiek w trakcie Appearance 107 powiedział, że dokumentacja Polisiewicz jest do obejrzenia na parapecie. W ten sposób „Wizualizacja idei pomnika” Polisiewicz działa się (jako animacja) na tle „Z punktu widzenia pomnika” (performance z Appearance 107) Kwieka.

(JP))

Jan Rylke o trzecim spotkaniu:

W Kordegardzie wystąpili Krzysztof Żwirblis z triem tanecznym Natalia Golanowska, Mariusz Maciejewski, Urszula Prussak. Tytuł wystąpienia: "Pieśni widnokręgu, albo wykład o niechęci do barwy narodowej", był dwuczęściowy jak damski kostium kąpielowy. Typowo damska była część pierwsza – pieśni widnokręgu, w której trio tańczyło w konwencji operetkowej, trzymając przed dolnymi częściami ciała styropianowe łódki w barwach narodowych. Męska była część druga, w której Krzysztof, odwołując się do slajdów, wygłosił wykład o wykorzystaniu symboliki narodowej w celu oświecania Narodu w niedawnej przeszłości. Białe – czerwony zwornik łączył konwencję teatru (w wypadku Krzysztofa o charakterze Akademii Ruchu), akademickiego wykładu i tańca wyzwolonego. Performance okazał się w tym wypadku formą pojemną, historyczną i etyczną. Równolegle biegła akcja Aleksandry Polisiewicz, która miała wystąpić albo nie wystąpić: „na 50 %” - spychająca performance do kąta działań medialnych. Widok z okna Kordegardy, na którym Ola umieściła laptop ukazywał idealnie na wprost Pałac Prezydencki, do niedawna Namiesnikowski, z pomnikiem konnym Józefa Poniatowskiego (z czeska Pepi). Ten sam widok był na jej ekranie, na którym Ola przedstawiła symulację z sobą tańczącą na postumencie, zamiast konia i Pepiego. Szyby były trochę zaparowane, ale na parapecie leżała myjka i każdy mógł porównać, czy facet jadący na koniu jest efektywniejszy od tańczącej dziewczyny. Poruszała się dzięki autoanimacji komputerowej, nie mogąc pewnie ze względu na BOR pilnujący prezydenta wykonać 100% tańca przed prezydenckim pałacem – „tańca czarnogwiaździstego”, wg sformułowania będącego elementem-podpisem animacji. Taniec wiązał ten performance z poprzednim pokazem Żwirblisa, pomnik z następnym Przemysławem Kwieka. Przemek „wystąpił” w swej „nowej formie”, którą dawni klezmerzy nazywali „wiązańką melodii”, czyli formami płynnie przechodzącymi jedna w drugą. W zapowiedzi wyglądało to tak: "Appearance 107. Z punktu widzenia pomnika: co to jest Szkoła Warszawska - performance w instalacji. Sztuka jako relacyjna baza danych - anons. Co to jest Appearance i czym się różni od Performance - wystawa chwilowa. Dokument JR z Appearance 39 PK z udziałem JP podczas Realizacji Nasze Kobiety w MN jako przykład bezbłędnego video - video. Lipton Tea Ice - performance".

Najpierw artysta pokazuje jak przelotny uśmiech swój obraz - w tym wypadku właściwie trzy jego „podappearance”: jeden, w którym 2 obrazy z różowymi mieczykami i czerwonymi liliami były uwięzione w klatkach z krat stalowych stojących jedna na drugiej (ciekawa forma wiążąca obraz, rzeźbę, instalację i performance w Appe-

arance), drugi z obrazem na ścianie przedstawiającym namalowany tekst i trzeci, „rozdzielony od anegdoty” (farba), na którym obrazowi towarzyszył „ostry” wykład w maszynopisie (anegdota). Potem Przemek wszedł na trybunę-pomnik (stół, obrazy w klatkach, artysta) i określił, kto reprezentuje Szkołę Warszawską (i kto nie). Ponieważ mnie zaliczył, a w ogóle miał rację, to mi się to spodobało. Nie wiem, czy nie zaliczeni będą protestować, ale niewielu z zaliczonych pracuje na Akademii Sztuk Pięknych, więc można powiedzieć, że takich szkół może być wiele i być z sobą w konflikcie. Słyszę, że taki konflikt toczy się w Orońsku, które ma za zadanie być miejscem prowincjonalnym, zawodowym i bez fanaberii. Możemy przecież, jak w życiu mieć szkoły podstawowe, zawodowe, średnie i wyższe, o której mówił Przemek. Potem, jako „idealny wzór bezbłędnej dokumentacji” pokazał film, który miałem jakoby ja zrobić z jego „performclipu” w Muzeum Narodowym. Nie pamiętam tego, ale komplemen ty tykałem jak indyk kukurydzą. W końcu przebrał się za domniemanego Polskiego awangardowego artystę przyszłości: bezdomnego, niedomytego „sępa”. Był to pokaz lepszy niż w Star Treku, bo go nie poznałem, a artystów w Star Treku poznaję nawet, jak im dołożą macki. Ta przyszłość nie wyglądała różowo, bo była nielogiczna – o czym zaświadczała gorąca herbata pita w firmowej oszronionej szklance z napisem „LIPTON TEA ICE”. Co ciekawe, mimo rozbudowanej formy, Przemek obracał się w czystej formule performance, której nie można wpisać w inne formy. Było to pierwsze spotkanie Klubu Performance w Galerii Kordegarda, zakończone w ścisłym gronie z kierowniczką Galerii Teresą Stepnowską w Poziomce na Miodowej (co za nazwy!).

(JR)

Tuż przed rozpoczęciem następnego, czwartego spotkania Klubu Performance, złożyłem następujące Oświadczenie:

(7 lutego 2005, złożone przed publicznością tuż przed IV spotkaniem Klubu Performance):

Znalazłem swoje nazwisko na 'liście Wildsteina'. Nie wiem, czy chodzi o mnie, czy o kogoś innego. Ponieważ nie mam ochoty narażać Klubu Performance na dwuznaczne sytuacje, ponieważ cenię samą sztukę performance, jako czystą i niezależną, wstrzymuję swój czynny udział w działaniach Klubu Performance do czasu wyjaśnienia tej sprawy. Na ten czas powstrzymam się także od publicznych wypowiedzi dlatego, że nie chcę by były opacznie rozumiane. Nadal jednak będę obsługiwał internetowe materiały Klubu. Oświadczenie stało się początkiem performance „Wildstein – poza programem”.

(8.02.2005H0257 Jan Piekarczyk)

4. spotkanie / meeting.

2005.02.7. 7 lutego o godzinie 17.00 w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie odbyło się czwarte spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza.

Wystąpili:

1. **Paweł Górecki**
2. **Wojciech Kowalczyk**
3. **Mariusz Cur**



Paweł Górecki – performance In direct, fot. Mikołaj Tym.



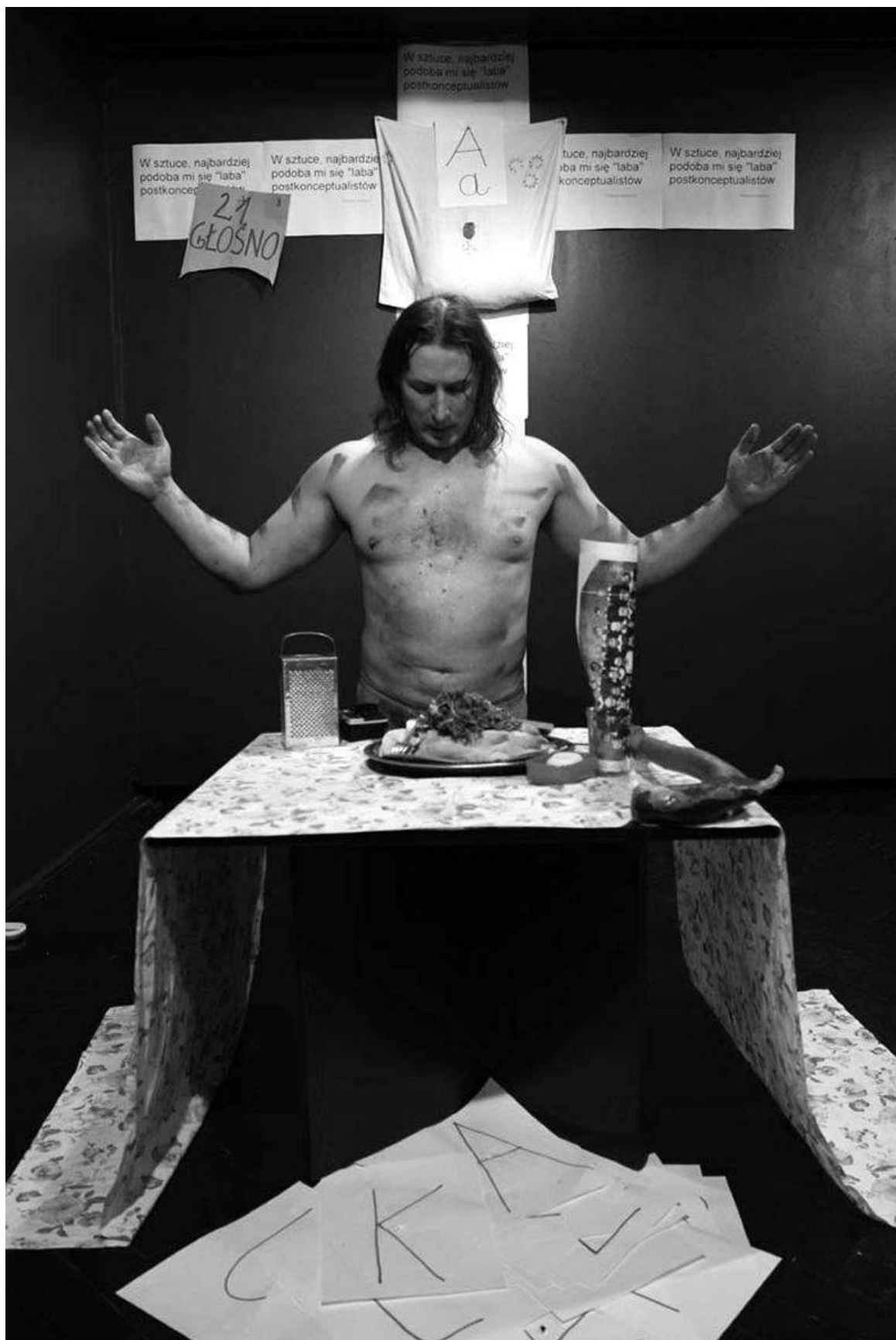


Paweł Górecki – performance In direct, fot. Mikołaj Tym.



Paweł Górecki – performance In direct, fot. Mikołaj Tym.

Wojciech Kowalczyk - performance *Kuchnia polska performerska*.



Wojciech Kowalczyk – performance *Polska kuchnia performerska*, fot. Mikołaj Tym.



Wojciech Kowalczyk – performance Polska kuchnia performerska, fot. Mikołaj Tym.



Wojciech Kowalczyk – performance Polska kuchnia performerska, fot. Mikołaj Tym.



Wojciech Kowalczyk – performance Polska kuchnia performerska, fot. Mikołaj Tym.

Mariusz Cur (1978)

Absolwent Wydziału Artystycznego Instytutu Sztuki Uniwersytetu Zielonogórskiego. Dyplom "Ekspresja tworzywa, ekspresja tworzenia" u Tomasza Sikorskiego w Pracowni Przetwarzania Obrazu i Intermediów. Autor pisemnej pracy dyplomowej na temat "Dokumentacja a dzieło. Na podstawie twórczości Przemysława Kwieka i KwieKulik".

Performance "Ekspresja tworzywa" jest elementem trwającego procesu tworzenia dzieła, w którym na równi stawiam proces twórczy, jak i powstające prace. Całość nie jest ukończona i nie jest znany czas jej ukończenia. Istotne są kolejne kroki w analizowaniu tematu "ekspresji tworzywa". Podstawowym tworzywem, którym się posługuję, i którego ekspresję analizuję, jest moja krew. Bez niej nie mogłoby powstać dzieło. To ona jest w pewnym sensie dziełem samym w sobie.

Wystąpienie z 07.02.2005 w Galerii Krytyków Pokaz dedykuję twórczości Przemysława Kwieka i duetu KwieKulik. Adresat tej dedykacji nie jest przypadkowy, a ona sama wynika z analizy biografii twórczej Kwieka i KwieKulik. Użyte przeze mnie tworzywo - krew, oraz sposób wykonania performance jest analogią do przebiegu twórczości tych artystów, zmagania się ich z przeciwnościami, rzeczywistością, życiem. Powstały obraz - dokument to element procesu twórczego - krok, który jest wyjściem do następnego kroku - realizacji w tworzeniu całości.

Mariusz Cur

Mariusz Cur - performance *Ekspresja tworzywa*. Fot. Mikołaj Tym.





Mariusz Cur - performance *Ekspresja tworzywa*, fot. Mikołaj Tym.



Mariusz Cur - performance *Ekspresja tworzywa*, fot. Mikołaj Tym.



Mariusz Cur - performance Ekspresja tworzywa, fot. Mikołaj Tym.

Dialog między Rylke, Kwiekiem i Piekarczykiem (śladowo) o 4. spotkaniu w Galerii Krytyków Pokaz z dnia 7.02.2005 r.

Rylke: Czuje się już pewną rutynę.

Kwiek: Ale na poziomie.

Rylke: Dwie godziny przed rozpoczęciem pokazu Wojciech Kowalczyk z żoną przygotowawali, wyjmowane z walizki, produkty do "kuchni polskiej performerskiej" (taki tytuł). Żona narzekająca, że jest bałaganiarz, a on, że w bydgoskim ZPAP (Związek Polskich Artystów Plastyków, który nie jest już związkiem, tylko stowarzyszeniem)...

Kwiek: Stowarzyszeniem, jak SASI, czyli Stowarzyszenie Artystów Sztuk Innych.

Rylke: W Bydgoszczy udają, że sztuka *performance* (zwróć uwagę na to dziwne przejęzyczenie) nie istnieje: "bo jedna jaskółka (Kowalczyk) wiosny w Bydgoszczy nie czyni". Artystów przedstawił Przemek Kwiek, po czym Janek Piekarczyk (trzeci członek Klubu) wygłosił oświadczenie, że ze względu na czystość...

Piekarczyk: I niezależność.

Rylke: Gatunku (*performance*), nie będzie komentował wystąpień do czasu wyjaśnienia, skąd jego nazwisko...

Kwiek: Znalazło się...

Rylke: Na liście Wildsteina. Przemek z kolei, w kuluarach, odgrażał się, że napisze skargę, dlaczego jego nazwiska **nie ma** na liście Wildensteina (tak wymawia) skoro w latach 70-tych był na rozmowie i miał propozycję współpracy. Wreszcie wystąpił Kowalczyk (żony do kuchni nie dopuścił) z bardzo wielowątkowym *performance* roz-

grywającym się na tle krzyża (miejmy nadzieję, że do kuchni nie wejdą polskie rodziny). Krzyż był zbudowany z afirmacji jego...

Kwiek: "Laby postkonceptualnej".

Rylke: Kiedyś robiłem konceptualne wykresy, teraz rzeczywiście nikt ich nie robi - w Excelu można je zrobić maszynowo. Tytuł kuchni performerskiej rzeczywiście dobrze oddawał to, co się działo. Wojtek rozebrany do rosołu (zachował majtki) zaglądając do grubego zeszytu, zaprezentował cały zestaw performerskich półproduktów, którymi można by obdzielić ćwierć Unii Europejskiej. Wiązanka była podana z humorem i swobodą. Przypomniat mi peruwiańskich opowiadaczy otoczonych wianuszkami analfabetów. Tempo utrzymywało napięcie przez dość długie wystąpienie, a wyrobiona performerska publiczność reagowała co pewien czas śmiechem. Takie detale wystąpienia, jak bębnienie raciczkami świń bojowych...

Kwiek: Z pod Grunwaldu,

Rylke: Przeciąganie przez majtki...

Kwiek: A potem wężanie.

Rylke: Natki pietruszki...

Kwiek: Modlitewne śpiewanie tekstu ze starego podręcznika fotografii analogowej i starcie na tarce kawałka aparatu fotograficznego, a następnie posypanie tym proszkiem głowy dokumentującego fotografa Mikołaja Tyma, śpiewanie niby nagranych pieśni - hymnu, Bogurodzicy - kręcąc głową niby igłą patefonową wokół rowków starych płyt winylowych.

Rylke: Pokazywało...

Kwiek: Niezbicie.

Rylke: Że...

Kwiek: W środkach i sposobach sztuki...

Rylke: Performance czekają jeszcze na wypełnienie liczne białe plamy.

Piekarczyk: Opowiedział też, czym się różni instalacja złożona od prostej, oczekując zapewne, że ów kąśliwy kamyk wrzucony do schludnego ogródka instalatorów, wywoła tam lekki popłoch.

Kwiek: Tak, są przecież "instalacje", które bez pokazu procesualnego "na żywo" dojścia do ich "martwego" efektu są kalekie!

Rylke: Po przerwie, po sprzątnięciu kuchni i przekwalifikowanie jej na krakowski...

Kwiek: Młodopolski inteligencki.

Rylke: Salon, wystąpił Paweł Górecki. Jak prawdziwy lew salonowy (prestidigitator) nie przywłókł walizki, ale wszystko miał w jednej kieszeni (aparat cyfrowy, radiomagnetoфон i tajemnicze pudełko z otworkami, jak z piękności dnia Bunuela).

Piekarczyk: Położył te rzeczy w rzędku na podłodze.

Rylke: Galeria jest mała, więc krótko chodził jak lew po klatce wprowadzając wszystkich w swój rytym.

Piekarczyk: Wskazał aparat i stwierdził, że nie jest w stanie sfotografować nim kompozycji, która ten aparat zawierała, ale kiedy aparat podniósł, dwa pozostałe przedmioty pstryknął. Wtedy włączył magnetofon. Głośniczek syczący 'muzyką sfer' przeszkadzał w spokojnym wysłuchaniu krótkiego wykładu o metafizyce wyborów losowych.

Rylke: Potem w tajemnicy (poliszynela) namówił Darka, żeby pochodził jak mały sa-

mochodzik z ekranu aparatu cyfrowego. Każdy z obecnych musiał też zajrzeć do pudełka przez dwa otwory i oczywiście nic nie zobaczył, bo zepsułyby tajemnicę - zresztą tytuł performance brzmiał "In direct" - nie wprost. Pośrednio oczywiście można było zobaczyć, że na karteczce z aparatu po jej wyjęciu można było przeczytać dość niedbale napisane słowa: "świat w którym żyjemy". Paweł przyjechał do Warszawy na trzy godziny, jakby mimochodem zrobił performance i zostawił bardzo dobre wrażenie. Jako ostatni wystąpił niedawny dyplomant z Zielonej Góry Mariusz Cur, którego występ Przemek zapowiadał...

Kwiek: Wcześniej.

Rylke: W Kordegardzie jako zdarzenie graniczne, które może się dla autora źle skończyć. Mariusz zadedykował...

Kwiek: Swoją występ.

Rylke: Duetowi Kwiek/Kulik...

Kwiek: I Kwiekowi.

Rylke: Czym Przemka wzruszył i wyszedł. Wrócił rozebrany...

Kwiek: Też, jak Kowalczyk.

Rylke: Do rosołu...

Kwiek: Ale...

Rylke: Bez majtek i dość blady na całym ciele. Okazało się, że dwie godziny wcześniej utoczył sobie z litr krwi i teraz się nią...

Kwiek: Cały.

Rylke: Posmarował.

Kwiek: Lejąc ze zwykłego stoika te "tworzywo" sobie na rękę.

Piekarczyk: Bardzo sprawnie to robił i beznamiętnie.

Kwiek: Szybko.

Rylke: Potem cały zakrwawiony owinął się w prześcieradło i po jego rzetelnym pobrudzeniu powiesił na ścianie do wyschnięcia.

Kwiek: Zapadła mimowolna 5-cio minutowa cisza.

Rylke: Tytułowa "ekspresja tworzywa" to oczywiście ślady posoki - przypomniany, rzetelnie wykonany Ives Klein, ale jakże daleki od rozebranych modelek i błękitnej farby. Daleko też było do Całunu Turyńskiego, mimo analogii action painting. Potem była dyskusja o krwi, sztuce, jej materii...

Kwiek: I zacofaniu tradycyjnych artystów Bydgoskich. Kowalczyk: "A ja myślałem, że te czarne, galaretowate kawałki na płótnie to pijawki!" "Nie, to skrzepy!" - prostowano.

Rylke: W końcu artysta...

Kwiek: Z pomocą brata i żony.

Rylke: Wytarł z podłogi...

Kwiek: Obfite resztki swojej krwi.

Rylke: Swoją krew mopem i wszyscy poszli zostawiając szefa galerii. Członkowie klubu nie doszli do Biedronki, bo był mróz i zaszli bliżej.

Kwiek: Pusto na tym Krakowskim jak po bombie atomowej.

Rylke: Następne spotkania klubowe 7 marca o 17.00 w Galerii Pokaz i 8 marca, też o 17.00 w Galerii Kordegarda.

5. spotkanie / meeting.

2005.03.7. 7 marca w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie odbyło się piąte spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza.

Wystąpili:

1. Janusz Bałdyga
2. Dariusz Fodczuk

Janusz Bałdyga, tekst 1:

PERFORMANCE KRAWĘDZI

W poszukiwaniu własnego, osobnego porządku staramy się opuszczać obszary zobowiązujących technik, konkretnych dyscyplin i norm. Rozpoznajemy znaki aktualności miejsca i czasu naszej egzystencji.

Warsztat mój nie jest warsztatem performerera, nie prowadzi do doskonalenia jakichkolwiek technik normatywnych. Punkt wyjścia opiera się jednak na moim osobnym doświadczeniu, jakim jest aktywność w przestrzeni performance. Bez względu na charakter skutku mojej pracy (obiekt, instalacja, rysunek) mam świadomość autentycznej egzystencji w przestrzeni performance.

Wychodząc z tych doświadczeń, wyodrębniam przestrzeń performance i obecność konkretną, jako wyznaczniki punktu zerowego. Ponieważ skutkiem naszych wyborów i konieczności egzystujemy w konkretnych warunkach, konkretne są też ograniczenia, których dotkliwość permanentnie doświadczamy.

Twoje i moje doświadczenia, na pewno różne, pozwolą na rozpoznanie ograniczeń, które nie będą tożsame. Szyba okna oddzielającego mnie od zewnętrżności, czy widoczna przez nią linia o kilometry odległego horyzontu.

Rozpoznasz swoją konkretną aktywność w środku ograniczonego pola, jakby uciekając od kontaktu z fizycznością jego ograniczeń, lub przeciwnie sytuujesz się na jego krawędziach, mając za plecami twardą ścianę, a przed sobą ogląd całej przestrzeni. To performance środka i performance krawędzi. Dwie koncepcje obecności w przestrzeni performance.

Niezwykłe często w naszej codzienności decydujemy się na wariant ekwiwalentu tj. Dokonania zmiany jednej partii rzeczywistości na inną, słowa na inne słowo, narracji na zawołanie, oracji na milczenie. Decyzja zamiany nie degraduje środowiska zastanego, ona ją przewartościowuje, przekształca. Zauważmy grupę zajęć podstawowych, których zamiana nie dotyczy, są nienaruszalne i bezdyskusyjne. Odnajdziemy w nich niezbywalną pewność aksjomatu.

Ale nie o ich wytopienie chodzi, raczej o odkrycie nowych definicji pojęć niezbywalnych. Ekwiwalent nie spycha nas w podrzędność substytutu, ale paradoksalnie tworzy rzeczywistość większej wartości.

Chciałbym potwierdzić elementarną cechę performance, obecność performerera w przestrzeni konkretnej, wobec konkretnego obserwatora.

Obecność bywa realizowana jej przeciwieństwem tzn. nieobecnością, ale warunkiem jest wówczas silny sygnał świadectwa nieobecności. Dotkliwość nieobecności, dotkliwość braku powołuje pojęcie przeciwne - obecność postrzeganą w sposób niejednoznaczny, niewyjaśniony. Nieobecność, która uruchamia takie pojęcie jest oczekiwanie, zniecierpliwienie, pamięć zaciera swój kontur wobec aktywności ob-

serwatorów.

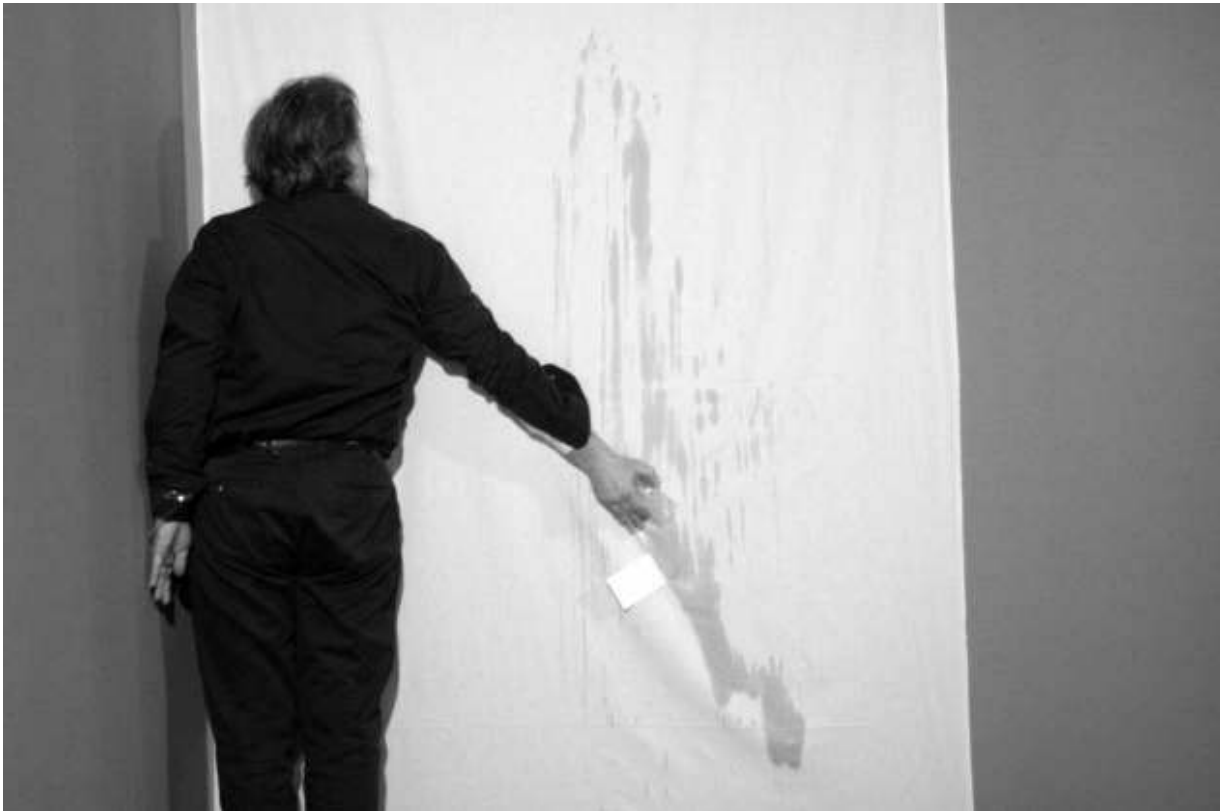
Wydaje się, że nieobecność jako brak, czy też w formie drastycznej jako brak dotkliwy, może w zdecydowany sposób otworzyć pole obecności performera. Intrygujący jest moment pierwszego kroku, przekroczenia linii, za którą otwiera się przestrzeń performance. Performance zostaje zainicjonowany, linię graniczną przekroczone, lub paradoksalnie rozpoczęto performance bez jej przekroczenia.

Janusz Bałdyga '97

Janusz Bałdyga:



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Janusz Bałdyga, performance, fot. Mikołaj Tym.



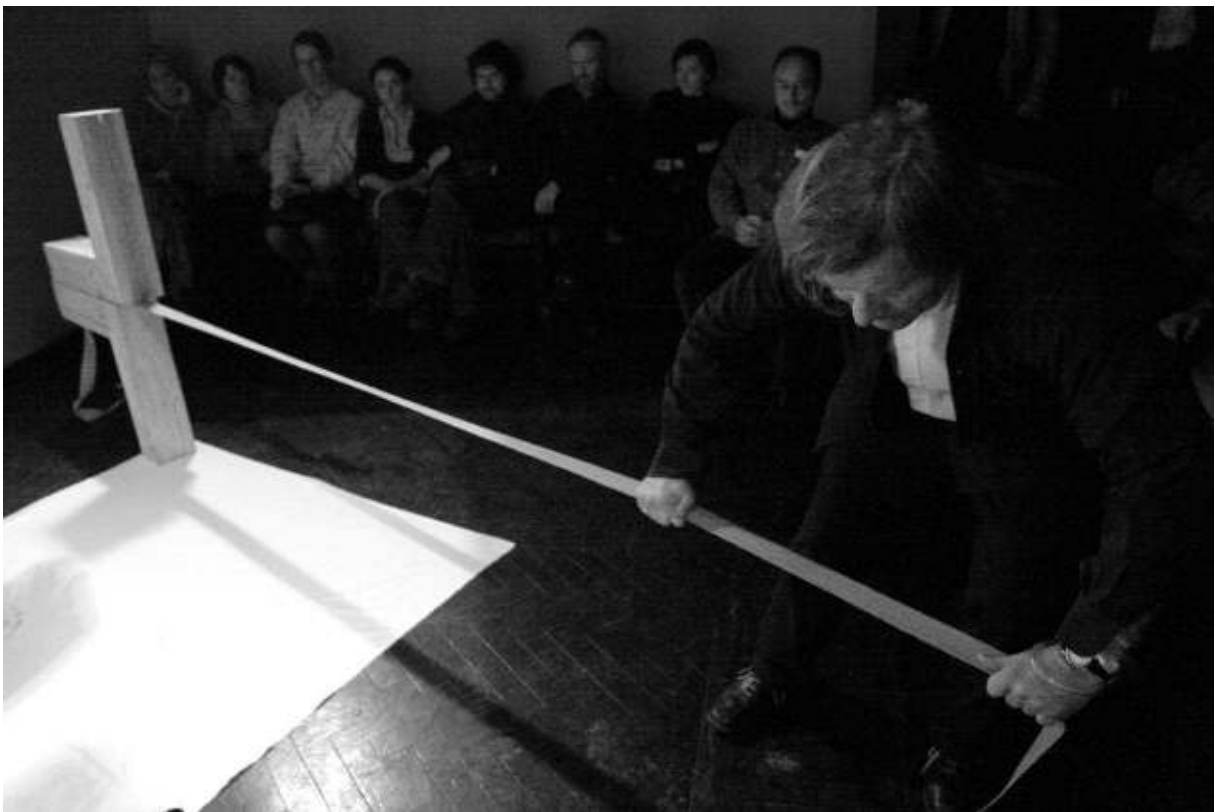
Janusz Bałdyga, performance, fot. Mikołaj Tym.



Janusz Bałdyga, performance, fot. Mikołaj Tym.



Janusz Bałdyga, performance, fot. Mikołaj Tym.



Janusz Bałdyga, performance, fot. Mikołaj Tym.

Janusz Bałdyga, tekst 2:

NIEOBECNOŚĆ W PRZESTRZENI PERFORMANCE

Znajduję się w punkcie, wokół którego budowany jest porządek performance wynikający z symetrii mojego ciała. Mam świadomość konieczności ciągłego burzenia i nieuchronności odtwarzania go na nowo. Proces ten niejednoznaczny, pełen wątpliwości i zaniechań, kwestionuje stałość zaakceptowanych przeze mnie rozstrzygnięć.

Istotne jest to, że tworzące naprzemiennie fundamenty własnej konstrukcji - porządek i chaos nie są wartościami opozycyjnymi. Są niezbędne w kreowaniu dynamicznej potencjalnej przestrzeni, w której może zaistnieć proces ewolucji.

Zjawisko zaniechania, które towarzyszy mi permanentnie, jest zazwyczaj poza komunikatem jako skutek mojej uważności i świadomości zagrożenia zbędnym gestem. Signum zaniechania jest trudne do odczytania z zewnątrz ze względu na zbytnią prywatność, lub krępującą intymność. Performer szukający porządku na krawędziach wchodzi w szalenie interesującą sferę poza stabilnością, ale też poza jej brakiem.

Performer jako ten, który czyni, jest poza polem jakiegokolwiek gry, jakiegokolwiek limitowania kogoś, czy nawet samego siebie.

Jestem performerem, mój obiekt jest konsekwencją figury jak jej cień, nawet bardzo długi, zniekształcony, bo rzucony na skomplikowany odległy relief. Przenoszę na moje obiekty symetrię figury, proporcje figury. Użycie ciężaru, proporcji pochodnych od konkretnej figury dają prawdopodobieństwo, skutku. Jeśli stoję przed obiektem performance z intencją, to wiem, że mam szansę nawet wówczas gdy jest ona wyzywająca nikła.

Jako ten, który czyni, chciałbym potwierdzić elementarną cechę performance, obecność performerera w przestrzeni konkretnej. Wobec konkretnego obserwatora. Intryguje obecność realizowana jej przeciwieństwem tzn. nieobecnością spodziewanego. Warunkiem jest wówczas silny sygnał świadectwa nieobecności. Dotkliwość nieobecności, dotkliwość braku powołuje pojęcie przeciwne - obecność, ale postrzeganą niejednoznacznie, niewyjaśnioną.

Wydaje się, że nieobecność jako brak, czy też w formie drastycznej jako brak dotkliwy, może w zdecydowany sposób otworzyć pole obecności performerera. Intrygujący jest moment pierwszego kroku, przekroczenia linii, za którą otwiera się przestrzeń performance. Performance zostaje zainicjowany, linię graniczną przekroczone, lub paradoksalnie rozpoczęto performance bez jego przekroczenia. Zakładając bezwzględną niepowtarzalność performance jako gestu oryginalnego trzeba by zakwestionować wiarygodność kolejnych ekspozycji obiektów performance. Wszak jako konsekwencja oryginalnego gestu, performance traktowany jako kolejna sekwencja, kolejne wykonanie zamysłu wcześniej zrealizowanego wewnętrzną projekcją.

Można zdjąć wagę oryginału z pierwszego wykonania przesuwając ją bliżej artysty w intymny przed publiczny obszar wewnętrznych rozstrzygnięć.

Publicznie ujawniam kolejne ważne sekwencje mojego performance.

Janusz Bałdyga '97

Dariusz Fodczuk - performance z cyklu *Prywatna Mitologia*, fot. Mikołaj Tym.



Dariusz Fodczuk - performance z cyklu "Prywatna Mitologia", fot. Mikołaj Tym.



Dariusz Fodczuk - performance z cyklu "Prywatna Mitologia", fot. Mikołaj Tym.



Dariusz Fodczuk - performance z cyklu "Prywatna Mitologia", fot. Mikołaj Tym.



Dariusz Fodczuk - performance z cyklu "Prywatna Mitologia", fot. Mikołaj Tym.



Dariusz Fodczuk - performance z cyklu "Prywatna Mitologia", fot. Mikołaj Tym.

Jan Rylke – tekst:

Piąte i szóste spotkanie liczę razem, bo odbyło się w odstępie jednego dnia. 7 marca w galerii "Pokaz", 8 marca w Galerii Kordegarda. Przyszedłem zdenerwowany o trzeciej, dwie godziny przed siedemnastą, godziną występu – klubowy five o'clock. Był tylko Jurek Brukwicki, z drugim Jurkiem, Kaliną omawiali uroczystość wręczenia temu ostatniemu nagrody.

Po pół godzinie przyszedł Janusz Bałdyga i zaczął rozwieszać prześcieradła. Galeria "Pokaz", wcześniej gustownie trumienno czarna została w międzyczasie pomalowana częściowo na czerwono i nabrała nieco burdelowo trumiennego wdzięku. Biel dodała czerwieni lekkiego kontekstu III Rzeczypospolitej Janusz upinał prześcieradła bardzo pedantycznie. W międzyczasie przyjechał drugi z performerów, Darek Fodczuk. Jechał z Bielska od świtu w śnieżnej zamieci (można sprawdzić jaka była 7 marca pogoda!). Przywiózł tekturowy szybowiec i pół szafy koszul. Rozwiesił to obok prześcieradła Bałdygi - ja się już pogubiłem w kontekstach, ale im to najwyraźniej nie przeszkadzało. Przemek przedstawił autorów.

Wieczór rozpoczął Bałdyga. Wytrawny aktor Akademii Ruchu najpierw położył się w czerwonej koszuli obok prześcieradła rozciągniętego na podłodze, wzbogacając je o kolejne konteksty. Potem wstał z lampką wina, ustawił się przy prześcieradle pionowym. Uniósł do góry wino i białą chorągiewkę - potem powoli je opuścił malując winem na prześcieradle winny obraz, trochę w stylu Hansa Hartunga. Następnie odwinął rękaw koszuli i odsłonił ramię owinięte przewodem paliwowym, powszechnie używanym w latach 80-tych do przetaczania paliwa z baku do kanistra i odwrotnie. W ten przewód wciągnął z butelki byczą krew węgierskiego vinpromu i zaczął nią malować na leżącym prześcieradle. Mariusz Cur z czwartego spotkania jawił się w tym zestawieniu jak nieokrzesany barbarzyńca przy Petroniuszu.

Darek męczył mnie od dłuższego czasu, żebym skołował mu metronomy, bo chciał do występu tanią orkiestrę symfoniczną. Udało mi się zdobyć dwa klasyczne i jeden elektroniczny. Elektroniczny tak się Darkowi spodobał, że zorganizował tercet założony z metronomu klasycznego, elektronicznego i telefonu komórkowego. Grali tak, jak Aborygen, Grek i Szwed, czyli interesująco. Były już dekoracje (samolot i koszule z opuszczonymi rękawami), była orkiestra, jeszcze kostiumy i akcja. Kostium był bardzo trendy - od dołu gejowski (dwie pary rajstop - Darek ma bardzo zgrabne nogi a przez dwie pary nie widać dziur w rajstopach) od góry terrorystycznie - muzulmański (zasłona - pończocha na twarz). Akcja wiązała się z kostiumem i była klasyczną wizją upośledzonej mniejszości. Fodczuk pucował jeden but. Robił to bez pasty, ale z pełnym zaangażowaniem, przez pół godziny. W finale z szybowca zadzwonił telefon komórkowy - w oryginale pewnie uruchamiając bombę. W obu wypadkach wątki fabularne nie miały istotnego znaczenia. Janusz Bałdyga swój performance oparł na precyzji i elegancji ruchów, które wykonywał z uwagą i w lekko zwolnionym tempie. Trochę jak wąż hipnotyzował tym widzów, którzy tradycyjnie mimo zadymki dopisali. Dariusz Fodczuk, którego wcześniej znałem z bardzo poetyckich performance, opartych na słowie, tym razem wykonał spektakl taneczno muzyczny, oparty na szybkim, szamańskim rytmie. Przeciągnął go, wybijając nas w ten sposób z codzienności. Wieczór był udany, zakończyliśmy go w knajpcie po przeciwnej stronie ulicy.

Następnego dnia w Kordegardzie był już zupełnie inny nastrój.

Rozpoczął Paweł Kwiek apelem o "Pierwsze robocze spotkanie przywódców religijnych i politycznych świata", skierowane do przywódców politycznych i religijnych świata o pokój (dość rozsądnie ocenił znaczenie przywódców religijnych na 90%, resztę pozostawiając politykom). Po opisie swoich działań podjętych w celu organizacji takiego spotkania odstąpił trzy zdjęcia ze spotkania przywódców religijnych w Asyżu, na których zaznaczył wariantowo stopień ich łączności z Bogiem. Paweł ma rzadką zdolność (charyzmę?) podawania spraw intymnych w taki sposób, że są akceptowane i ludzie słuchając ich czują się bliżsi Boga niż myślą, że są. Chwała mu za to. Po wystąpieniu (performance, jeżeli rozciągniemy jego formułę do sfery aniołów) poczęstował uczestników winem, za co też mu chwała.

Po Pawle wystąpił jego starszy brat Przemek Kwiek, który jest bardziej przewrotny i wyciągnął przysłowiowego trupa z szafy. Trup był mocno nieświeży bo z początku lat 70tych. Performance nosi nazwę: "Jak E. Cieśląrową, M. Małkowską, J. Świdzińskiego ... na baczną postawiłem" i pokazywał dokumentację swojego performance z lat 70tych, w trakcie którego puścił nagranie Międzynarodówki stawiając na baczną komunistów (ewentualnie oportunistów).

Teraz pokazywał na slajdach jak dłonią Boga wyłaniającą się z chmury na ikonie inkryminowane osoby. Podobnie jak w poprzednim performance kontekst pałacu prezydenckiego nadawał przysłowiowej szafie solidne rozmiary.

Janek Piekarczyk po przydługim tytule: Zakończenie performance'u Wildstein, poza programem, ponadto "Szczury w fabryce, czyli podmuch komuny" i "Gilotyna", kontynuował z poprzedniego miesiąca Raise exceptions, część II - Wildstein (Znalazłem swoje nazwisko na 'liście Wildsteina'. Nie wiem, czy chodzi o mnie, czy o kogoś innego). Widać było, że minęło już mu zdenerwowanie, stąd autoanaliza była też pozbawiona napięcia. Przyniósł podręczną gilotynę (za duża na cygara, za mała na głowy) i ciął nią stare numery tygodnika Wprost. Było to przed wypowiedzią prezydenta na temat podłości tego tygodnika, więc chyba się nie podlizywał przez ulicę tylko antycypował przyszłość. Kordegarda chyba prowokuje kontekstami do upolityczniania apolitycznych z natury artystów i pewnie przejdzie do historii jako rewers pałacu prezydenckiego, który do historii nie przejdzie. To co łączyło wieczór w Pokazie i w Kordegardzie, to ich zakończenie przy piwie. (JR)

6. spotkanie / meeting.

2005.03.8. 8 marca o godzinie 17.00 w galerii Kordegarda w Warszawie odbyło się szóste spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza.

Wystąpili:

1. **Paweł Kwiek**
2. **Przemysław Kwiek**
3. **Jan Piekarczyk**

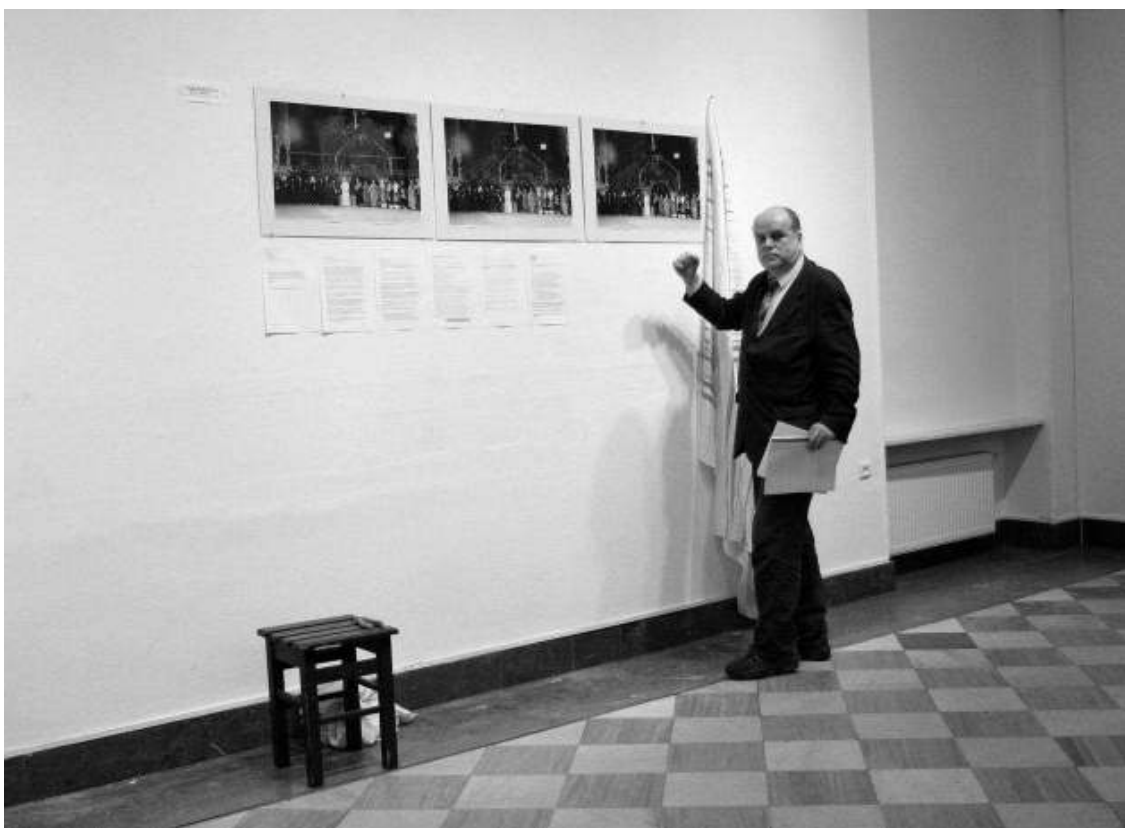
Paweł Kwiek — *Pierwsze robocze spotkanie przywódców religijnych i politycznych świata.* (Swoje wystąpienie Paweł Kwiek zadedykował profesorowi Krzysztofowi Maurinowi.)



Paweł Kwiek, fot. Mikołaj Tym.



Paweł Kwiek, fot. Mikołaj Tym.



Paweł Kwiek, fot. Mikołaj Tym



Paweł Kwiek, fot. Mikołaj Tym.

Przemysław Kwiek, Appearance 108. *Jak E. Cieśląrową, M. Małkowską i J. Świdzińskiego ...na baczność postawiłem.*

Na ścianę „puszczane” 3 przeźrocza ze „spektaklu politycznego” w Gal. Współczesnej Boguckich 25.05.1972. Przezrocze 1.: siedzą — muzyka: disco-pop (ostatni utwór grany „do klatki” z tańczącą dziewczyną podczas App. 98 „Przeciw niezbyt rozumnym w sprawach nowoczesnych”, wystawa indywidualna, podczas wernisażu performclipu „O radości iskro Bogów III” do ostatniej części IX symfonii Beethovena — hymnu Unii Europejskiej — i do disco-popu); przezrocze 2.: stoją — muzyka: **Międzynarodówka**; przezrocze 3.: usiedli/



Przeźrocze 2 – stoją. Przemysław Kwiek stawia na baczność E. Cieśląrową, fot. Mikołaj Tym.



Przeźrocze 2 – stoją. Przemysław Kwiek stawia na baczność M. Małkowską, fot. Mikołaj Tym.



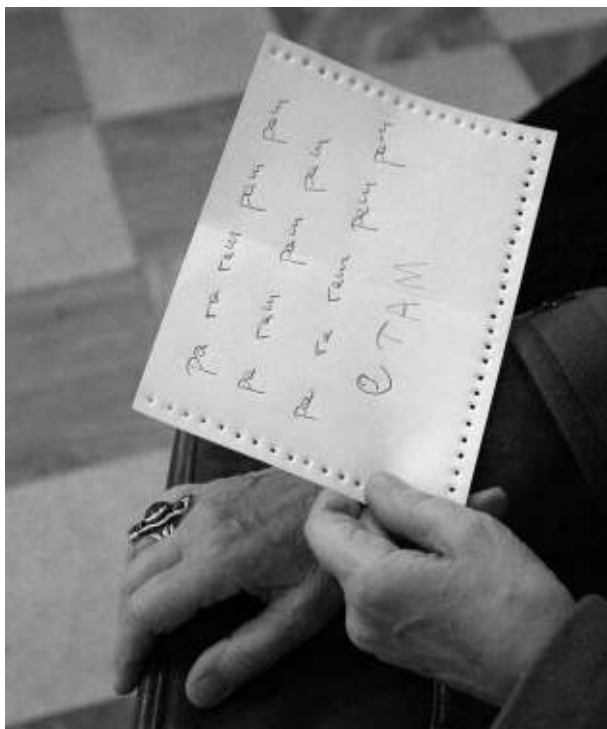
Przeźrocze 2 – stoją. Przemysław Kwiek stawia na baczność J. Świdzińskiego, fot. Mikołaj Tym.

Jan Piekarczyk: Zakończenie performance *Wildstein, poza programem, Szczury w fabryce, czyli podmuch komuny i Gilotyna*.

„Wildstein, poza programem” zaczęło się od oświadczenia złożonego w lutym na początku IV spotkania Klubu Performance. Potem, 10 lutego złożyłem wniosek do IPN. Panowało podsycane przez jakieś media przekonanie, że są tam makabryczne kolejki, bo w PRL’u podobno aż roło się od donosicieli i tych, co stali tam, gdzie Zomo, ale nie było żadnej kolejki, żadnych tłumów, raptem 3 osoby przede mną. Pełen luz i miła obsługa. Bardzo uprzejma i bardzo ładna urzędniczka Instytutu Pamięci Narodowej, tak ładna, że słowo 'urzędniczka' z trudem przechodziło mi przez klawiaturę, gdy w luźnej rozmowie napomknąłem o zamiarze 'wstrzymania się' z występami, powiedziała, żebym się nie wstrzymywał. We wniosku wyraziłem zgodę na upublicznienie wszystkich moich danych.

Kobieta roześmiała się i powiedziała, że pewien starszy pan, który był przede mną, też taką zgodę podpisał, ale prosił, żeby jednak nie publikować fotografii z jego bujnego życia erotycznego. I znowu się uśmiechnęła, bardzo ładna, tajna agentka IPN. Od 5 do 10 lutego zastanawiałem się, czy Piekarczyk Jan z „listy Wildsteina” to ja. Odpowiedź z IPN poświadczającą, że moje dane nie są tożsame z danymi Jana Piekarczyka z listy otrzymałem w drugiej połowie maja 2005 r. W tym czasie, odczuwając jednak pewien dyskomfort, choć znacznie łagodzony łagodnym traktowaniem mnie przez przyjaciół, zastanawiałem się nad opowiadaniem o osaczeniu. Osaczenia, wykluczenia, wyklęcia, anatemy, napiętnowania, klątwy, ekskomuniki, z pewnością mogą złożyć się na ciekawy materiał, ale nie doświadczyłem tego w całej pełni. Ledwie się otarłem, ale i tak było to bardzo nieprzyjemne. (j. p. 11.02.05H03:45) (13.03.05H04:20)

Performance w Kordegardzie:



Fot. Mikołaj Tym 1

Po rozłożeniu "rekwizytów" napisałem na kartce przygotowany wcześniej wiersz, kartkę puściłem między publiczność, ktoś dopisał literę E, ktoś inny do E dopisał „tam”:

pa ra ram pam pam
pa ram pam pam
pa ra ram pam pam
E!

Powiedziałem ten wiersz dwa razy, rytmicznie, głośno, z naciskiem na E!, bo ten dźwięk, jęk, bolesne stęknienie, miał wybrzmieć na końcu jako koda całego wystąpienia (głośne „E!”). Zaznaczyłem, że mój występ będzie raczej behawio-rem niż performancem, ponieważ „w tamtych latach” nie zajmowałem się

performance'm, a nawet nie wiedziałem, że taki gatunek w ogóle istnieje. Zajmowałem się behawiorem (to co kiedyś robiłem nazywałem „zachowaniem z tłumem”). Opowiedziałem anegdotę wstępną, po czym, zastanawiając się nad sobą, nad ewentualnymi zdarzeniami losowymi (tj. trudnymi do przewidzenia), starając sobie przypomnieć, kiedy w ogóle mogłem się zetknąć z tajnikami, skupiłem się na fabryce, w której niegdyś czas jakiś pracowałem. Trochę o tym opowiedziałem, a trochę zrealizowałem jako zachowanie z tłumem (behavior). Opowiedziałem o moim wystąpieniu na zebraniu załogi (jeszcze przed strajkami 80'), na którym podniosłem kwestię sprzeczności w wycenie pracy przy wzorach złotych i srebrnych - złote są dwa razy łatwiejsze do zrobienia niż srebrne, ale dwa razy (czasem więcej) lepiej płatne, co nie było zgodne z socjalistyczną zasadą "każdemu według pracy, a przecież znajdujemy się w zakładzie pracy socjalistycznej". (Dygresja: pamiętamy: "Socjalizm tak - wypaczenia nie". Dzisiaj ktoś mógłby rzucić hasło wyborcze: "Kapitalizm tak - wypaczenia nie". A może już takie było. Nie znam się na hasłach wyborczych.) "Piekarczyk, porozmawiamy później" - usłyszałem w odpowiedzi. Nieco wcześniej ów kierownik zademonstrował w wyciągniętej ręce prezerwatywę rzekomo znaną przez sprzątaczkę w szatni i besztając załogę, czyli nas, powiedział: "Do roboty! A nie się po kątach pierdolić!".



Jan Piekarczyk, performance „Szczyry w fabryce, czyli podmuch komuny”, fot. Mikołaj Tym.

W Kordegardzie opowiedziałem też o tym, jak okoliczności zmuszały ludzi do przemykania złota na zewnątrz. Było to tajemnicą Poliszynela i polegało na tym, że po każdym zleceniu metalu pozostawało więcej niż przewidywały normy na ubytki, ale nie można go było po prostu oddać, bo superata była groźniejsza od manka. Tym sposobem, praktycznie na każdego był tzw. 'hak'. Jako behavior zademonstrowałem moje obserwacje możliwości przemykania złota w zasmarkanych chustkach.

Aby opowieść urealnić poprosiłem kilka osób z publiczności o wysmarkanie się do chustek higienicznych, które rozdawałem, a potem zasmarkane odbierałem do torby. Ludzie smarkali, co było to dość zabawne, ale nie wiedzieli do czego zmierzam. Zdarza się, że performer posługuje się różnymi płynami fizjologicznymi, własnymi lub wyproszonymi, co jest wykorzystaniem siły archetypu przestrzeni intymnej, cielesnej. Być może tak to zostało odebrane. Publiczność performerska to w końcu publiczność wyrobiona, wyrafinowana, i na wydzielinach oraz płynach się zna. Po zebraniu zasmarkanych chustek wysypałem je z torby na posadzkę i powiedziałem, że nie zdarzyło się, żeby strażnik sprawdzał moje chustki, których miałem zwykle całą torbę, z powodu zatok i chronicznego kataru.



Jan Piekarczyk, performance „Szczury w fabryce, czyli podmuch komuny”, fot. Mikołaj Tym.

Nawet wykrywaczem metali tych obrzydliwości nie sprawdzał - bariera wydzieliny (dzisiaj by pewnie sprawdzał). Robiłem te swoje eksperymenty z ekskretami na zimno, bez ekscytowania się, przez kilka miesięcy: strażnicy zmieniali się w sposób nieregularny, kontrole były wyrwykowe - losowe - trudne do przewidzenia. Kiedy odchodziłem z fabryki, niczego w chustkach nie wyniosłem. Całą superatę (niemałą) oddałem i to dopiero był szok. I pytania: Dlaczego oddałem? Przecież były to "wypracowane przeze mnie pieniądze". Sporo. Czy tylko ze strachu oddałem to złoto, mimo że tak starannie sprawdzałem możliwości wyprowadzenia go na zewnątrz mojego socjalistycznego zakładu pracy? „Okazja czyni złodzieja”, „wszyscy kradną”, „ręka rękę myje”, „grzech pierworodny” – jesteśmy osaczeni i naznaczeni stygmatami zła, a nasze dopóty pozostaną napiętnowane, dopóki nie oczyści ich sakrament posłuszeństwa. Oto refleksje performance „Wildstein , poza programem”.

„Co czyni człowieka wolnym?” – zastanawiałem się.

„Skąd macie tyle złota, Piekarczyk?” - pytano mnie w magazynie.

„Jak to skąd? Wszyscy wiedzą, że normy na ubytki są zawyżone. Oddaję tyle, ile mi zostało.” - odpowiedziałem. Moja odpowiedź najpewniej ich (kontrolę) przeraziła. Od pół roku (odszedłem w styczniu 1979) fabrykę dzień w dzień penetrowała milicja. Prokuratura prowadziła śledztwo w sprawie jakichś kolosalnych przekrętów. Wszyscy byli przerażeni. Ja też. I czułem się jak szczur, co się chyłkiem przemyka pod ścianami. „Podmuch komuny” to takie właśnie wspomnienia. Trudno było przewidzieć, kiedy ma się do czynienia z tajniakiem, a kiedy nie. Dlatego m.in. w ramach „Gilotyny” zgilotynowałem książeczkę Emile Borela „Prawdopodobieństwo i pewność”. Zresztą, nie napisał w niej wyraźnie tego, co leży (zapewne) u podstaw filozofii teorii prawdopodobieństwa, mianowicie, że bada ona zdarzenia, które są zbyt skomplikowane na to, by wiedzieć, jak przebiegają. Można je tylko (zaledwie) rozróżnić z zewnątrz, jako zdarzenia elementarne, za pomocą wiedzy elementarnej, że zaszły lub nie: wypadł „orzeł” lub „reszka” - to można zobaczyć, ale nikt nie napisze równań obrotów monety w powietrzu. Zdarzenia o nieokreślonym przebiegu. We wspomnieniach pod wpływem listy Wildsteina widzi się swoje „obroty”, ale jak „się spadło”, tego z kolei nie widać - bo nie wiem, czy kiedykolwiek wpadłem na agenta. Prawdopodobnie wpadłem - jak wszyscy. Dlatego, by nie stać się zdarzeniem o nieokreślonym przebiegu - znaczenie ma tylko to, co ja wiem o sobie, a nie ma chyba gorszej pułapki dla wiedzy o sobie, niż prawdopodobieństwo (nie wiem, to chyba jakiś paradoks), wiedza nie do końca pewna. Był to mój protest przeciwko mojemu własnemu mózgowi, który początkowo wpadł w pustkę chaosu na swój temat. Początkowo. Potem znowu wszystko zaczęło się wygładzać, znowu nabierałem pewności, gdzie jestem i kim jestem.



Jan Piekarczyk, Mail do prezydenta, fot. Mikołaj Tym.



Jan Piekarczyk, „Gilotyna”, fot. Mikołaj Tym.

Bodaj dzień przed moim behavior w Kordegardzie, a może nawet tego samego dnia, prezydent Kwaśniewski nazwał tygodnik „Wprost” ubecką gazetą. Czyli obcą i mającą budzić strach lub przynajmniej o strachu przypomnieć, a już na pewno niewiarygodną. „Wprost” nie popierało prezydenta Kwaśniewskiego, więc w jego oczach nie mogło być wiarygodne. Za pomocą latarki wysłałem do prezydenta (naprzeciwko Kordegardy) „maila” i wraz z „prawdopodobieństwem i pewnością” Borela zgilotynowałem trzy numery „Wprost”: 24 - 31 XII 2000 z nagłówkiem „Symbole XX wieku”, 8.IV.2001 z nagłówkiem „Folwark Rydzka”, 12.III.2000 z nagłówkiem „Skazani na bezrobocie”. Zgilotynowałem, jak łatwo się domyślić, w nagrodę, a nie za karę, po czym rzucając strzępy gazet na podłogę, trzy razy powtórzyłem: „instalacja złożona” - cytując Wojtkę Kowalczyka. Bo złożona.

Gilotynowałem na stołku przykrytym pożyczonym od Pawła Kwieka obrusem. Po egzekucji zdjąłem gilotynę ze stołka i rozłożyłem na nim strzępy "Wprost". Na strzępach postawiłem ładną, nowoczesną musztardówkę, do której nalałem trochę wódki i kuli. Flaszkę (ćwiartkę) zademonstrowałem podobnie, jak to Rylke zrobił w grudniu z butelką wina – w stylu kelnerskim, ale mniej sprawnie niż Rylke. I powiedziałem, że ta instalacja (stolik-gazety-musztardówka) jest nawiązaniem do instalacji Rylkego, która nazywała się "Jak minie głód", a moja nazywa się "Jak minie głupota". Wykręciłem z gilotyny dźwignię i oparłem ją o ścianę tak, jak to zrobił Rylke z pałką, którą rozbił swój stół. Podniosłem dźwignię nad głowę i zamierzyłem się tak jak wówczas Rylke. Krzyknąłem E! i zamachnąłem się podobnie jak Rylke, kiedy rozbił stół. Ale nie uderzyłem. Zamiast tego rozłożyłem strzępy na podłodze i powiedziałem: „A teraz popętnię seppuku”. Usiadłem na piętach i wymierzyłem dźwignię w brzuch. Odczekałem chwilę i uderzyłem się w brzuch krzycząc po raz trzeci: E!

Jan Piekarczyk: Zakończenie performance *Wildstein, poza programem, Szczury w fabryce, czyli podmuch komuny i Gilotyna*.

(23.03.2005, po poprawkach 25.03.2005, 3.06.2005 i 20.08.2010)

(2.03.05H0522) Anegdota wstępna:

Czwartego lutego, w piątek około południa, wybierałem się do dentysty. Sygnał domofonu. Brat Moniki, Mariusz, z żoną Tamarą. Weszli.

— Idziesz do ipeenu? - zapytał Mariusz, widząc, że wkładam buty.

— Do dentysty - odpowiedziałem. I wyszedłem.

Mariusz to taki gość, który nawet kiedy żartuje, to nie żartuje. Zaintrygował mnie na tyle, że nocy z soboty na niedzielę wszedłem do Internetu i z Google trafiłem do listy. Jest! Jest "Piekarczyk Jan". Początkowo byłem nawet zadowolony, że ktoś kiedyś zwrócił na mnie uwagę. Na dodatek, na liście jest tylko jeden Piekarczyk i do tego Jan. W niedzielę po południu powiedziałem Monice, że moje nazwisko jest na liście. Popatrzyła z politowaniem:

— Takich "Piekarczyków" są tysiące.

— Jak to "tysiące"? Już mnie nie kochasz? "Piekarczyk Jan" jest tylko jeden! Nawet na liście!

— Byłam z kolanem u ortopedy. Zgadnij, jak się nazywa. Też Piekarczyk i też Jan.

Co mam powiedzieć? W innych okolicznościach moja miłość własna bardzo by ucierpiała, ale nie w takich.

7. spotkanie / meeting.

2005.05.9. 9 maja o godzinie 17.00 w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie odbyło się siódme spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza.

Wystąpili:

1. **Teresa Murak**
2. **Anka Kowalska**

Teresa Murak - *Wiatr wieje tam gdzie chce* (cyt. z listu św. Pawła).



Teresa Murak, „Wiatr wieje tam gdzie chce”, brama prowadząca do Galerii Krytyków Pokaz, fot. Mikołaj Tym.

Na podłodze galerii zobaczyłem 8-milimetrową ($\emptyset$) blachę wygiętą w rynnę, szeroką mniej więcej na 50 cm, długości około 1 m, głęboką na około 40 cm. Teresa Murak poprosiła by przenieść tę rynnę w światło bramy, przez którą trzeba przejść, żeby się dostać do galerii. Przenieśliśmy to z Jankiem Rylke. W bramie zebrali się nawet sporo ludzi. Artystka przypięła do drzwi kartkę z napisem "Buduję mosty" i rozkołysała rynnę. Stał jest dźwięczna. Usłyszeliśmy ostry, metaliczny dźwięk... dzwonów. Kiedy rynna przestawała się huścić, widzowie kołysali ją znowu. Ja też z raz ją popchnąłem - a co mi tam. Po wielu długich minutach rynna została przeciągnięta w stronę ulicy, gdzie kołysana nad metalową kratką dźwięczała jeszcze głośniejsze. A my się patrzyliśmy - ale nie wiem, czy ktokolwiek z ulicy wiedział "co tu jest grane". Każdy słyszał, że dzwonią, ale dopiero kiedy Teresa Murak i jakaś kobieta (Agnieszka Morawińska), kucnęły przy rynnie i zaśpiewały "Lulajże Jezuniu", nad tą stalową kołyską - zorientowaliśmy się, że dzwonią na wigilię. Tytułowa fraza performance "Wiatr wieje tam gdzie chce" jest cytatem z listu św. Pawła. (Tekst – Jan Piekarczyk)



Teresa Murak, „Wiatr wieje tam gdzie chce”, brama prowadząca do Galerii Krytyków Pokaz, fot. Mikołaj Tym.



Teresa Murak, „Wiatr wieje tam gdzie chce”, widz w bramie prowadzącej do Galerii Krytyków Pokaz, fot. Mikołaj Tym.



Teresa Murak, „Wiatr wieje tam gdzie chce”, brama prowadząca do Galerii Krytyków Pokaz, fot. Mikołaj Tym.



Teresa Murak i dyr. Zachęty Agnieszka Morawińska (tyłem), „Wiatr wieje tam gdzie chce”, brama prowadząca do Galerii Krytyków Pokaz, fot. Mikołaj Tym.

Anka Kowalska - *Spalam się.*



Alina Anka Kowalska, performance, fot Mikołaj Tym.



Alina Anka Kowalska, performance, fot Mikołaj Tym.



Alina Anka Kowalska, performance, fot Mikołaj Tym.



Alina Anka Kowalska, performance, fot Mikołaj Tym.



Alina Anka Kowalska, performance, fot Mikołaj Tym.



Alina Anka Kowalska, performance, fot Mikołaj Tym.

Drugi performance, Aliny Anki Kowalskiej, był w założeniu także bardzo prosty, ale bardzo ekspresyjny i wymowny. Po kilku słowach wstępu, artystka zaczęła malować na czarnej ścianie galerii białe litery: "W WALCE Z PODŁOŚCIĄ" (dziwna rzecz - nie przypuszczałem, że czyjeś pisanie - malowanie liter na ścianie, wywrze na mnie tak silne wrażenie). Następnie otoczyła je zimnymi ogniami i racami, przytwierdzając ich pręty do ściany, chyba plasteliną. Tak je otoczyła, że przed cytowanym napisem zostało wolne miejsce, w którym dopisała "SPALAM SIĘ". Po chwili zaczęła podpalać te zimne ognie i poprosiła mnie o pomoc, bo było ich wokół napisu sporo.

Jurek Brukwicki zgasił światło i ognie błyskały wokół napisu. Pod koniec artystka włączyła magnetofon z muzyką, a raczej głośnymi, pełnymi katastrofy dźwiękami. I usiadła na krześle. Jak się potem dowiedziałem, było to nagranie burzy z piorunami. Rzecz w tym, że artystka rzeczywiście toczyła walkę z... Dowiedziałem się niedawno, że wygrała. Nie chciała, żebym pisał o szczegółach, bo to przykre sprawy, związane ze stałymi fragmentami gry patologii polskiego życia społecznego, które sprawiają, że jesteśmy bezradni, kiedy musimy bronić siebie lub innych przed - podłością...

(Jan Piekarczyk)



Od lewej: Jan Piekarczyk, Grzegorz Borkowski, Alina Anka Kowalska, fot. Mikołaj Tym.

Jan Rylke – tekst:

Siódme spotkanie było spotkaniem majowym. Teresa Murak jest artystką przestrzeni i występując w galerii nawet nie musi do niej wchodzić. Jeśli performance nadaje artystyczne znaczenie naszemu byciu w przestrzeni, to w sytuacji Teresy jej bycie w przestrzeni nadaje znaczenie też miejscu, w którym ona jest. Czasem trwa to tak długo, jak długo rosną po jej przejściu kwiaty, czasem tylko tak długo, jak jest. Tytuł performance był biblijnym cytatem ze św. Pawła: „Wiatr wieje tam, gdzie chce”. Tym razem Teresa wystąpiła w bramie domu nr 22 przy Krakowskim Przedmieściu (rzeczywiście są w niej przeciągi). W bramie, która prowadzi do kultury wysokiej (Galeria Krytyków Pokaz), głębokiej (Nora Pub) i dawnej (Antykwariat). W tej bramie posługiwała się bardzo ciężkim artefaktem - trzypudową stalową kołyską, w której wychowali się chyba kolejni Terminatorzy. W kołysaniu kołyską na stalowej wycieraczce w rytm dźwięcznej muzyki (heavymetalowej) pomagali Teresie zaproszeni goście i zaczepiani przechodnie. Poziom artystyczny wykonania był niezwykle wysoki, bo w śpiewaniu kołysanki do kołyski pomagała Teresie sama dyrektor Zachęty, Agnieszka Morawińska. Druga z pań, Alina Anka Kowalska (imion używa zamiennie - nigdy nie wiem, które jest ważniejsze: czy pierwsze, bo pierwsze, czy drugie, bo używane), długo się wahała, czy ma zdrowie wystąpić. To zdrowie było jej odbierane przez nauczycielkę gry na fortepianie jej córek. Wreszcie uznała, że będzie jak Przemek Kwiek robić sztukę z nerwów (Przemek może taką sztukę robić, bo jest wyjątkowo mało nerwowy). Może rzeczywiście robienie takiej sztuki ma działanie oczyszczające, a nawet dezynfekujące - katharsis, jak mówili starożytni Grecy. Alina Anna versus Anna Alina wypisała na ścianie napis: „w walce z podłością” i opakowała go licznymi urządzeniami generującymi dym i ogień, bo nie ma dymu bez ognia. Po ich zapaleniu dopisała z przodu: „spalam się”, co nam powiedziało, że spala się w walce z podłością. Było to bardzo przejmujące autodafe i inkryminowanej nauczycielce na pewno zrobiło się gorąco. Nie było przy tym wydtubywania lalce oczu ani szpilek, tak że można mówić o performance europejskim, a nie karaibskim.

8. spotkanie / meeting.

2005.06.13. 13 czerwca w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie odbyło się ósme spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza.

W spotkaniu udział wzięli: **Teresa Murak, Zofia Knittel, Ewelina Sojecka, Ewa Trafna, Cezary Chojnowski, Edward Dwurnik, Włodek Kiniorski, Krzysztof Knittel, Jacek Kochan, Przemysław Kwiek, Ryszard Latecki, Jan Piekarczyk, Mateusz Piekarczyk, Jan Pieniżek, Jan Rylke, Tadeusz Sudnik, Jerzy Truszkowski, Rafał Wnuk, Andrzej Wróbel.** Korespondencyjnie: **Anastazy Wiśniewski.** Oraz przychodzący i wychodzący — dowolnie w dużej ilości.

Krzysztof Knittel - SPOŁECZNE – ASPOŁECZNE (instalacja video)

Prototypem instalacji „społeczne – aspołeczne” jest moja instalacja video RAUM DER BEGEGNUNG, która powstała podczas warsztatów zorganizowanych przez berlińską Akademię der Künste w zamku Trebnitz w Brandenburgii w czerwcu 1995.

Punktem wyjścia jest idea spotkania otwartego dla każdego, kto miałby ochotę przyjść i spędzić chwilę w miejscu, gdzie będę grał. Jeśli weźmie ze sobą instrument, może ze mną zagrać, ale może także zaśpiewać, zatańczyć, rysować lub malować na płachtach papieru rozwieszonych na ścianach, powiedzieć wiersz lub zadziałać w inny wybrany przez siebie sposób, który ten ktoś (a mój gość) uzna za artystyczny.

Spotkanie odbywać się będzie od godziny 15-ej do godziny 19-ej w poniedziałek 13 czerwca 2005 i będzie rejestrowane kamerą video. Goście przychodzą, kiedy chcą. Od godziny 20-ej każda z kolejnych czterech godzin rejestracji będzie odtwarzana na jednym z czterech monitorów video i zapraszamy wszystkich gości na otwarcie instalacji + tradycyjny galeryjny poczęstunek! O 21.00 koniec instalacji. (Krzysztof Knittel)



Krzysztof Knittel, Społeczne – Aspołeczne, po prawej Janusz Ducki, w tle rys. Edwarda Dwurnika, fot. Mikołaj Tym.



Krzysztof Knittel, Społeczne – Aspołeczne, fot. Mikołaj Tym.



Krzysztof Knittel, Społeczne – Aspołeczne, na zdj. Przemysław Kwiek podczas „Współdziałania spontanicznego”, fot. Mikołaj Tym.



Krzysztof Knittel, Społeczne – Aspołeczne, na zdj. Przemysław Kwiek podczas „Współdziałania spontanicznego”, fot. Mikołaj Tym.



Krzysztof Knittel, Społeczne – Aspołeczne, na zdj. Przemysław Kwiek podczas „Współdziałania spontanicznego”, fot. Mikołaj Tym.



Krzysztof Knittel, Społeczne – Aspołeczne, na zdj. Przemysław Kwiek podczas „Współdziałania spontanicznego”, fot. Mikołaj Tym.



Krzysztof Knittel, Społeczne – Aspołeczne, fot. Mikołaj Tym.



Krzysztof Knittel, Społeczne – Aspołeczne, na zdj. Grzegorz Rogala podczas „Współdziałania spontanicznego”, fot. Mikołaj Tym.



Krzysztof Knittel, Społeczne – Aspołeczne, na zdjęciu Edward Dwurnik i jego rysunek na ścianie, fot. Mikołaj Tym.



Krzysztof Knittel, Społeczne – Aspołeczne, na zdjęciu J. Rylke gra na organkach, stoi Jerzy Brukwicki, fot. Mikołaj Tym.



Krzysztof Knittel, Społeczne – Aspołeczne, na zdj. kapela Knittla , improwizuje do mikrofonu Jan Piekarczyk, fot. Mikołaj Tym.



Krzysztof Knittel, Społeczne – Aspołeczne, na zdj. kapela Knittla, improwizuje do mikrofonu Jerzy Truszkowski, fot. Mikołaj Tym.



Krzysztof Knittel, Społeczne – Aspołeczne, na zdjęciu monitory Knittla z tego dnia, fot. Mikołaj Tym.

9. spotkanie / meeting.

2005.06.14. 14 czerwca w Galerii Kordegarda w Warszawie odbyło się dziewiąte spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza.

Wystąpili:

1. **Paweł Kwaśniewski**
2. **Ryszard Ługowski**
3. **Anastazy B. Wiśniewski**
4. **Tomasz Sikorski**
5. **Przemysław Kwiek (w drugiej części wieczoru).**

Fot. Mikołaj Tym.

Paweł Kwaśniewski – *Trochę lewo, trochę w prawo, Tango!*







*** **

Ryszard Ługowski: ZA - ŚCIANEK, ZA - KRATEK.



Ryszard Ługowski wyjmując fretkę z „klatki”, fot. Mikołaj Tym



Fretka, fot. Mikołaj Tym.



Bardzo ciężka klatka, fot. Mikołaj Tym



Wspomnienia o Anaszym B. Wiśniewskim: *Jan Rylke 15 min., Przemysław Kwiek 15 min., Jan Piekarczyk 15 min.*, odczytane 13 czerwca w Galerii Krytyków Pokaz i 14 czerwca w Galerii Kordegarda.



Prz. Kwiek (w koszuli dawno temu uszytej przez Zofię Kulik), Piekarczyk, Rylke, fot. Mikołaj Tym.

15 minut wspomnień **Przemysław Kwieka** (spisany z taśmy magnetofonowej opis wystąpienia jest w części z jego tekstami — przy opisie „Rysowania Bogacką”).



Kłęczy także Ola Górską, na pierwszym planie filmuje Grzegorz Rogala, fot. Mikołaj Tym

15 minut wspomnień **Jana Rylke**.



Który z genów czyni artystę? Czy ta podwójna spirala jest u niego za długa i jest nienormalny z długości, czy za krótka i jest nienormalny z krótkości? Zespół artysty nie odbija się na wyglądzie twarzy, jak zespół Downa, ale na wyglądzie, co można stwierdzić przez porównanie. Kiedyś, w dawnych czasach PRL, artystą był absolwent Akademii Sztuk Pięknych i członek Związku Twórczego - wyjątkowe wyjątki były tylko w pierwszym przypadku. Do dzisiaj tęsknią do PRL wszyscy byli artyści. Mogą się zatapać do jakiejś stajni, ale tam, jak to w stajni, ujeżdża się tylko zdolne trzylatki. Zostaje wygląd. Jako przykład daję do wglądu zdjęcie zrobione przez Mikołaja Tyma (po lewej), przedstawiające dwóch artystów: Anastazego B. Wiśniewskiego w trakcie wykładu i Przemysław Kwieka na pokazie w Pokazie. Nie wyglądają podobnie, ale wyglądają odmiennie od nie artystów.



W konstrukcji fizycznej Anastazego można dostrzec szlacheckie pochodzenie, w psychicznej, z tego samego źródła wywodzącą się pewność siebie. W dużych miastach bywa okazjonalnie, tak, jak kiedyś bywało się po żniwach. Wszystkich razi, przez swoją błyskotliwość, jego inteligencja. W Polsce wygląda przez to jak polarnik w otoczeniu pingwinów. Głupich, ale dobrze przystosowanych do zjebanego otoczenia.

W psychicznej, z tego samego źródła wywodzącą się pewność siebie. W dużych miastach bywa okazjonalnie, tak, jak kiedyś bywało się po żniwach. Wszystkich razi, przez swoją błyskotliwość, jego inteligencja. W Polsce wygląda przez to jak polarnik w otoczeniu pingwinów. Głupich, ale dobrze przystosowanych do zjebanego otoczenia.

Pingwin nosi jedno jajko
Na swoich wielkich stopach.
Z dwoma nie może chodzić.
Gdybym miał jedno, wielkie jajo
Na swoich stopach.
Nie chodziłbym boso po śniegu
Z dobrze schłodzonym jajkiem.

Kiedyś Anastazy woził nas i występował nami, jak mistrz smorgońskiej akademii. My skakaliśmy i wydawaliśmy odgłosy, a on pobudzał nas swoim niezadowoleniem. Na dworcu PKS w Grójcu, gdzie jego zdaniem śpiewaliśmy mało ekspresyjnie, użył materiałów wybuchowych. Zaśpiewaliśmy wówczas jak w okopach Stalingradu - czysto i wyczerpująco. Teraz też nas wykorzystuje. Mamy przedstawić jego apoteozę, bo zapowiedział swój przyjazd, ale nie przyjedzie. Solidny kawał chuja (wskazany wyraz jest uznawany za wulgarny). A propos. Pierwszy raz zauważyłem Anastazego, jak wystawał z Salonu Debiutów na Krakowskim Przedmieściu różowym, wypchanym penisem. Śladami po kulach są blizny. Śladami po artystach są odcisnięte w pamięci obrazy. Został mi w oczach różowy wąż wypełniający Galerię, którego wypustka, jak fiut, wystawała na ulicę. To była pierwsza polska instalacja, jaką widziałem i pozostała mi w oczach. W Galerii ciąg dalszy rozlewał się węzowymi zwojami. Był to minimalizm obfity. Anastazy nigdy sobie nie żałował. Do dzisiaj żyje w Szambali, świecie równole-

głym, który mieści się prawdopodobnie niedaleko Piły - tej góry Ararat oddzielającej Wielkopolskę od Pomorza, gdzie biskup Otton chrzcił pogan.

Po wielkiej powodzi zajrzałem do Wrocławia. W przejściu podziemnym, po ustąpieniu powodziowej fali zobaczyłem anons: Andrzej Mitan - śpiew, Anastazy Wiśniewski - tapet art. Musieli pojawić się z falą i z nią odpłynąć. Tapet art, który uprawia Anastazy jest sztuką nieśtychanie brutalną. Linie poziome, w kuli gestów Delsarte'a oznaczające przeczenie, krzyżuje się w niej z liniami pionowymi, oznaczającymi twierdzenie. W wyniku tego, czym był, tapet art jest sztuką relatywizmu moralnego i chaosu, ubraną w zdyscyplinowany minimalizm artystyczny. Jest sztuką moralnego uboju, charakterystyczną dla kultury stanu wojennego. Do któregoś z wydawnictw Anastazego napisałem, dedykowany mu wiersz, w formie magicznego kwadratu, który zawierał rozpacz w czarnym, szarym i białym przebraniu.

czarna rozpacz black despair	szara rozpacz grey despair	biała rozpacz white despair
szara rozpacz grey despair	rozpacz despair	szara rozpacz grey despair
biała rozpacz white despair	szara rozpacz grey despair	czarna rozpacz black despair

Anastazy dużo podróżował. Chciał także wyjechać w kosmos i zabrać nas z sobą. Wysyłał na złotej folii w kosmos zwiastuny naszej obecności. Zarzucał je w głębie niebytu, jak spinning ze złotą, przynęcającą rybką. Był także elitarnym wydawcą. Z Duszką Kołczem wydawał pismo Eleganť, które jak nazwa na to wskazywała, był piśmem elitarnym. Nakład był ograniczony do jednego egzemplarza. Był to egzemplarz bibliofilski, o dużej wartości materialnej, którego oglądanie stanowiło wydarzenie towarzyskie, porównywalne z przeglądaniem harmonii dolarów. Przypominam pierwsze spotkanie w Klubie Performance i zadane wówczas przez Anastazego pytanie o powołanie. Zanika zawód artysty, zaczyna się powołanie. Sztuka traci uchwytność - trzeba specjalnych łowców - kuratorów, żeby ją uchwycić i unaocznic. Anastazy stawia diagnozę sferze sztuki współczesnej, a właściwie, jak ją nazywa: powspółczesnej (po potopie, po topie): wszystko jest sztuką, poza tą, co jest; każdy jest artystą poza tym, który jest. Stąd Anastazy promuje sztukę powspółczesną w środowisku całkowicie zaniedbanym, czyli wśród tych, którzy nie są artystami, ponieważ nimi są. Tworzy także rodzającą się sztukę bez nazwy:

**Sztuka się rodzi
A gdy się urodzi
Nie jest już sztuką
Ale tym, czym jest.**

(JR))

15 minut wspomnień **Jana Piekarczyka**.



Z jednej strony czuję się dumny z tego, że **Anastazy B. Wiśniewski** wskazał także i mnie do czytania wspomnień o Nim, a z drugiej strony trochę jestem wystraszony i zakłopotany. Kłopot polega na tym, że 3 grudnia ubiegłego roku Anastazy poprosił mnie, żebym nikomu, ale to nikomu, nie mówił o pewnych wydarzeniach, które tego dnia miały miejsce. Ani o tamtych ani o żadnych do tamtych podobnych. Ów zakaz uniemożliwia mi ubarwienie wspomnień. Strach zaś i duma mają tę samą przyczynę. Anastazy to legenda, a z legendą bardzo trudno się mierzyć. Można się tylko fotografować.

Na szczęście i Kwiec i Rylke to także legendy, co mnie podnosi na duchu. Tak tedy, w owym puchu między legendami przystępuję do rzeczy.

Nie znam niedosłzłego denata tak dobrze, jak zna Go Kwiec, ani nie widziałem tej Jego instalacji, o której będzie mówił Rylke. Znam natomiast tapeart i związaną z nią, przeuroczą acz pokrętną, by nie powiedzieć "pojebaną" definicję sztuki, autorstwa rzecz jasna Anastazego. Skupię się na tym, co znam. Tapeart jest ideą bezkontekstowego procesu twórczego, do którego może włączyć się każdy człowiek, kiedy chce i prawie jak chce. Prawie - ponieważ proces ów polega na spełnieniu dość prostego, ale koniecznego (i wystarczającego) warunku, który całkowicie określa jego przebieg.

Bierzesz kartkę i malujesz lub rysujesz na niej kratkę. Z następną robisz to samo, i tak dalej. Kartki numerujesz. To właściwie wszystko. Tapeart jaką w ten sposób otrzymałeś, taśmę, możesz wysłać do autora opisywanej idei procesu lub poinformować go, ile kartek zużyłeś. W zasadzie tylko po to, żeby sprawić mu przyjemność. Bo Anastazy,

jak każdy, lubi przyjemności. Także te drobne, narcystyczne. Jak to się ma do wspomnianej wcześniej definicji sztuki?

Przypomnijmy: wszystko jest sztuką poza tym, co już jest. Wszyscy są artystami poza tymi, co już są.

Anastazy udostępnia tapeart wszystkim. Narysowana kartka nie jest sztuką, bo już jest.

Sztuką jest ta, która będzie za chwilę. I tylko przez chwilę, w której powstaje. Po chwili już nie jesteś artystą i możesz wszystko zacząć od nowa. Proste jak drut.

Formuła "Rysuj następną kartkę" sprawia, że tapeart jest formalizowalnym procesem fenomenologicznym, w tym sensie jak to zdefiniował René Thom.

Tapeart, całkowicie racjonalny proces, generuje jednak, pomimo swojej prostoty, coś, co można nazwać napięciem twórczym. Anastazy jest obecnie w szpitalu i podłączony do encefalografu obserwuje wykresy oscylacji tego elementarnego napięcia, jakie wytwarza się na granicy między sztuką a nie-sztuką. Być może zresztą, to właśnie prostota powoduje, że tapeart jest tak bardzo przydatny w neurologicznych badaniach przebiegów procesów twórczych.

Aby ostatecznie wykazać, że chodzi istotnie o proces twórczy, pozwolę sobie na koniec zacytować dwa zdania z Pierwszego Listu do Koryntnian, których ogólny zarys logiczny jest równie pokrętny by nie rzec "pojebany", co definicja Anastazego:

"Bóg wybrał właśnie to, co głupie w oczach świata, aby zawstydzić mędrców, wybrał to, co niemocne, aby mocnych poniżyć; i to, co nie jest szlachetnie urodzone i wzgardzone, **i to, co nie jest, wyróżnił Bóg, aby to, co jest, unicestwić.**"

Uwadze Szanownych Państwa polecam ostatnią frazę cytatu (1.27,28; za Biblią Tysiąclecia).

(JP)

Tomasz Sikorski — *Podwójne lustro.*



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.

Przemysław Kwiek, Appearance 115 — *Rysowanie Bogacką* (**Agatą Bogacką** rysował Przemysław Kwiek; pomysł **Jerzy Truszkowski** (patrz relacja Prz. Kwieka spisana z taśmy magnetofonowej — w części z jego tekstami).



Umieszczenie zielonego zakreślacza w ustach A. Bogackiej. W tle na ścianie tekst PK: „Obraz E. Dwurnika za Panem Prezydentem (Kwaśniewskim)”. Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Foto. Tomasz Sikorski (dzięki Tomku, superb photo!)



Fot. Mikołaj Tym.

Jan Rylke – tekst:

Ósme i dziewiąte spotkanie. Ostatnie dwa spotkania klubowe 12 i 13 czerwca były niezwykle intensywne. Ósme spotkanie było koncertowe. Czy istnieje coś takiego jak performance muzyczne? Performerzy posługują się różnymi językami. Warpechowski kiedyś głównie gadał więc posługiwał się językiem, Konieczny posługuje się obrazem i nic innego nie uważa. Piekarczyk używa czasem języka matematycznego a Kwiek uwielbia logikę. Krzysztof Knittel oparł się w performance: społeczne – aspołeczne na języku muzycznym. Dźwięki wydawali zgodnie zaproszeni przez niego muzycy i performerzy więc zagłosowali na tak strunami (głosowymi). Dziewiąte spotkanie było performatywne na klasyczny sposób. Rozpoczęło je działanie Ryśka Ługowskiego: „Za-ścianek”, „Za-kratek”. Przyniósł w ciasnej klatce łasicę, której wszyscy współczuli. Potem wszedł do żelaznej klatki i zaczął w niej pisać liczne deklaracje niepodległości. Przy okazji wypuścił łasicę, która zaprezentowała wyższość instynktu nad rozumem i czmychnęła na damskie rączki. Potem Ryszard przerwał pisanie deklaracji i zaczął z wysiłkiem przesuwac się z klatką po galerii. Ucieczka z więzieniem zamiast ucieczki z więzienia? Po przepętnięciu przez galerię wyszedł z klatki prawie nieżywy. Okazało się, że klatka waży sto kilo. Mogliśmy stwierdzić, jak ciężka była droga do niepodległości. Nie uciekł na damskie rączki, jak łasica, której udział w performance był symboliczny, jak wielu łasic na drodze do niepodległości. Przemek Kwiek zapowiedział jeszcze jako bonus „rysowanie Bogacką”, zaplanowane przez Jerzego Truszkowskiego. Truszkowski, dogmatyczny anarchista, który poprzedniego wieczoru śpiewał Knittlowi solówki jak na Światowym Kongresie Anarchistycznym, nie przyszedł (ale chyba czatował pod Kordegardą, bo potem przyszedł). Przemek rozwiesił na ścianie kilka stron maszynopisu i zapytał, czy pani Agata Bogacka jest fizycznie obecna. Pani Bogacka była obecna bardzo fizycznie, bo nie w czarnych skórzanych spodniach, tylko w kwiecistej spódnicy. Przemek podniósł ją i poprosił, żeby zakreślała trzymanym w ustach flamastrem istotne fragmenty tekstu. Chociaż wyglądała bardzo lekko, narzekał, że jest ciężka, ale narzekanie stanowi o specyfice warsztatu artystycznego Przemka. Potem już tylko musieliśmy z powrotem powiesić pałac Potockich w jego Kordegardzie - specyficznie polska groteska conceptualna. Piwo wypiliśmy wcześniej, więc wróciliśmy do domu później.

10. spotkanie / meeting.

2005.10.10. 10 października w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie odbyło się dziesiąte spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza.

Wystąpili:

1. **Karolina Stępniewska**
2. **Waldemar Petryk** — Poemat *Tak jak w radiu*

Jako pierwsza wystąpiła **Karolina Stępniewska** z bardzo intymnym preformansem, bez tytułu, kończącym się dość szokującym obrazem. Chleb, wino, woda, powietrze, szkło rozbitej szklanki, rozcięcia na ramionach, zbierana z nich krew do drugiej szklanki, wymieszana z wodą, brana do ust, sącząca się z ust po folii tamującej oddech, kobiece ciało, bandaże przeniesione z bioder i piersi na rany na ramionach, i wyzwajający ogień (z zaduszenia duszy).

Następnie **Waldemar Petryk**. Opowiedział historyjkę o cudzie sztuki w Parku Łazienkowskim, w której udział brali: Zadumana Dziewica, Czarny Kot i Artysta. Cud miał miejsce poza czasem historycznym, tam, gdzie także i inne, większe i mniejsze cuda sztuki się dzieją. A potem gwizdał ciągłym gwizdem na wdechu i wydechu, czyli poza czasem, a z magnetofonu jego tekst, jak z radia. Tytuł performance: Poemat "tak jak w radiu". I rzeczywiście był to poemat. Czyli poezja, co akurat mi bardzo przypa-
dło do mnie. (j. p.)



Karolina Stępniewska. Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.

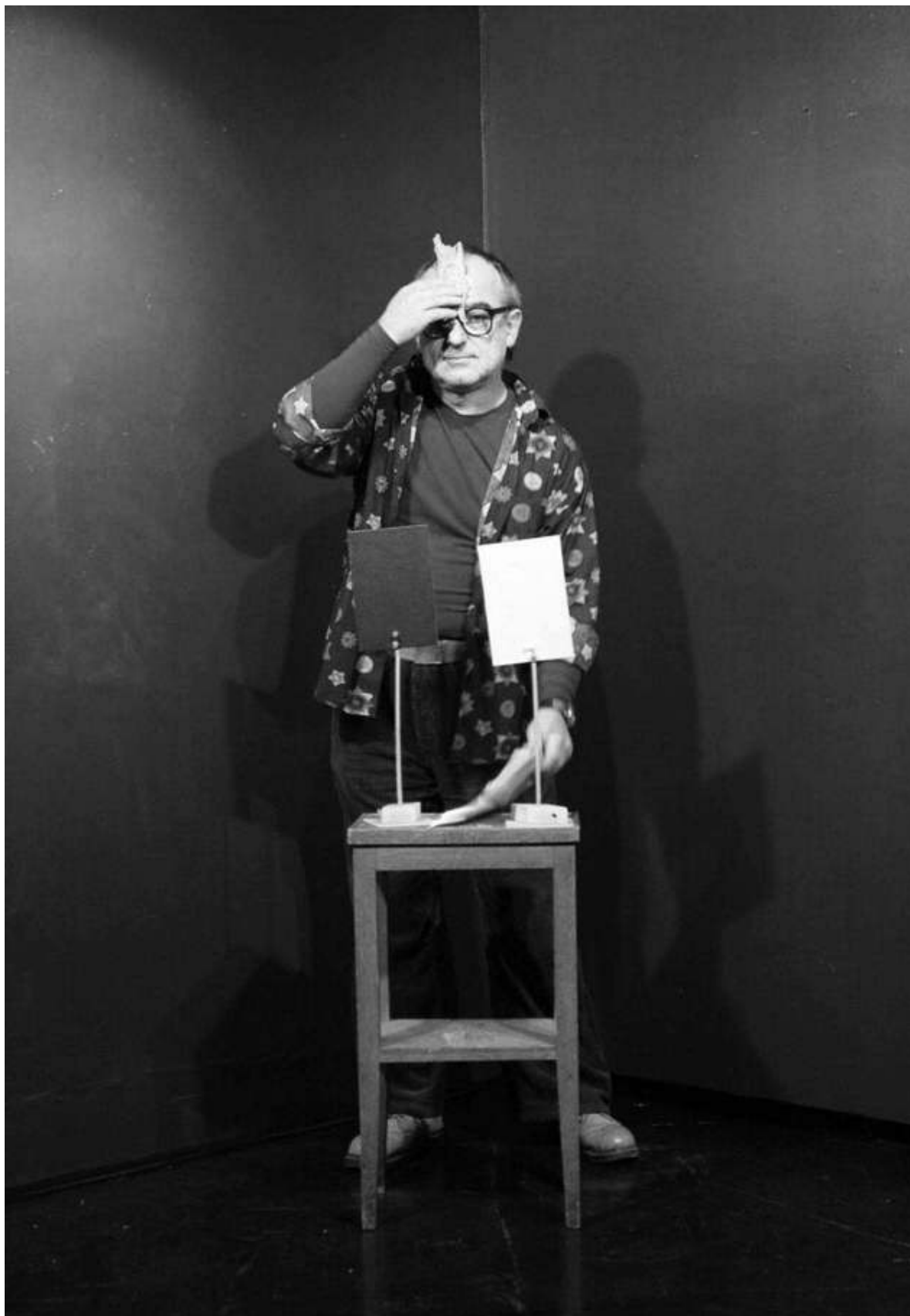


Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.

Waldemar Petryk - *Poemat Tak jak w radiu.*



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.

Jan Rylke – tekst:

W Pokazie Karolina Stępniewska spijała jak pelikan egoista swoją krew z ramion i od razu się ukarała jak w psach Pasikowskiego - foliowa torebka na głowę umazana krwią. Była to bardziej światowa niżli polska sztuka, bo mądra przed szkodą performerka najpierw się zabandażowała i cięta później, a nie odwrotnie. Reszta była jak holenderskie malarstwo małych mistrzów + bardzo ładna Karolina. Karolina trochę narzekała, że w Toruniu (wcześniej Kowalczyk to samo mówił o Bydgoszczy, oni już Krzywoustemu się sprzeciwiali) niechętnie widzą performance, uważają, że dla malarza, to coś jak alkoholizm u taksówkarza. Artystyczna Warszawka, Krakówka, Wrocławka, Łódź i Poznaniaczka raczej uważają odwrotnie, że artysta (nie tylko performer) z pędzlem w ręku to wiocha. Prawda pewnie leży pośrodku i wygląda jak artysta z portfelem. Dla mnie jako rasowego malarza Karolina robiła klasyczne holenderskie malarstwo, tylko farba była świeższa i bardziej czerwona. Po niej Waldek Petryk, jako weteran performance już nie taki ładny, ale poetycki - Poemat „tak jak w radiu” częściowo wygłaszał, a częściowo Waldek gwizdał, a tekst leciał z radiomagnetofonu - stąd radiowy tytuł. Waldek, weteran opery - spektakli realizowanych na całym świecie głównie z uwerturami na odkurzacz, teraz w arii solowej, chociaż w poemacie występowały tak znane osoby jak: Zadumana Dziewica, Czarny Kot i Artysta. Poemat miał wymiar stereo, co artysta zaznaczył trzymanymi karteczkami (widać na zdjęciu). Waldek reprezentuje trudną gałąź performance, która stara się ożenić intelektualny dyskurs z poetycką weną. Jednym słowem szkiełko wbite w oko, co dobrze wiązało się ze straceńczą postawą Karoliny. Jednym słowem zrobił podobny pokaz i holenderski i malarski, chociaż ubrany w okulary i resztę w stylu był bardziej Osta-de niż Terborch. Generalnie Pokaz jest nieco holenderski przez swoją gęstość bijącą od czarnych ścian, sufitu i podłogi. Do tego suteryna bez okien – jakby tama pękła, to nikt by się nie uratował – nawet dzieckp z palcem w dziurawej tamie by nie pomogło. Taka opresja zmusza do performerskiego wysiłku.

11. spotkanie / meeting.

2005.10.11. 11 października w Galerii Kordegarda w Warszawie odbyło się jedenaste spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza.

Wystąpili:

1. Jan Rylke
2. Przemysław Kwiek
3. Jan Piekarczyk

Jan Rylke – *Walka sierpnia z lipcem w październiku.*



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Banknoty 100 i 50-cio złotych w wódce.

Przemysław Kwiek – Appearance 119: Prezentacja krótkiego filmu Marzanny Grdeń dla TVP POLONIA: PK — *artysta multimedialny. Prezes SASI*.

Sylwetka artysty wdg. projektu **Marzanny Grdeń**: nagranie dla programu „Bzik kulturalny” dla TVP „Polonia” /co to jest Appearance; domalowywanie z natury kwitnącej sosny do namalowanych maków na obrazie z hasłem: „Niech żyje wolny czas. I ci, co wiedzą, co z nim robić — artyści”; migawki z „Wanny” i z „Obrazów na wozie” „skręconych” przez Lecha Tołłoczkę w r. 2001 w Piotrkowie (App. 79 b, c)/; filmowane w Dąbrowie 10.06.2005; emisja w TV 08 i 09.07.2005. Film wyświetlany po prawej stronie na ścianie.

Także tego wieczoru: próba interpretacji nowego Paradygmatu Sztuki — „**Samoprezentacji Bytu i Bycia**” **Pawła Kwieka** (brat Przemysława, który niedawno „występował” w Klubie).

Różnorakie bicia głową w ścianę-ekran podczas projekcji (obok w oknie widoczny front podświetlonego Pałacu Prezydenckiego A. Kwaśniewskiego): w pewnym momencie obok na ekranie pojawia się Prz. Kwiek w wannie pełnej wody rzeźbiący w glinie-błocie leczniczym głowę polskiego typu, który zarabia powyżej 50 000 zł (12 000\$) miesięcznie; patrz App. 79 c). „Prostaczek by tak nie bił wyrafinowanie (głową o ścianę), biłby jednostajnie i jednakowo”/.



Prz. Kwiek bije głową o ścianę, fot. Mikołaj Tym.



Prz. Kwiek bije głową o ścianę. Po prawej migawki z „Wanny”, obok widoku po lewej Pałacu Pana Prezydenta (Kwaśniewskiego). Fot. Mikołaj Tym.



Prz. Kwiek bije głową o ścianę. Po prawej, na filmie, maluje obraz, który jest oparty o drzwi po lewej. W tle realny pałac P. Prezydenta (Kwaśniewskiego), gdzie w jego kancelarii wisi obraz E. Dwurnika. Fot. Mikołaj Tym.

Jan Piekarczyk w wolnym czasie – *Drabina*.

Autor jako kwantyfikikator egzystencjalny na placu Piłsudskiego w Warszawie. Przedtem niósł tę ciężką drabinę przez Krakowskie Przedmieście. Kadr z filmu *Marzanny Grdeń* dla TVP POLONIA, 2005.



Jan Rylke – tekst:

W Kordegardzie pokazywali się członkowie Klubu Performance. Ja, ubrany w obrazy wskazujące na moje bogate wnętrze, odegrałem jako mistrz Jedi (trochę młodszy Joda) walkę sierpnia z lipcem w październiku dla uczczenia porozumień sierpniowych, które trochę skróciłem (są poniżej). Żeby zachować prawdę historyczną dołożyłem kilka starych płócien i jedno nowe z przedstawieniem Wronu (dla młodzieży wiadomość, że była to wojskowa rada ocalenia narodowego. Jak byłem w wojsku, to mi ładowano do głowy, że zadaniem wojska jest marnować i niszczyć, więc to ocalenie, to głupie walenie). Dla zaspokojenia publiczności polewałem nalewkę na socjalistycznych banknotach - żmijówka bez jadu, bo ważniejsze transakcje i tak były realizowane w dolarach (nalewkę na nich serwowałem w krakowskim Pięknym Psie). Ten performance trochę ewoluuje w zależności od miejsca i czasu. W Poznaniu, w Galerii Szyperskiej był wspomnieniowy, w Kordegardzie, naprzeciw Pałacu Prezydenckiego

bardziej prześmiewczy, 24 czerwca w Fabryce Norblina będzie smutniejszy. Niżej są te postulaty rozrzucane jako ulotki:

1. Wolność związków zawodowych
2. Prawo bezpiecznego strajku
3. Wolność słowa, wolność druku
4. Więźniów politycznych wolność
Za myślenie znieść represje
5. Odblokować informacje
6. Mówić prawdę, wszystkim prawdę
7. Za strajk płacić jak za urlop
8. Więcej dwa tysiące płacić
9. Później tego nie odebrać
10. Udostępnić nam jedzenie
11. A nie władzę tylko karmić
12. Cenić wartość pracownika
13. Mięso kartką równo dzielić
14. Wczesną dać emeryturę
15. Starszym zrównać ją w wypłacie
16. W zdrowiu wszystkim ludziom pomóc
17. Matkom pomóc zarobkować
18. Albo dzieci wychowywać
19. Rychlej młodym dać mieszkania
20. Za rozłękę więcej płacić
21. I w sobotę już świętować

Potem były dwa filmy Marzanny Grdeń dla tvp Polonia, jeden o Przemysławie Kwieku, a drugi o Janie Piekarczyku. Janek zachowywał się w trakcie emisji filmu „Drabina” spokojnie, co widać na zdjęciu (na filmie był bardziej energiczny, bo nosił po Warszawie drabinę). Jeremi T. Królikowski, który walczy o pozostawienie w spokoju placu Piłsudskiego, obudził się, kiedy Janek stał tam (na filmie) z drabiną i zaakceptował jego działanie. Uznał i należy to podać do publicznej wiadomości, że jest on wybitniejszym artystą niż Norman Foster ze swoim Metropolitaniem (gdzie się pierze petroruble), bo czuje miejsce, a drabina Janowa jest nie gorsza niż Jakubowa. Przemek natomiast bił głową w ścianę, na którą film był wyświetlany. Film się nazywał „Niech żyje wolny czas i ci, co wiedzą, co z nim zrobić - artyści”. Na tym filmie Przemek cały czas pracował - czyli malował - i na trawie, i w wannie, i w dorożce. Zupełnie jak opętany rysunkiem Hokusaj. Jako rasowy performer i płodny malarz nie ma szansy zostać prawdziwym artystą z pełnym portfelem. I to jest jego ból. (Bicie głową w ścianę było próbą przełamania tej niemocy twórczej). Tak się skończyła nasza działalność w Kordegardzie, która w ramach rozbrajania/zniechęcania uległa Zachęcie.

12. spotkanie / meeting.

2005.12.05. 5 grudnia w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie odbyło się dwunaste spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza. Tytuł spotkania: *Nie tylko polscy artyści myją w Polsce garnki.*

Wystąpili: Jan Piekarczyk i Larysa Truszyk (Ukraina).

Spotkanie składało się z dwóch części. W pierwszej Jan Piekarczyk przypomniał, że oficjalna inauguracja Klubu Performance miała miejsce dokładnie rok wcześniej, właśnie w galerii Pokaz, oraz odczytał listę artystów, którzy w ciągu tego roku zechcieli w ramach spotkań Klubu wystąpić. Następnie wykonał krótki i prosty performance pt. **monotonia**, po czym zapowiedział Larysę Truszyk.

Monotonia: kręcąc się w kółko doznał zawrotu głowy, stracił równowagę i w tym stanie usiłował napisać swoje imię i nazwisko na przytwierdzonym do ściany kartonie. Performance był próbą zobrazowania odpowiedzi na pytanie, czy człowiek zmuszony do codziennego wykonywania monotonnej i lichy płatnej pracy, takiej jak np. mycie garnków w knajpie, często dłużej niż osiem godzin dziennie, jest w stanie zachować swoją tożsamość, nie tracąc równowagi wewnętrznej.

Larysa Truszyk: Występ Larysy Truszyk był wykładem na temat tradycyjnej ukraińskiej techniki wokalne. Technika i jej unikalność na tle innych technik demonstrowane były przez artystkę bezpośrednio. Nie z taśmy. Na tym mniej więcej polegała część poważna wieczoru. Część niepoważna trwała jeszcze co najmniej godzinę: Larysa przekazała nam ogromną ilość ukraińskich dowcipów. Rozśmieszała nas do łez.



Larysa Truszyk opowiada o ukraińskiej technice wokalne, fot. Mikołaj Tym.

Jan Rylke – tekst:

W listopadzie była listopadowa przerwa w działalności Klubu (listopad jest skalany rewolucją październikową). 5 grudnia w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie odbyło się dwunaste spotkanie z cyklu „Klub Performance Zaprasza”. Tytuł spotkania: Nie tylko polscy artyści myją w Polsce garnki. Gwoździem programu był śpiew Larysy Truszyk z Ukrainy, ale mieliśmy wątpliwości, czy mieści się on w granicach szeroko pojętej sztuki performance. Janek Piekarczyk, którego można by nazwać kuratorem jej występu (gdyby nie to, że olewamy kuratorstwo) powiedział, że się mieści, a jak są wątpliwości, to się podłączy i uperformuje. Stąd dwuosobowy performance pod tytułem: Nie tylko polscy artyści myją w Polsce garnki, w naturalny sposób podzielił się na dwie części. W pierwszej Janek po wykonaniu kilku niedbałych figur gimnastycznych podsumował rok działalności klubu, wymieniając występujących autorów. Potem znowu wykonał kilka prostych ruchów. Miała to być: Monotonia, ale nie wiem czy odniósł ją do ubiegłorocznych występów performerów, czy do swojego stanu ducha i zapowiedział Larysę. Larysa powiedziała kilka słów o stosowanej przez nią technice śpiewu, narysowała na kartce, jak pracuje jej gardło i zaśpiewała. Cała klatka schodowa się zatrzęsała i wszyscy zrozumieli, dlaczego cerkwie mają pękate kopuły - gdzieś to się musi mieścić. W tak małej galerii jak Pokaz był to niewątpliwy performance. Potem jeszcze opowiadała ukraińskie dowcipy - żydowskie szmoncesy to przy nich subtelna kabalistyka. Wszyscy płakali ze śmiechu.

13. spotkanie / meeting.

2006.02.06. 6 lutego w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie odbyło się trzynaste spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza.

Wystąpili:

1. **Mariusz "Marchewa" Marchlewicz**
2. **Martyna Piasecka**
3. **Magda Burzyńska**
4. **Olga Nowakowska**
5. **Szymon Cecotka**

Przemysław Kwiek, tekst z zaproszenia:

Będą mieli Państwo rzadką okazję obejrzenia podwójnego fenomenu:

prezentacji aż 5. debiutów oraz ich procesualnej formy wystąpienia — osoby z jej kreatywnym przekazem "na żywo", zrodzonej "z powietrza".

Bo przecież nie ma w żadnej Polskiej wyższej czy niższej uczelni katedry, wydziału, ją (formę), do nauki, wykładającego.

Ani pieniędzy z jej uprawiania nie ma, ani Muzeów tej sztuki, kolekcjonerów, ani w masowym nakładzie nie jest "wyłożona" w supermarketach, ani nawet obejrzeć do syta w telewizji jej nie można!

Dlaczego więc ci młodzi ludzie zdecydowali o dojściu do praktyki, by tak a tak postępować w społecznym kontakcie: żywy kreator — publika?

Znowu dwójka: wymienić należy dwie przyczyny.

1. Otóż mieli oni roboczy kontakt ze światową i Polską czołówką gatunku. Jako staff corocznych Międzynarodowych Festiwali Sztuki Akcji Interakcje, piotrkowskiego fenomenu artystycznego, byli współtwórcami prezentacji artystów i oglądali ich "występy", czy zrealizowane projekty "w ogniu tu nie ma żartów" publicznych prezentacji - gdzie obserwowali, jak po bezkształtnych, żmudnych przygotowaniach, nie zawsze zrozumiałych eksplikacjach, zakupach, konfiguracjach sprzętowych, konfiguracjach pola występu, często w skali miasta - jego infrastruktury i tkanki społecznej — dochodziło do uformowanego przekazu i, w końcu, do eksplozywnej reakcji ludzkiej pełnej ocen — w skali nadfrekwencji!

2. W dniu 11.05.2005 r. na Królewskim Zamku w Piotrkowie Trybunalskim została uroczystie powołana Akademia Sztuk Innych.

Na jej pierwszych, wrześnieowych, intensywnych zajęciach, ta właśnie grupa, z własnej woli, poddała się dyskretniej woli Przemysława Kwieka i Jana Piekarczyka, kształtującej logikę formy i treści — by nieukształtowana ekspresja, jaką ma do dyspozycji każdy, mogła uzyskać miano indywidualnej, spójnej kreacji (trzecią osobą prowadzącą zajęcia był Artur Arti Grabowski z Krakowa).

Dziękujemy **Piotrowi Gajdzie i Gordianowi Piecowi** z Piotrkowa Trybunalskiego! (PK)

Mariusz "Marchewa" Marchlewicz - performance *Prawda*.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.

Martyna Piasecka - performance *Rebel*



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.

Magda Burzyńska - performance *Dirty funny*



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.

Olga Nowakowska - performance *2 kroki w tył*.



Uwalnianie wódki z cukierków. Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Olga zlizuje cukierkowy alkohol z pokropionej nim dłoni Joanny Krzysztoń, Fot. Mikołaj Tym.

Szymon Cecotka - performance *3 kropki*.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.

Jan Rylke – tekst:

W lutym przyjechała młodzieżowa ekipa performerów z Piotrkowa pod artystyczną kuratelą Piotra Gajdy. Piotrków, kiedyś znany z Trybunałów, teraz jest znany z dorocznych festiwali performerskich i pewnie zmieni nazwę na Piotrków Performerski. Zespół performerski liczył cztery osoby: dwóch panów po maturze i dwie panie przed maturą. Jako pierwszy wystąpił Mariusz „Marchewa” Marchlewicz z performance „Prawda”. Najpierw montował instalację z folii i krzesel - bardzo nieprofesjonalnie - na skoczek, a w tym czasie zagajali: Przemek Kwiek i Piotr Gajda. Piotr Gajda poinformował, że w Piotrkowie zawiązała się Akademia Sztuk Innych z rektorem Janem Świdzińskim i dziekanem Przemysławem Kwiekiem. Jak przestali informować, to „Marchewa” zaczął łączyć wodę do folii, która spływając do wiadra ładnie szumiała (był to zgodny duet, bo do wiadra woda spływała dwoma strumieniami). Łał z wyczuciem z białej miski, ale ostentacyjnie zakrył oczy, żeby wykazać mistrzostwo wykonania i odciąć się od tradycyjnych sztuk wizualnych. Następnie z dużymi gwoździami wystąpiła Martyna Piasecka w performance „Rebel”. Wbijala je w grubą deskę na kolanach z takim samozaparciem, że wszyscy czekali, że jeden sobie wbije. Potem powiedziała, że rozważała taki wariant, ale nie chciała urazić warszawiaków. Tytułowy rebeliant reprezentował raczej Partię Umiarkowanego Postępu w Granicach Prawa Haszka, bo w podłogę już nie wbijała gwoździ, tylko je przyklejała na krzyż czarnym przypieczykiem. Nie wiem jak przetłumaczyć Dirty funny - performance Magdy Burzyńskiej - chyba wirującą zabawę, bo przetransponowała klasyczną grę z butelką w taniec nasion. Wsypane do butelek i puszczane w wir stawały się grającymi przeszkodzajkami. Zabawa z butelką, jak zawsze, skończyła się tłuczonym szkłem i zaśmieconym pomieszczeniem, ale pysznymi wspomnieniami. Trzy pierwsze performance były wykonane bez zastrzeżeń - z wrażliwością i formą dobraną do przewodniej myśli. Jedno, co szwankowało, to tempo. Z performance jak na wojnie - albo zabijesz nieprzygotowanego widza szybko i z hukiem, albo go będziesz męczyć tak długo, aż wymięknie i padnie. Po 1 panu i 2 paniach publiczność pozostawała żywa. Do takiej się wzięła Olga Nowakowska z performance „2 kroki w tył”. Fama głosiła, że to harcerka. Zaczęła bardzo porządnie od mycia się w misce (oszczędnego, jak to na obozie). Mycie jest w sztuce performance bardzo rzadkie. Nie wiem czy dlatego, że jest uważane za bardzo intymne, czy po prostu performerzy to brudasy. Ale nowatorstwo trzeba podkreślić. Potem przygotowała stół i zaczęła rozpakowywać i obliźywać czekoladki. Łakomstwo okazuje się prowadzi do opilstwa, bo w czekoladkach była wódka. Pewnie pakowana przez monopol spirytusowy, żeby skorupki za młodu nasiąkły. Po złaniu wody i wypiciu, zastępową Olgę ruszyło sumienie i starała się alkoholu pozbyć przy pomocy tradycyjnych metod - piórka, soli gorzkiej i tym podobnych zabiegów, ale bez powodzenia. W ramach ekspiacji i wciągnięcia do grzechu obecnych, oblała im ręce alkoholem i zlizwała, kończąc występ. Ramy tego wieczoru dali panowie, a panie wypełniły wnętrze. Stąd zamknięcie wieczoru sztuk innych realizował w formie performance pod tytułem „trzy kropki” Szymon Cecotka. To był performance z serii klasycznych, z wygaszonym światłem, świecami i zapalonymi gazetami przenoszonymi w śnieg. Prawie chodzenie boso po węglach. Przeniosło to nas w rejony Zachęty i Centrum Sztuki Współczesnej, co lokuje Akademię Sztuk Innych w samym środku artystycznego establishmentu. Na koniec wieczoru Piotr Gajda zabrał młodych, ale już dojrzałych artystów do Piotrkowa, a stara gwardia poszła na piwo pod przewodnictwem mistrza Świdzińskiego, który pił i palił pokazując, że służy to artystom.

14. spotkanie / meeting.

2006.10.02. 2. października w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie odbyło się czternaście spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza; inauguracja trzeciego sezonu działalności Klubu. Tytuł prawie oryginalny: **Anastazy B. Wiśniewski**, wspomnienie o Anastazym, cz. druga.

Wystąpili: **Paweł Zawadzki i Ewa Mikina** (w tej kolejności).



Fot. Mikołaj Tym.

Paweł Zawadzki przypomniał zebranym, że do codziennych zajęć **Anastazego B. Wiśniewskiego** należało przekłuwanie nadętych, których dookoła było, jest i będzie (pełno).

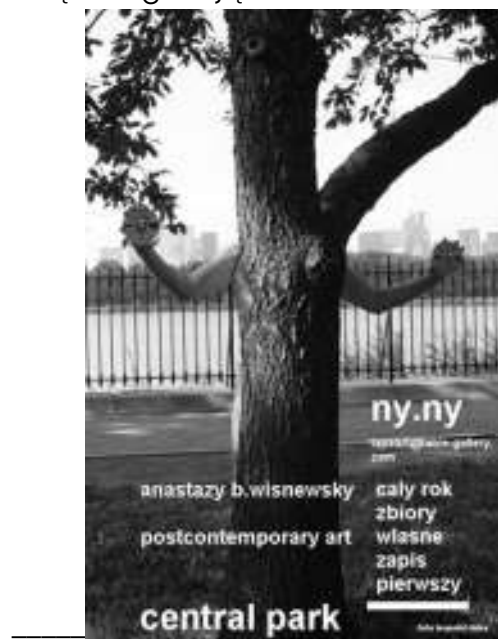
Przypomnienie miało charakter bardzo wesolej pogadanki na przykładzie odczytanego egzemplarza *Kronik Dziadostwa Polskiego* (jeżeli dobrze pamiętam tytuł). Kroniki czytane w ten sposób, że nie wiadomo było, czy są autorstwa Zawadzkiego, czy Wiśniewskiego. Paweł Zawadzki czytał je tak, jakby były autorstwa Wiśniewskiego, lecz czytał je jako swoje, lub też były jego autorstwa, ale czytał je jakby napisał je Wiśniewski. Zawierały opisy przeróżnych przedsięwzięć kulturalnych, gospodarczych i politycznych autora (jednego lub drugiego). Niektóre zakończyły się sukcesem - np. redukcja polskiego zadłużenia zagranicznego, ale inne klęską - np. fiasko wysiłków pochowania Mrożka na Wawelu w szklanej trumnie, za życia, w celu odda-

nia mu czci - Zawadzki, niejako przy okazji zauważył, że Wiśniewski jest od Mrożka lepszy. Kardynał Macharski nie tyle nie zgodził się na taką uroczystość, ile zignorował trzy monity autora (jednego lub drugiego) w tej sprawie. Niekiedy można się było zorientować, że wspominając Anastazego B. Wiśniewskiego, Paweł Zawadzki wspomina siebie w aurze tego pierwszego, ale - i tu należą się wyrazy uznania dla pokory prelegenta - o sobie nie powiedział, czy jest od Mrożka lepszy, czy nie jest, czyli czy gorszy. Zabawy było do syta, ale nie dla każdego.

Nie dla każdego, skoro **Ewa Mikina** słuchała wywodów Pawła Zawadzkiego z dość sceptycznym wyrazem twarzy.

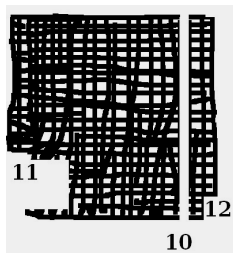
Po przerwie, kiedy nadeszła jej kolej, zaczęła mówić o lekceważeniu, którego przejawy dostrzega w Polsce na każdym kroku, na przykład w formie, w jakiej została zaproszona do wzięcia udziału w spotkaniu Klubu Performance (tutaj ja się przyznałem do błędu - pomyłki w wystanym liście), ale także w facecjach wygłaszanych przed chwilą przez Pawła Zawadzkiego (który słysząc to, szykował się na stronie do riposty). Mikina wyjaśniła, że nie chodzi jej o sprawy osobiste, ale o zjawisko społeczne, którego ofiarą jest właśnie Anastazy, a którego ona uważa za jednego z najważniejszych polskich artystów.

Gdyby nie lekceważenie, z jakim się borykał, i w Polsce Ludowej, i nadal boryka w kolejnych Rzeczpospolitych, jego sytuacja (życiowa) byłaby o całe niebo lepsza. Mikina powołała się na fragment wywiadu **Zofii Kulik** dla *Magazynu Sztuki* (1993). Wspomniana riposta Zawadzkiego sprowadzała się do tego, że ton prześmiewczy nie jest obcy obdarzonemu wybitną inteligencją Wiśniewskiemu.



Fot. Leopold Deka.

Następnie **Ewa Mikina** podzieliła się z obecnymi wspomnieniami o Anastazym B. Wiśniewskim. Tekst przytoczony poniżej przybliży jej wykład. Tekst ów został przez autorkę odczytany w Galerii Działań 4. października 2009 r., a dostany do Klubu Performance latem 2010 r.



ANASTAZY B. WIŚNIEWSKI ZE ZBIORÓW...

4 – 13 października 2009

Anastazy zaczynał swoją działalność na przełomie lat 60. i 70. Artystom, nie wszystkim oczywiście, niemniej sporej liczbie, wydawało się wówczas, że możliwe jest zbawienne wycofanie się na pozycję prywatnej wolności. I do pewnego stopnia było możliwe - do pewnego stopnia.

Anastazy wybrał inną strategię. Nieistniejąca Galeria Nie i Nieistniejąca Galeria Tak, których był twórcą - współzałożycielem, to pastisz i wzmocnienie neoawangardowej „odmowy”, zaraz potem deklaracja skwapliwego przytakiwania. Obie Galerie Nieistniejące były w zasadzie jedną galerią, rozdwojoną, schizofreniczną – i, paradoksalnie, zgodną wewnątrznie. Sytuacja absurda, niemożliwa - uzyskiwanie „jedności” przez „rozdwojenie”. Mówiła o tym kiedyś Zosia Kulik w wywiadzie przeprowadzonym przez Joannę Turowicz:

Nieznosna była sytuacja pewnej niemocy, społecznej wegetacji. Jedyną legalną ścieżką aktywności nieprywatnej wydawała się partia... Namawiali nas inni artyści, Anastazy Wiśniewski, który czynił sztukę ze swojego członkostwa, artystycznie i szyderczo „przytakiwał” temu, co się dzieje...

Anastazy został członkiem partii, przez całe lata pracował w rozmaitych instytucjach jako – jak się wtedy mówiło – animator kultury. Nie tyle „czynił sztukę z własnej przynależności”, ile grał dwoistą rolę: kontestatora, którym każdy chciał być, i człowieka wpisanego przez system w tego systemu tryby, którym nikomu nie uśmiechało się być. Oficjalnie „przynależąc” i „animując”, ostentacyjnie „kontestując”, oczyszczał sytuację. Przytakiwanie i bunt nie istniały, zrównywały się, jednakowo zostawały unieważniane, były jednakowo, co może brzmieć w pierwszej chwili dziwnie, niemożliwe i uniemożliwiane.

Pod sam koniec lat 80., u schyłku peerelu, Anastazy przerzucił się na produkcję TapeArtu, „sztuki dla ludzi mądrych, wykształconych i bogatych”. Sparafrazował nerwowe ruchy tych, którzy czując na karku powiew wiatru czasu, starali się zagospodarować jakoś samych siebie w płynnej teraz rzeczywistości. Równocześnie, tym samym gestem, na własny sposób wpisywał się w epokę podobnie nerwowego i neurastenicznego „zamykania nowoczesności” – w końcu wszyscy wówczas czuli się w obowiązku wkraczać w postmodernizm, wielki Projekt się skończył, zaczęły się remanenty. Potem przyszła Galeria Krystynka, sieciowe multiplikacje powielanych w nieskończoność obrazów „powspółczesnych”, modne wówczas „wysycanie treści”. Było też w sztuce współczesnej Anastazego wskazywanie palcem na gry rynkowe (przy nieobecności, póki co, jakichkolwiek gier rynkowych) i kpina, może nie końca taka prześmiewcza, z możliwości Sieci.

Teraz zaczyna się cykl „**Prac ze zbiorów**”...

Ewa Mikina 4 października 2009

15. spotkanie / meeting.

2006.11.20. 20 listopada w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie odbyło się piętnaste spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza.

Wystąpili:

1. Jan Piekarczyk
2. Przemysław Kwiek
3. Jan Rylke

Jan Piekarczyk - STTNDRWSZWRP.

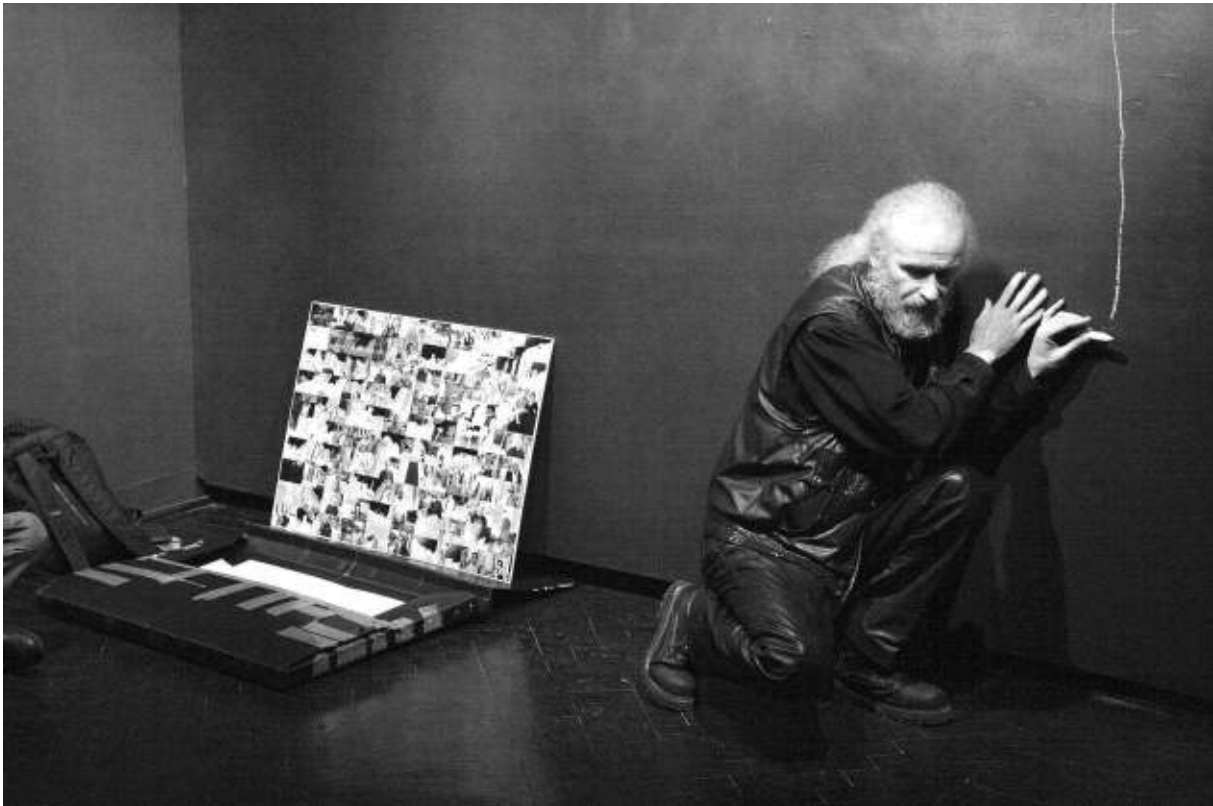
Najpierw opowiedziałem o pewnych perypetiach związanych z robieniem ulicznych fotografii typu ofu (otwarta fotografia uliczna), oraz o starszej kobiecie, która z upału i głodu osuwała się po ścianie kamienicy przy przystanku autobusowym na Nowym Świecie, a potem pozwoliła, żebym zrobił jej zdjęcie za trochę wody i kawałek chleba.

Potem położyłem się na podłodze galerii i zacząłem się obracać na tyłku i stękać, i narzekać, że świat taki jest podły, że terroryści szaleją, że fundamentaliści wszystkich religii szaleją, że ludzie nie mają pracy, są biedni, chorzy, głodni, a politycy tylko kłamią i mają się dobrze, a wszędzie te tajfuny, powodzie, pożary, lawiny, śnieżne, błotne, kamienne, ludzie ludzi kamienują, zabijają, mordują, i od tysiącleci nikt nie wie, jak tym nieszczęściom położyć kres.

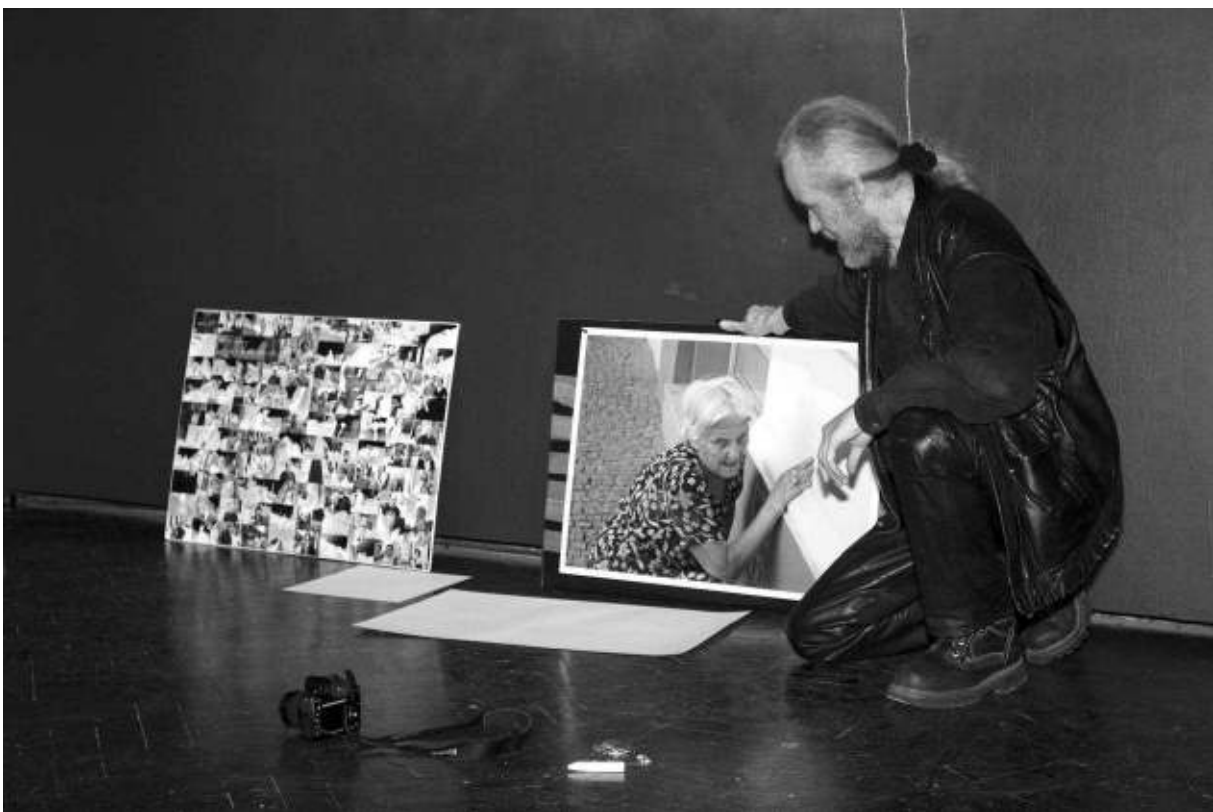
A kiedy przestałem się kręcić na własnym tyłku i biadolić, wstałem, wskazałem na napis na ścianie i wyjaśniłem, że napisane jest tam: „OSTATNI DERWISZ W EUROPIE”.



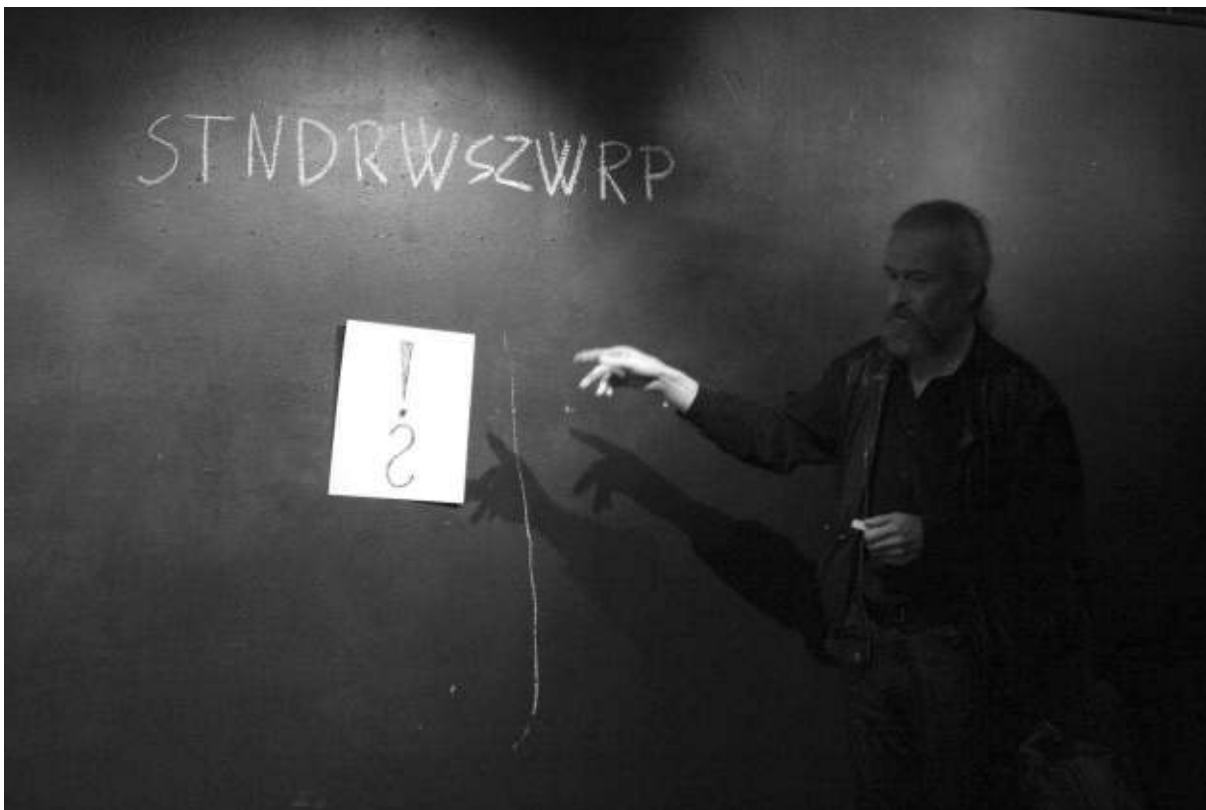
Odgrywam scenę, jaką widziałem latem 2006. Głodna kobieta osuwa się przy ścianie. Fot. Mikołaj Tym.



Odgrywam scenę, jaką widziałem latem 2006. Głodna kobieta osuwa się przy ścianie. Fot. Mikołaj Tym.



... a grubo potem okazało się, że byłem świadkiem występu tej kobiety... jej performance polegało na udawaniu głodu... Fotografia duża Mikołaj Tym, fotografia w zdjęciu Jan Piekarczyk.



Jan Piekarczyk, performance: STNDRWSZWRP, fot. Mikołaj Tym.



Jan Piekarczyk, performance: STNDRWSZWRP, fot. Mikołaj Tym.

Przemysław Kwiek - *Bez montażu: Appearance 127: Podlewanie kijów*; Galeria Rouje, Quebec 23.09.2006.



Fot. z video na ścianie – Jan Piekarczyk



Fot. z video na ścianie – Jan Piekarczyk



Fot. z video na ścianie – Jan Piekarczyk



Fot. z video na ścianie – Jan Piekarczyk



Przemysław Kwiek – film video z Quebec „Podlewanie kijów”, fot. Mikołaj Tym.

Przemysław Kwiek - Film dokumentalny z „pojawienia się” (Appearance 127) Kwieka w Quebec z performance **"Podlewanie kijów"**.

Kamera statyczna ustawiona na sześcian sceny zdefiniowany czterema wysokimi tyczkami (kijami; i jednym w środku) pokrytymi mokrą gliną.

Jeden z dwójga asystentów trzymał nad nim parasol, który drugi kropił wodą małym mopem podobnym do kropidła.

Kwiek w asyście trojga innych chętnych z publiczności podlewał gliniane kije wodą z konewki – w tym czasie ta trójka podlewała także jemu jego stopy z konewek. Kwiek podlewa – podlewają Kwieka. Przy okazji niszcząc mu buty i nogawki.

Inny chroni go przed deszczem-wodą święconą. Kwiek poruszał się niczym nadzwyczaj dystyngowany ogrodnik, wyprostowany, nawet usztywniony, we wzorzystej koszuli uszytej mu dawno temu przez Zofię Kulik.

Film - co Kwiek szczególnie podkreślał - nie był montowany, był 100% dokumentem Działania w realnym czasie.

Brak montażu stanowi, jak się zdaje, element najważniejszego rytuału: pielęgnowania ogrodu sztuki i chronienia jej przed nieopatrnością świata – z ironią.

Pokryte mokrą gliną kije, to reistyczna „fatamorgana” rzeźb, które Kwiek kiedyś „lepił” przez 12 lat.

Całość, jak się zdaje, mogła nawiązywać do „kontemplacji skrajnego pesymizmu” sprzed 13 lat, warszawski plakat i instalacja w CSW. (tekst: JR, popr. PK)

Film (zmontowany) był pokazany później w „Alfabecie Polskiego Performance”; TVP Kultura, g. 23.35, 16.10.2007.

Jan Rylke — *performance o przemijaniu*.

Owinięty folią obraz - Barbie i Ken. Rylke gestem ekshibicjonisty rozchylił poły długiego płaszcza, pod którym pomalowany trykot obnażał stan faktyczny kondycji Barbie/Kena, hermafrodyty: Rylke jako Ken, trykot jako Barbie, którą wyposażył w dwa duże, dobrze nadmuchane balony piersi kobiety dojrzałej.

Kiedy już się przygotował i ozdobił obraz świętecznymi lampkami, zaczął pisać wiersz, najpierw na ścianie, potem na podłodze, wiersz o lalce, „wiersz o przemijaniu” z dzieciństwa w dorosłość, z dorosłości w nicość.

Rylke: "(...)To jest o przemijaniu / Ken Jako partner Barbie / Nie powie złego słowa / I będzie leżał w kącie / Jak zapomniane prącie."

Ale, jak się zdaje, te lalki to raczej idylliczne wyobrażenie dorosłych o dzieciach niż tęskne dzieci o świecie dorosłych, bo dzisiejsze dzieci - jak widzimy - doskonale radzą sobie bez lalek: "(...)"

To jest o przemijaniu / Gdy kiedyś się spotkają / Wspomną dziecięce lata / I zrobią sobie krzywdę / Jak uczy szkoła świata(...)". (JP)

Cały wiersz wygląda tak:

Pięćdziesiąt lat dziewczynki
Patrzą na lalki Barbie
I widzą w nich marzenia
O ciałach jak z kamienia.

To jest o przemijaniu
Pięćdziesiąt lat ma Barbie
I smutna lalka płacze
Nie odjął chirurg jej lat
Czuje się stara jak świat

To jest o przemijaniu
Ken trochę tylko młodszy
Czterdzieści pięć ma już lat
Resztki włosów układa
I nowe zęby wkłada

To jest o przemijaniu
Na filmowym kanale
Porcelanowe lale
Pijany Miś Push-upek
W kartoonaach na for fanie

To jest o przemijaniu
Czy starsi Ken i Barbie
Jak kiedyś Barbarella
Opuszczą ten świat dzieci
Gdzie w oczy życie świeci.

To jest o przemijaniu
Kup swojej wnuczce lalkę
I kilka kosmetyków
Niech bawi się przed lustrem
W dziewcząt zabawy puste

To jest o przemijaniu
Wnukowi kup pistolet
Do zabaw w zabijanie
Niech strzela do dziewczynek
Wykona swe zadanie

To jest o przemijaniu
Gdy kiedyś się spotkają
Wspomną dziecięce lata
I zrobią sobie krzywdę
Jak uczy szkoła świata

To jest o przemijaniu
Mił Barbie pozostanie
Narzędziem ku rozkoszy
I piersi wprost sterczących
Bez żadnych biustonoszy

To jest o przemijaniu
Ken jako partner Barbie
Nie powie złego słowa
I będzie leżał w kącie
Jak zapomniane prącie.

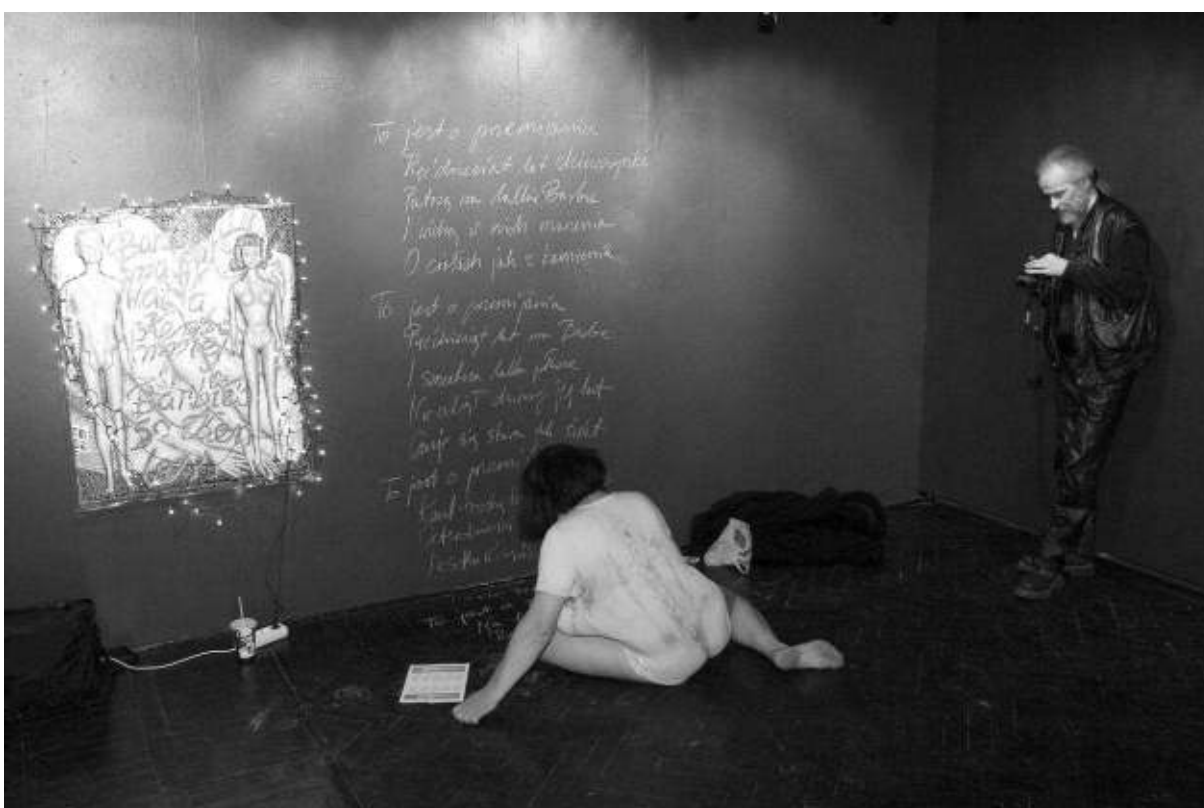
Jan Rylke — *Lalka Barbie ma już 50 lat.*



Fot. Mikołaj Tym.



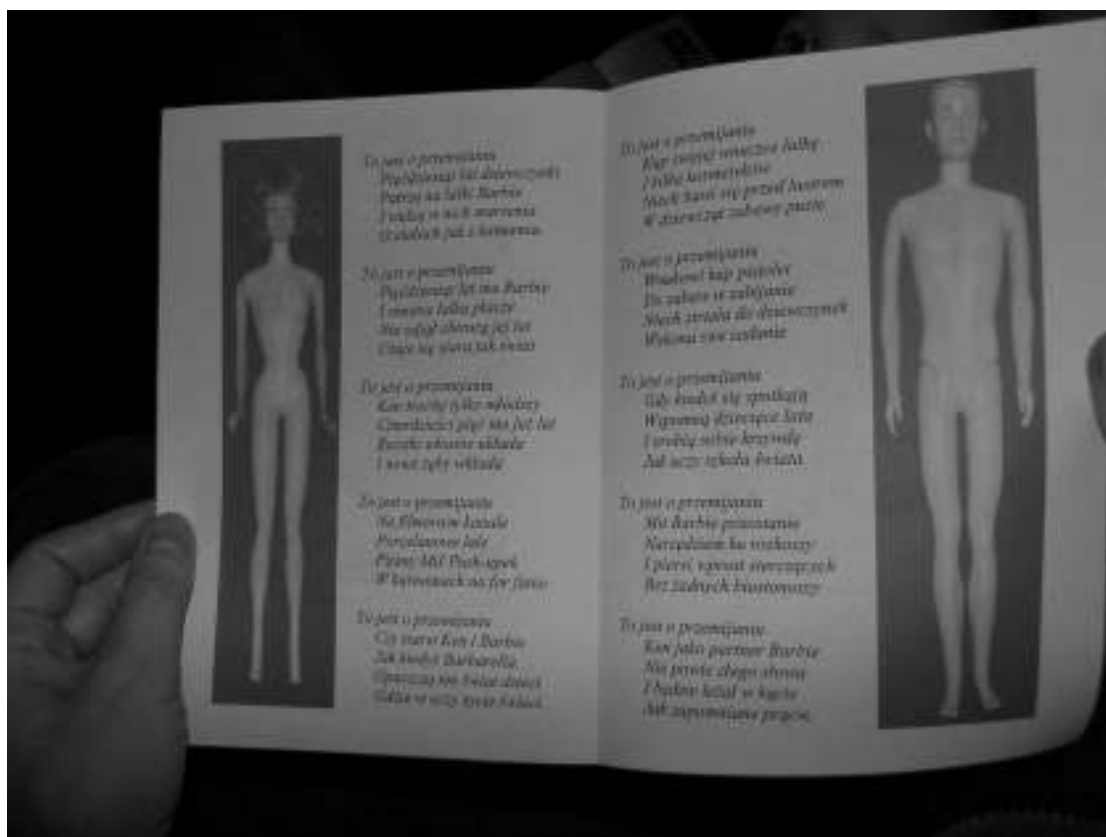
Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.

16. spotkanie / meeting.

2006.12.08. 8 grudnia w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie odbyło się szesnaste spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza.

Wystąpili / Performances in order of appearance:

1. Marcela Kawka
2. Joanna Mach
3. Robert Pludra & Paweł Zalewski
4. Maciej Iwiński
5. Marek Kultys & Piotr Krupski
6. Grzegorz Rogala
7. Prakseda Yerka
8. Vu Thu Thuy
9. Marcin Ebert
10. Klara Jankiewicz

Opisy Jan Piekarczyk.

Marcela Kawka – *Kiedys rzucę to wszystko...*

Leżąc na podłodze pod gazetami demonstrowała na ścianie krótki filmik video z niewielkiego pomieszczenia z wanną za zastoną; leżała czas jakiś w tej wannie (lekko chichocząc), po czym wstała i zaczęła topotać gazetami, jakby chcąc gdzieś odlecieć na skrzydłach, jakie daje nam propaganda sukcesu; napis na zastonie: *Czasem mam ochotę rzucić to wszystko i zostać lotnikiem.*



Fot. Mikołaj Tym.

Joanna Mach – *Kwestia ilości.*

Opowiedziała o jednej z bolączek ludzi biednych, czyli o braku kasy; ale nie poddaje się i zbiera do puszki grosiwo — podobnie jak bogaci zbierają na swych kontach miliony. I obsypała monetami Kawkę, żeby ta miała na bilet do odlotu lub na lekcje pilotażu. Wszyscy potem te monety zbierali.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.

Fot.

Robert Pludra (diax) & **Paweł Zalewski** (viola da gamba) - *Strategia Pulsu*.

Było krótko, dźwięcznie i ostro: rżenie strun (doskonale nastrojonego instrumentu) duszonych smyczkiem mieszało się z równie nieprzyjemnym odgłosem szlifowanej metalowej płyty, o harmonijnych, złotych proporcjach.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.

Maciej Iwiński - *Pierwszy dzień zimy.*

Obsypał nas kulkami naftaliny, której zapach przenikał potem całą galerię. Podzielił się z nami swoim doznaniem wstrętu do moli, które w zastraszających ilościach okupują mieszkanie, które niedawno wynajął.

Ten dowcip (bardzo dla nas złośliwy bo cuchnący) bardzo się spodobał Kazikowi Piotrowskiemu, który chwali wszelkie przejawy asteizmu (dowcipu) w sztuce.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.

Marek Kultys & Piotr Krupski – *Untitled*.

Dość złożony występ gimnastyczny o zależnościach pańsko-poddańczych lub o przemianie pana w niewolnika i niewolnika w pana.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.

Grzegorz Rogala — *Gwizdanie Świata.*

Pokaz możliwości najnowszej technologii sprzężenia przestrzeni fizycznej z przestrzenią elektroniczną i wirtualną. Nasze twarze ukazywały się na ścianie i znikwały z niej pod wpływem dźwięków, głosu, gwizdania. W kulminacji ukazała się "Chusta Weroniki" - instalacja wirtualna. Wszystko to pływało, petzło po ścianach i w powietrzu, pojawiało się i nikło, zależnie od poruszeń obecnych.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.

Prakseda Yerka — Coś pozytywnego.

Absolutny luz i nonszalancja w przecinaniu i spowijaniu przestrzeni galerii paskami kolorowej krepiny (Kwiek zaczął myśleć o swoim „dyplomie”) — liniami spojrzeń obecnych.

Ciekawy kontrast krepy z ultra-elektroniką Rogali. Aż szkoda, że te dwa występy nie odbyły się jednocześnie.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.

Vu Thu Thuy — AHCUZRB CEINAT.

Artystka pokazała absolutną abstrakcję, mianowicie arabski taniec brzucha w wykonaniu Wietnamki. A przy tym zwinnie, lekko i zmysłowo, jak urodzona tancerka. Powiało poezją Wschodu.



Fot. Mikołaj Tym.

Marcin Ebert — *Czapki.*

Miał pod kurtką niezliczoną ilość czapek, które stamtąd wyjmował, opowiadał o nich, czy je lubi, czy nie... i rozdawał je uśmiechając się ujmująco i zaraźliwie.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.

Klara Jankiewicz — *la la la*.

Oto jak kobieta z Kopciuszka staje się Królową Balu. Zapachniało i... la la la, a ty sobie popatrz.



Fot. Mikołaj Tym.



Fot. Mikołaj Tym.

17. spotkanie / meeting.

2007.04.27. 27 kwietnia w Galerii XX1 w Warszawie odbyło się siedemnaste spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza. (Fot. Jan Piekarczyk i Jan Rylke)

Wystąpili / Performances in order of appearance:

1. Jan Piekarczyk
2. Grzegorz Rogala
3. Maciej Meru Adamczewski
4. Jan Rylke
5. Przemysław Kwiek

Jan Piekarczyk — wystąpienie polegało na błyskawicznym zamknięciu wystawy *Stan Ducha w Świecie Dziennym*. Powiedział krótki, improwizowany tekst na temat „prześlanek interpretacyjnych” tekstu „Imagofobia”, będącego częścią wystawy.

Następnie przy pomocy kolejno dwu osób z publiczności, najpierw plansze wystawy zostały zdjęte ze ścian *Kuchni*, a po chwili zapakowane do teczki.

Tym samym - jak powiedział - wystawa została zamknięta aktem performatywnym w sensie Austina. Tu muszę wyjaśnić, z całym szacunkiem dla pojęć sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego, że tu wyrażenie „w sensie Austina” odnosi performatywność do języka w ogóle, a nie do sztuk (jak to czasem się mówi) „preformatywnych”.

Konkretnie: pomieszczenie *Kuchni* zostało opróżnione, a wystawa znikła w czarnej teczce na podłodze. I tyle. (JP)



Jan Piekarczyk: Zwijanie, fot. Jan Rylke

Maciej Meru Adamczewski -- *Gazeta-Człowiek* – performance, wykonywany wcześniej w Krakowie po tytule *Gazeta Wyborcza*, co wywołało sprzeciw „Gazety Wyborczej”, więc artysta zmienił tytuł. (JP)





Jan Rylke - performance *Wilk Tasmański na Polach Elizejskich*.

Nostalgiczne, ale groźne wycie wymarłych zwierząt. Ciemność rozświetlana tylko lampkami na posadzce; Rylke, sunąc na czworakach i wyjąc, gniótł je kolanami. Obok, oparty o ścianę, ledwie widoczny obraz tego wilka. (JP)





Przemysław Kwiek – *Appearance 136; Ozdobna czapa na głowie popa — antropomito-geno genezą Pałacu Kultury* — dotyczył klasycznej analizy punktów ciężkości popiej czapy; popi brali udział w niedawnym pogrzebie Jelcyna.

Kwiek oglądał pogrzeb w telewizji. Analizę uzupełniało przyrównanie odwróconej popiej czapy (wraz z brodą i szpiczastą twarzą popa) do ciężkiej bryły Pałacu Kultury (odwrócona czapa i pałac - bryły ciężkie - punkty ciężkości nisko), oraz szkic hansenowskiej (Oskar Hansen) wysokiej i lekkiej (punkt ciężkości wysoko) wieży konkurującej z ciężkim pałacem.

Ten temat Przemysław Kwiek omawiał obszernie i wyczerpująco jeszcze przed ogłoszeniem konkursu na Muzeum Sztuki Współczesnej, jako jeden z wątków *Appearance 118*; sala kinowa Zachęty, wrzesień 2005. Muzeum w tym sąsiedztwie powinno być „bryłą lekką”!

Wnioski nasuwają się same: dopiero wtedy, kiedy Kwiek zostanie ministrem ceremonii pogrzebowych Rosji, jego słowa zaczną docierać do Polski w samą porę...

Ale sam temat „bryły ciężkiej” jeszcze powróci. (JP)



Grzegorz Rogala - *Gwizdanie światłem* – kolejny pokaz instalacji wirtualnej (ultra nowoczesna technologia) reagującej na światło i głos; odbył się w małej sali i zgromadził tak dużo widzów, że nie udało mi się ani tam wejść ani zrobić zdjęć, ale nic straconego, bo następnym razem zrobiliśmy mnóstwo fotografii.

18. spotkanie / meeting.

2007.06.04. 4 czerwca w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie odbyło się osiemnaste spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza. (Fot. Jan Piekarczyk i Jan Rylke)

Wystąpili / Performances in order of appearance:

1. Łukasz Owczynn timer
2. Robert Pludra, Paweł Zalewski, Marcin Ebert
3. Karolina Stępn timer
4. Janusz Bałdyga PL, Nazar Honczar UA
5. Grzegorz Rogala

Opisy Jan Piekarczyk.

Łukasz Owczynn timer --- *Anamnesis et status praesens per contrabasso solo.*

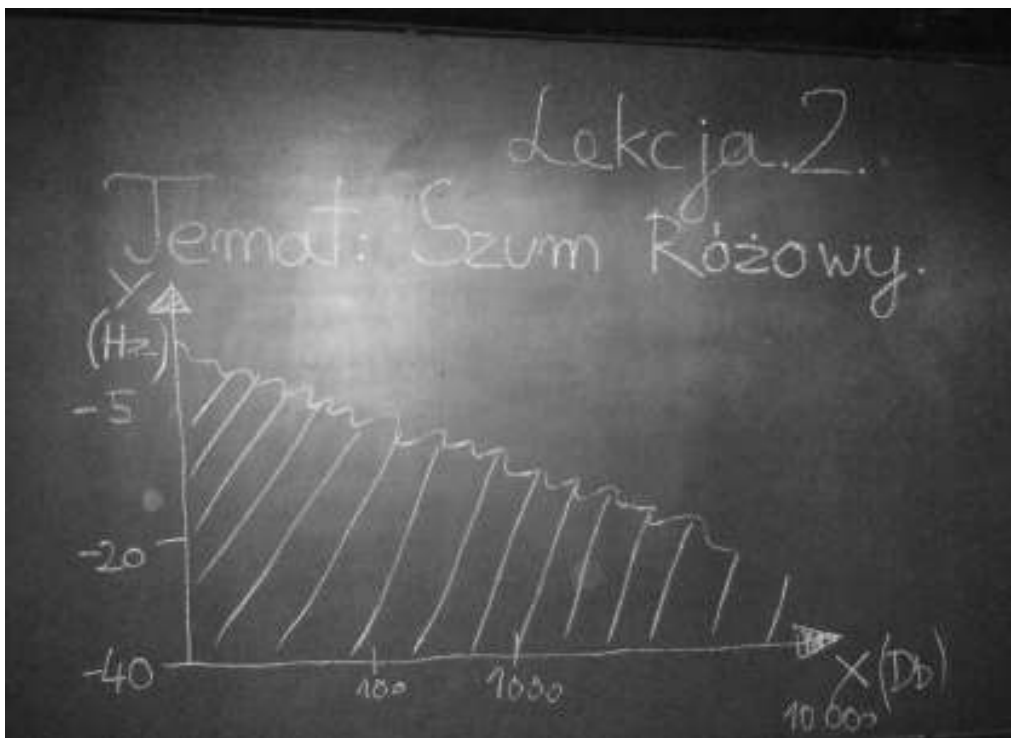
Artysta przybył do galerii we fraku i z dużym kontrabasem. Przedstawił się i rozdał kwestionariusz chorobowy z nagłówkiem:

X Klinika Chorób Wewnętrznych
Śródmiejski Szpital Urazowy
ul. Krakowskie Przedmieście 20/22, 00 - 325 Warszawa
Kierownik Kliniki: Jerzy Brukwicki.

Po rozdaniu kwestionariuszy nie przystąpił do tego, czego widzowie być może oczekiwali (do grania na nim), ale zaczął demonstrować, jak bardzo wrażliwy i złożony jest jego ukochany instrument, który żyje i czuje tak jak człowiek, pod warunkiem, że człowiek jest muzykiem.



Robert Pludra, Paweł Zalewski, Marcin Ebert — *Szum Różowy.*



Autorzy weszli, potraktowali ścianę jak szkolną tablicę, na której narysowali wykres zależności, jaka łączy lub dzieli częstotliwości dźwięków (hz) i ich decybele (db). Szumieli jakimś instrumentem, którego nazwy nie pamiętam (gęśle?), potem zaczęli po sobie sprzątać, posprząтали, ukłonili się i poszli (na zaplecze). Fachowo, sprawnie, bez zbędnych czynności. Był to pokaz naprawdę doskonałej współpracy.

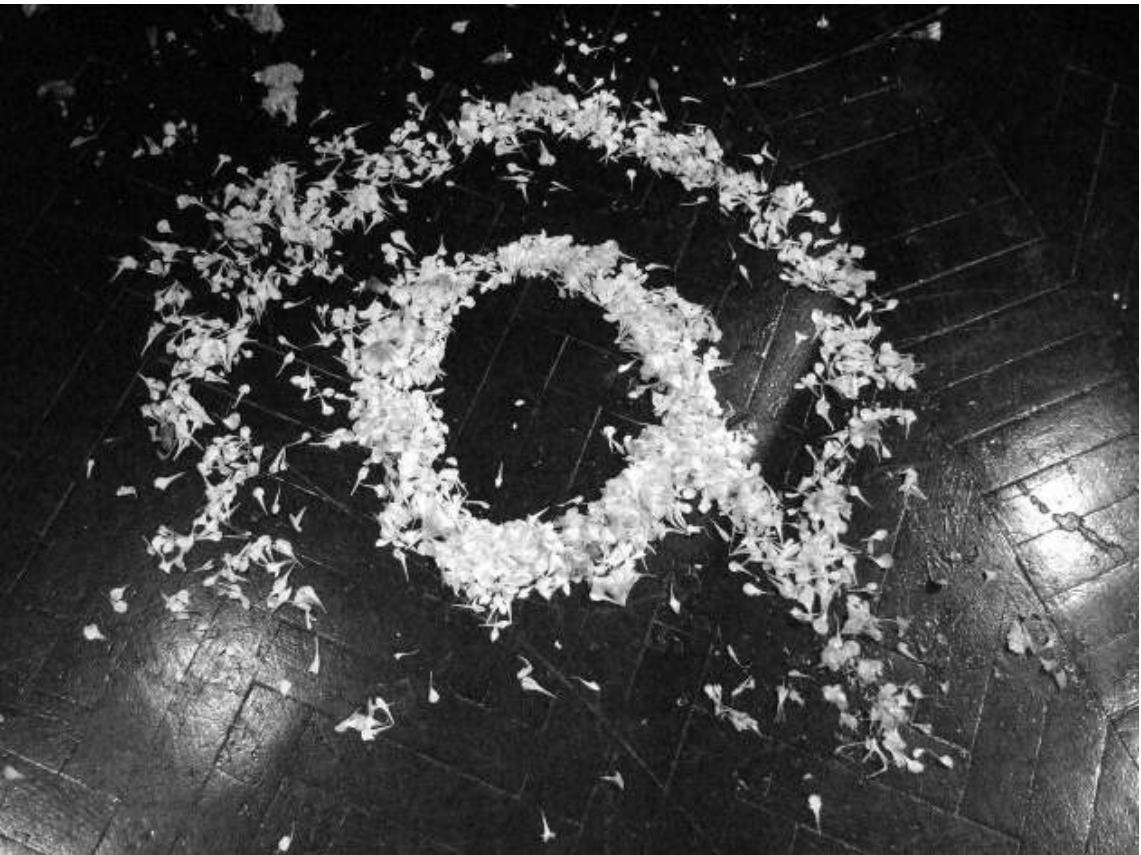




Karolina Stępniewska — bez tytułu — część szerszej akcji.

Artystka pokazała performance nawiązujący bezpośrednio do tej właściwości Internetu i jego zabawek, która sprawia, że wciąga, wsysa, pogrąża, uzależnia, aż do młotności. Bardzo ładne, zwarte i mądre przedstawienie.





Janusz Bałdyga PL, Nazar Honczar UA — POKAZ ZAKOP

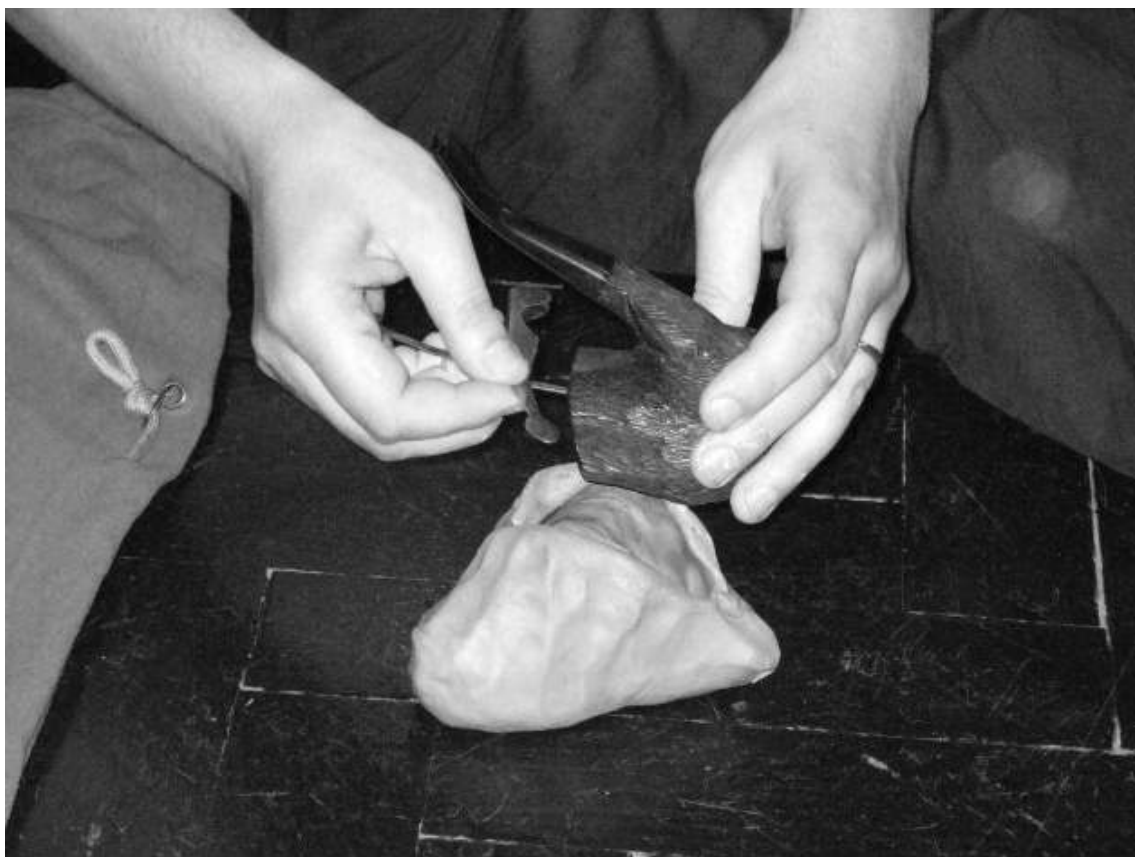
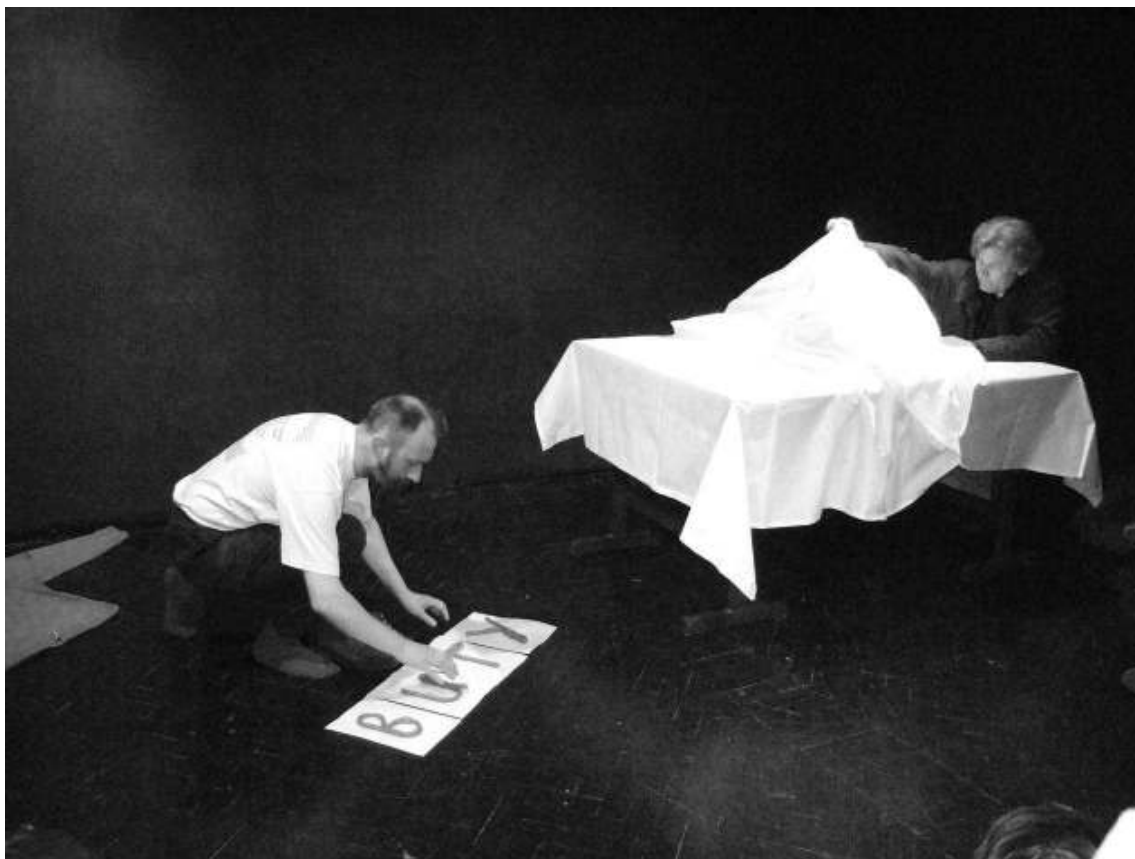
Janusz Bałdyga przedstawił swojego przyjaciela z Ukrainy, poetę Nazara Honczara. Bałdyga przygotował sobie stół z wypiętrzającym się obrusem.

Honczar przygotował sobie w rogu swój kawałek podłogi. Bałdyga pisał (z pamięci) pod obrusem (bez patrzenia) wiersz Honczara (cyrylicą), a Honczar w tym czasie układał na podłodze różne formy, z siebie, z butów, ze swojego swetra, z kartek; litery z plasteliny.

Wszystko, jak się zdaje, ściśle związane z wierszem, dotyczącym być może reinkarnacji, która w świetle niektórych wierzeń ludowych rzeczywiście daje nadzieję na przyszłe, lepsze życie.

Czekając na nie zapalił fajkę.







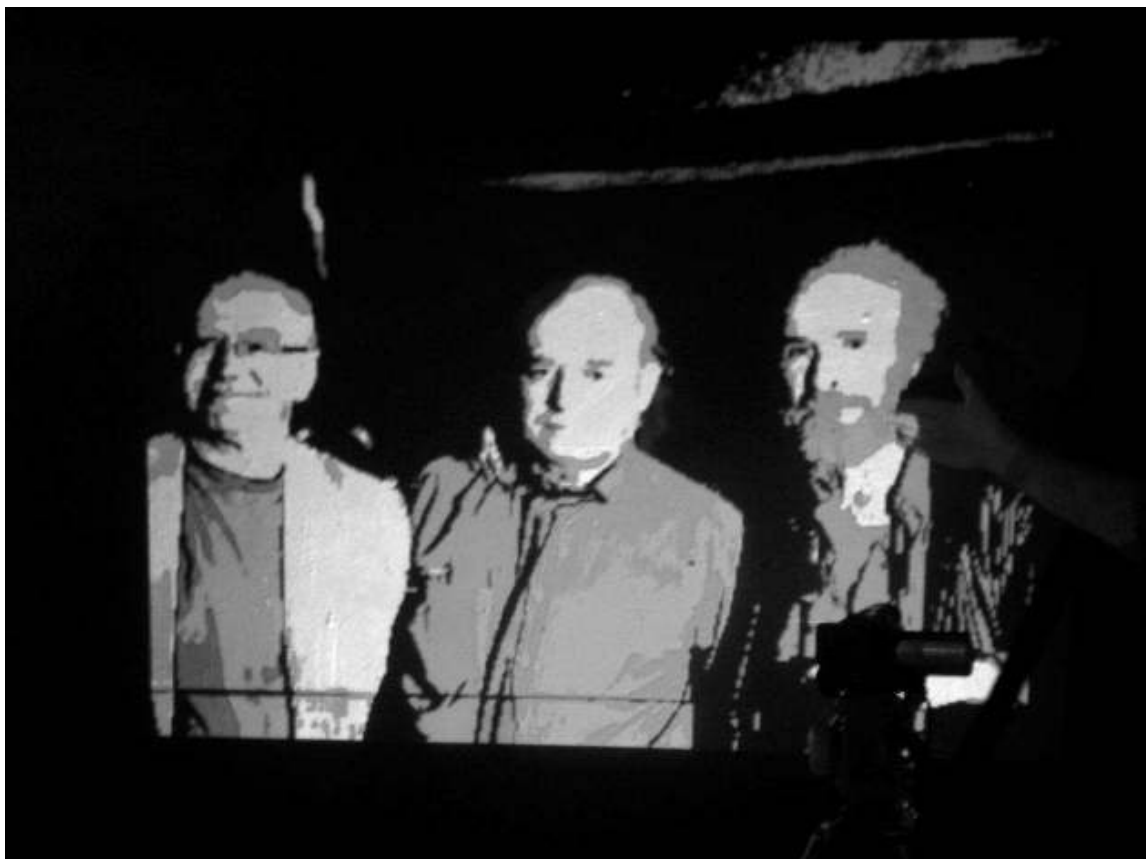
як фанчар в п'єц
бздиш?
«Тху» - іжущеш!

сфінлоу і
як гончар в п'єц
бздиш?
«Тху» - іжущеш!

~~сфінлоу і
як гончар в п'єц
бздиш?
«Тху» - іжущеш!~~

Grzegorz Rogala — 3. gwizdanie światłem









19. spotkanie/ meeting.

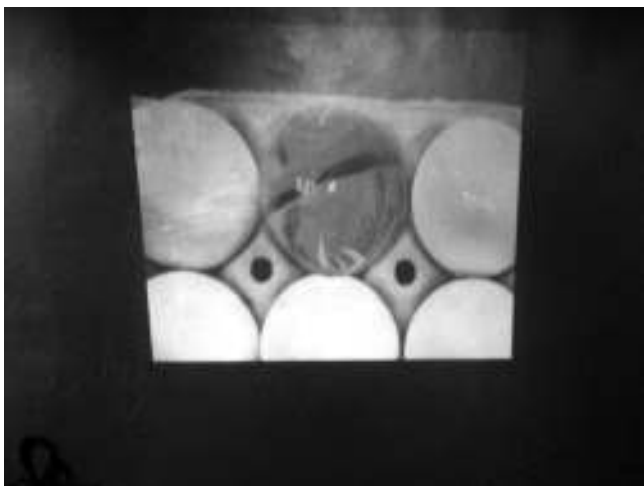
2007.10.08. 8 października w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie odbyło się dziewiętnaste spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza.

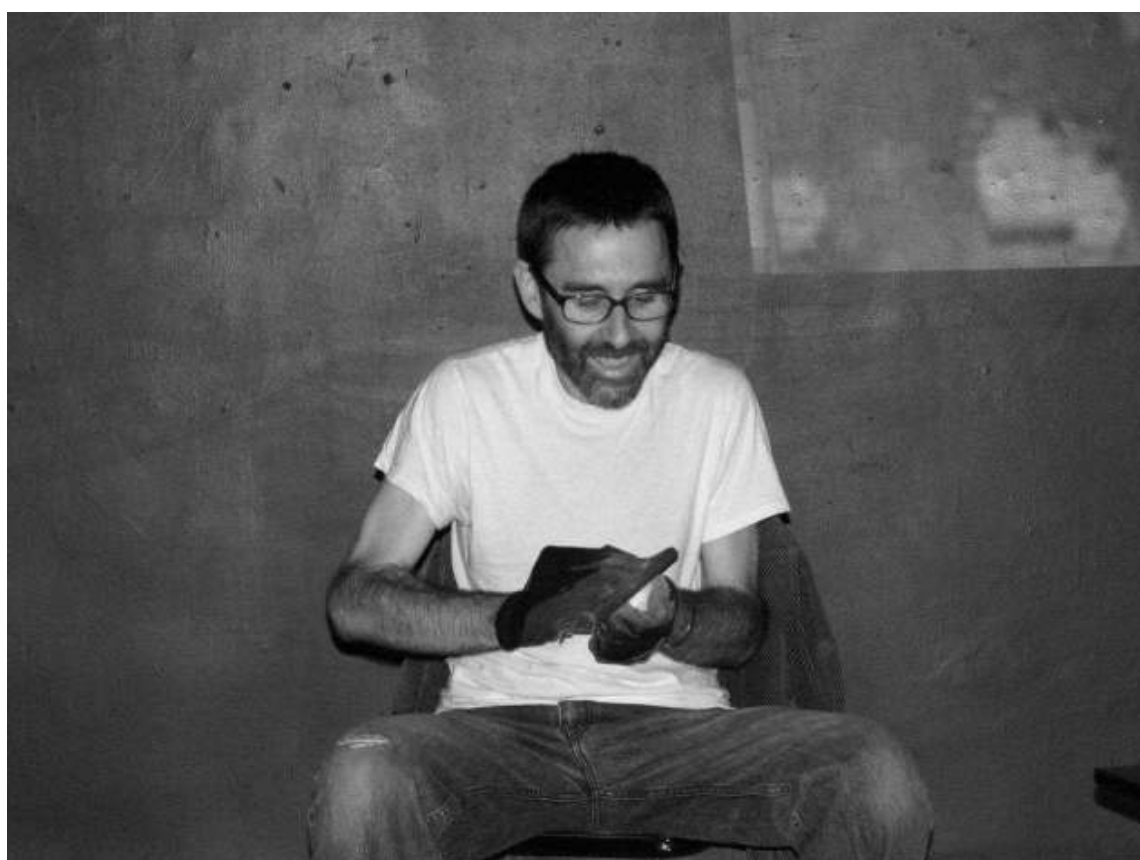
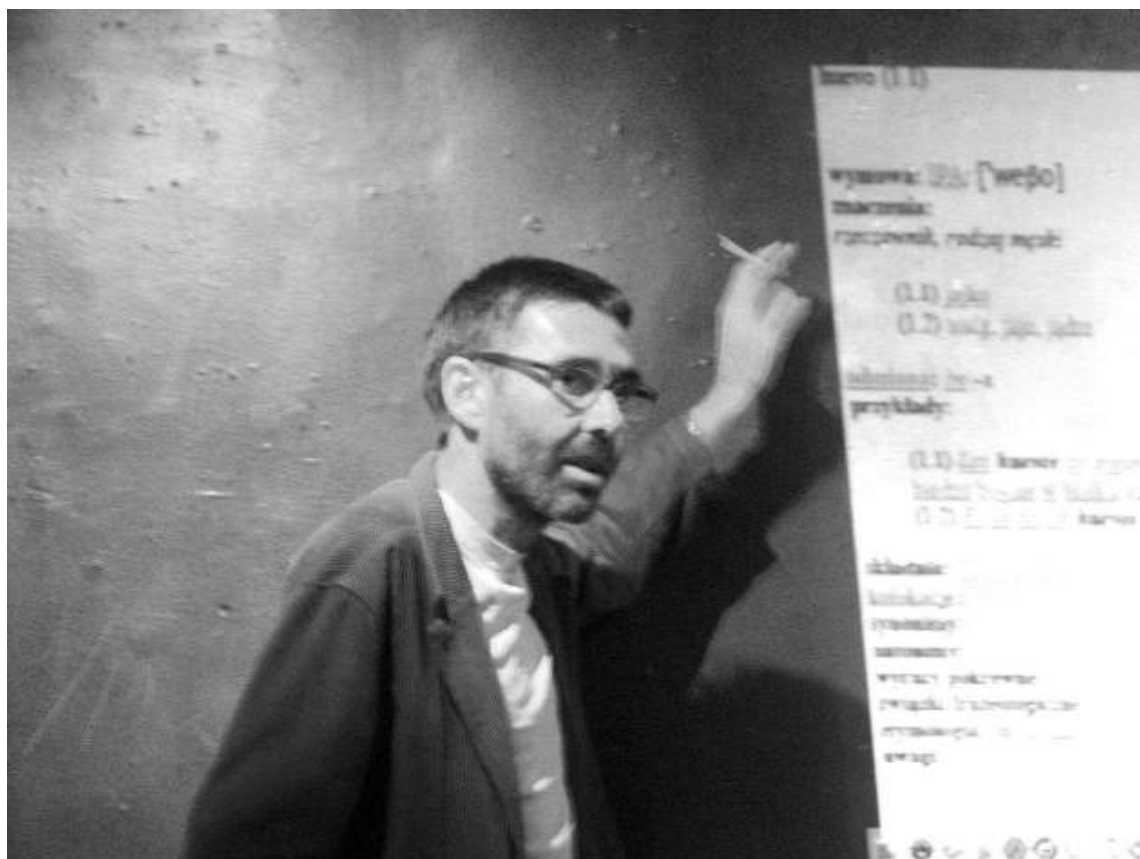
Wystąpili / Performances in order of appearance:

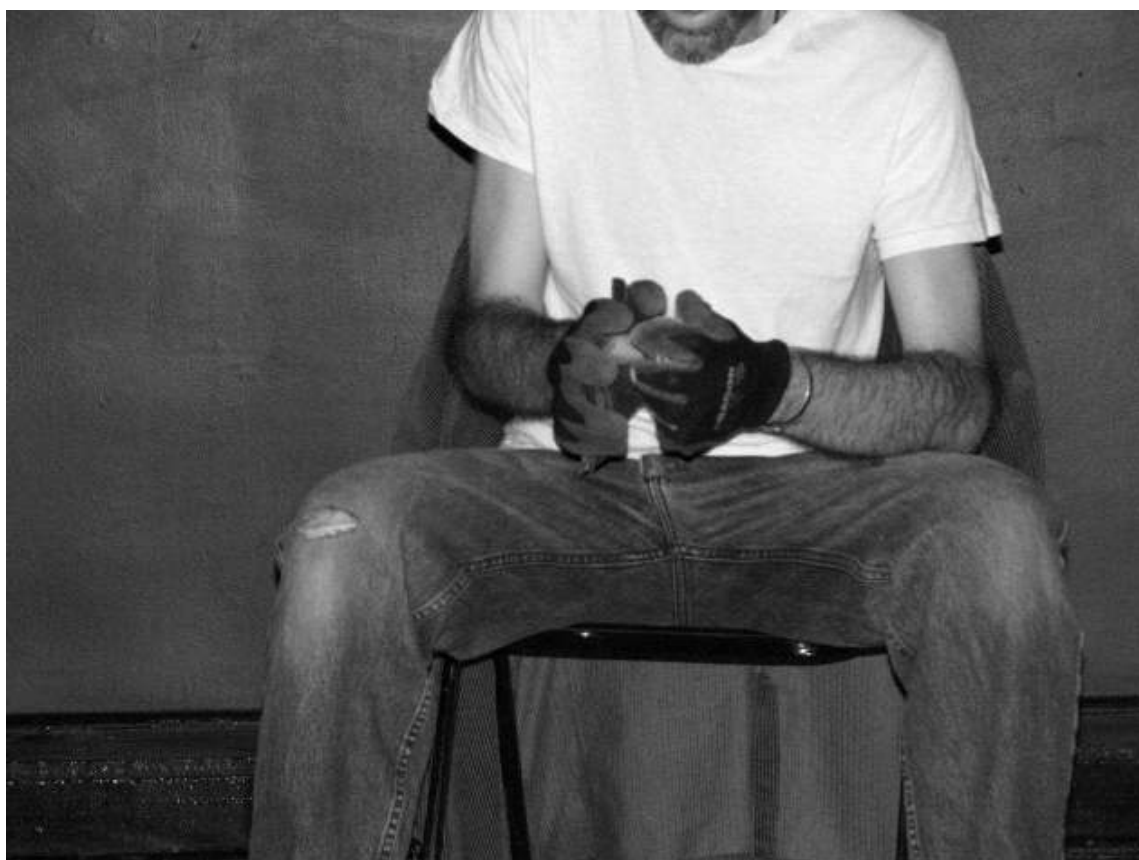
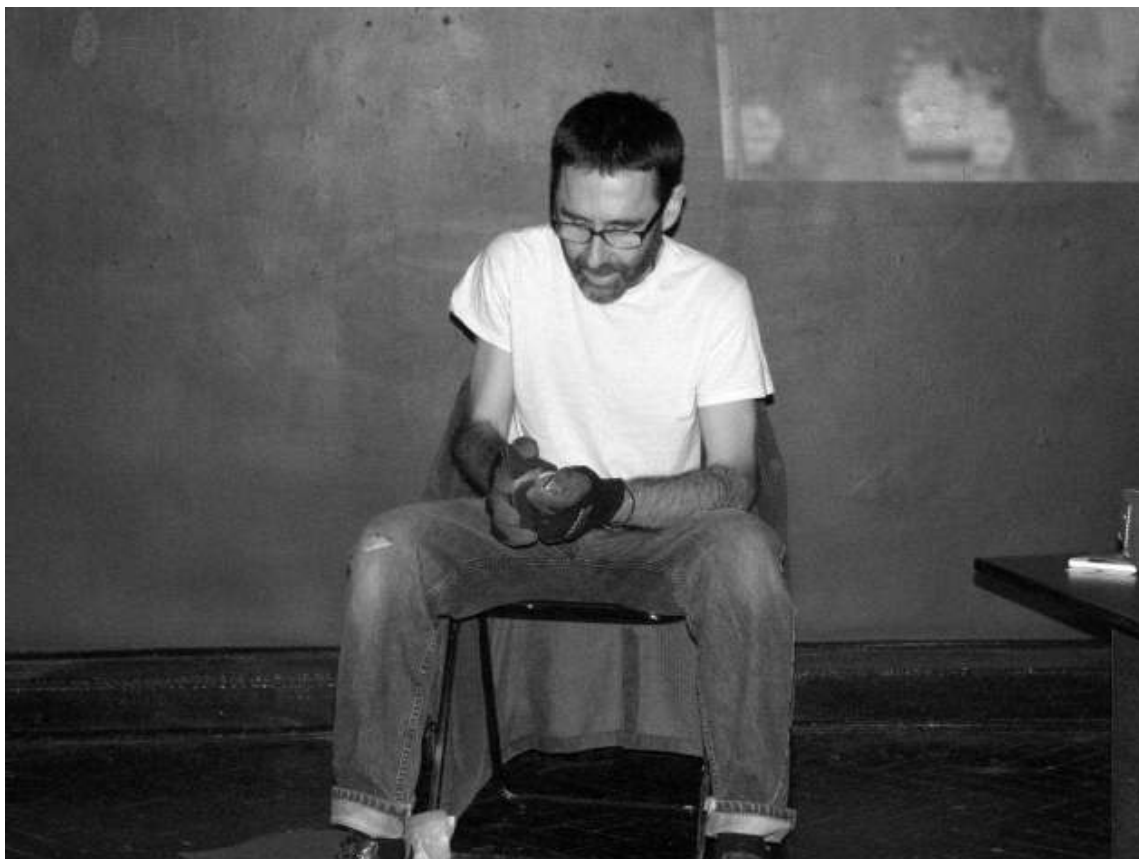
1. **Angel Pastor** - *Performance 1/10*
2. **Jan Piekarczyk** - *Wschód Słońca w Górach Pokazu*
3. **Robert Pludra & Paweł Zalewski** - *L'homme armé*
4. **Małgosia Butterwick** - *Performance klubowy*
5. **Przemysław Kwiek** - *Appearance 144: Kalisz Kultury*

Opisy Jan Piekarczyk.

Wieczór rozpoczął hiszpański artysta **Angel Pastor** z wyjątkowo ciepłym i bezpośrednim performance - natychmiast nawiązał kontakt z publicznością - najpierw puścił balladę o macho, na ekranie wyświetlił kolorowy obraz wielkanocnych pisanek, tłumaczył zabawne gry słów związane ze słowem "jaja" oraz przedstawił mini wykład na temat roli ułamka 1/10 w rozumowaniu absurdalnym, w wyniku którego okazało się, że choć w jego performance uczestniczą "jaja", to samo performance będzie "bez jaj" - tutaj **Jacek Malicki** zauważył, że wyrażenie to ma co najmniej dwa znaczenia (Malicki posiada wyostrzoną wrażliwość językową, jako że zmaga się z tłumaczeniem utworu Jamesa Joyce'a "Finnegans Wake"). Pastor opowiadał o jajkach codziennych i niecodziennych, zwykle kurzych, pokazywał fotografie potraw, jakie można z nich sporządzić - wszystko to bardzo, bardzo zabawnie - w trakcie opowieści ścierał papierem ściernym kolorowe wzory ze sztucznej, drewnianej pisanki, aż ukazało się drewno. Na rękach miał skórzane rękawiczki. Aha, artysta na początku rozdał kartki pocztowe będące powiększeniem biletu miejskiej komunikacji z napisem w poprzek: "Souvenir de Cracovia". Osobiście bardzo lubię takie niewymuszone, performerskie opowieści. Mam przy tym wrażenie, że Angel Pastor jest artystą, który jest w stanie zrobić performance w każdej sytuacji, bo w każdej codzienności potrafi odnaleźć niecodzienne znaczenia. To jego drugi występ w Klubie Performance.







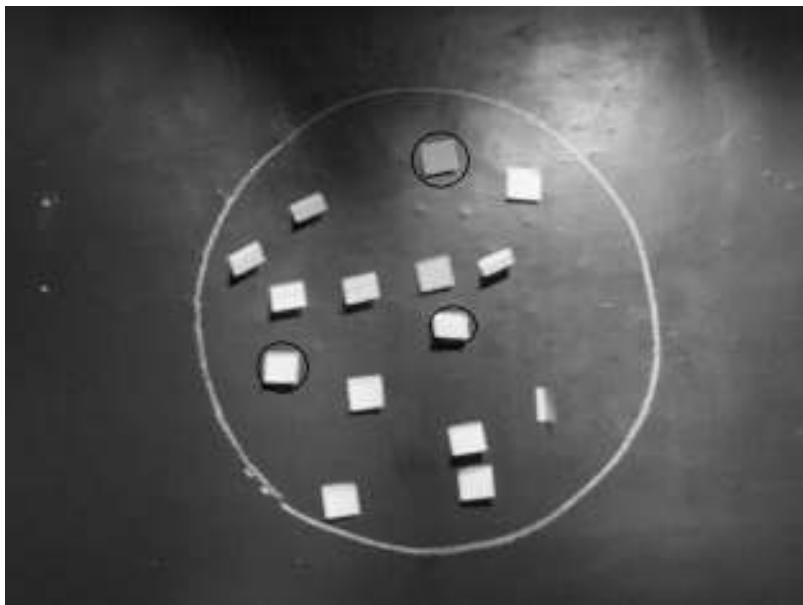
Fot. Mikołaj Tym (tu i wyżej).

Po Angelu Pastorze wystąpił **Jan Piekarczyk**. Nawiązałem do wstępnych wyjaśnień Pastora, który zastrzegł, że w swoim performance nie podejmuje spraw "poważnych", ponieważ powaga nie jest dla performance bezpieczna i powiedziałem, że zaryzykuję pewną powagę, zdając sobie sprawę z zagrożeń.

Powaga dotyczyła losowania rzutem monetą, czy robię performance, czy nie (czy robię coś innego, nie-sztukę). Wpadł orzeł, więc nie było performance. Całe szczęście, bo nie miałem w planie performance, zamiast czego zadałem publiczności jedno "heideggerowskie" pytanie: Czego się boisz bardziej: własnej śmierci czy świata bez Boga (bez duchów, aniołów itd.).

Pytanie uważam za heideggerowskie dlatego, że być może jest w stanie wywołać choćby sekundę, trzy sekundy, czystego istnienia (bycia) nieopakowanego żadnymi zastanymi narzędziami (kultura, itp.). Pomysł zadania takiego pytania wziął się z książki Kamila Sipowicza "Heidegger: degeneracja i nieautentyczność" (Warszawa, 2005). Miałem ją przy sobie. Sipowicz porządkuje w niej rozproszoną i nieraz chaotyczną myśl niemieckiego filozofa, co samo w sobie jest przedsięwzięciem dość karłowatym, ale cennym, ponieważ – i tu jest powód użycia tej pozycji w kontekście performance – w nowoczesnym, dyskursywnym wywodzie pokazuje jak kształtował się pewien język, w którym pewien filozof próbował wypowiedzieć niewypowiedziane i, mimo pewnego absurdu takich prób (Heideggera), coś pozajęzykowego jest tam jednak pokazane, a w szczególności, jak codzienność zastania czyste bycie, do którego nie ma właściwie powrotu, ale można coś z niego sobie uprzytomnić w sytuacjach skrajnych – nieuśrednionych codziennością Się.

Stąd te dwa pytania. Śmierć jest – być może – rodzajem lustra, w którym nie odbija się nic z tego, co jest **zbędne dla istnienia** – tylko to się odbija, co naprawdę umiera (czyli co? – no właśnie). Z kolei świat bez Boga to śmierć przesądów – zniknięcie tego wszystkiego, co jest **zbędne dla myślenia**. Osoby, które bardziej bały się własnej śmierci przylepiły do ściany kartkę czerwoną, a te które bardziej bały się świata bez Boga, kartkę żółtą. I tak wypełniony został słoneczny krąg, narysowany kredą na ścianie Pokazu. Na fotografii, trzy kartki zaznaczone kółkami to kartki żółte, pozostałe 12 to kartki czerwone.



Następnie **Robert Pludra & Paweł Zalewski**, także po raz drugi w Klubie Performance. Bardzo ładne, zwarte przedstawienie (opisane przez autorów w liście poniżej), o którym można by powiedzieć, że jest nostalgiczne (stara fotografia, świeca, dedykacja, wątek lwowski), gdyby nie ostrzegawczy ton cytowanej przez nich trzynastowiecznej pieśni, odegranej z nut odbitych w lustrze, a wypisanych na plecach grającego na fisharmonii.

Gdy Paweł Zalewski grał, Robert Pludra odrzucał kolejne lusterka (format A4 - złota proporcja - nawiązanie do harmonijnego elementu poprzedniego performance) na podłogę. Kiedy zabrakło lusterek, Zalewski przestał grać. Konstrukcja logiczna, jak widać dość skomplikowana, ale wszystko poszło gładko. Nuty na plecach to być może nie tylko dowcip, ale także symbol, ślad przeszłości.

Ale, co to jest przeszłość? Artyści sugerują zakrzywienie czasoprzestrzeni, zwanej kulturą: dzisiejszy Klub Performance byłby w niej "reinkarnacją" lwowskiego odpowiednika: "Występ ten najprawdopodobniej odbył się w lwowskim Klubie Performance przy ul. Ossolińskich 10 w roku 1908." (z listu artystów).

List Roberta Pludry i Pawła Zalewskiego

Na początku rozdaliśmy te kartki (i to czytał Prz. Kwiek):

„Robert Pludra i Paweł Zalewski w trzynastowiecznej pieśni: L'homme armé.

Będzie to próba odtworzenia niedawno odkrytej interpretacji tego utworu.

Występ ten najprawdopodobniej odbył się w lwowskim Klubie Performance przy ul. Ossolińskich 10 w roku 1908.

Zdjęcie przedstawia autorów interpretacji w towarzystwie kwartetu gitarowego. Na górze od lewej: Michał Szkielski i Julian Tafelglass. Dzisiejsze działanie dedykowane jest Ich pamięci."

Do tego dołączone były nuty pieśni "L'homme armé" które Paweł wytatuował sobie na plecach i z których w odbiciu lustrzanym grał. Ja na ścianie napisałem z kolei oryginalne słowa do tej pieśni:

L'homme, l'homme, l'homme armé,
L'homme armé
L'homme armé doit on doubter, doit on doubter.
On a fait partout crier,
Que chascun se viengne armer
D'un haubregon de fer.

Angielskie tłumaczenie:
The man, the man, the armed man,
The armed man
The armed man should be feared, should be feared.
Everywhere it has been proclaimed
That each man shall arm himself
With a coat of iron mail.

Moje skrócone tłumaczenie (być może nie do końca poprawne):

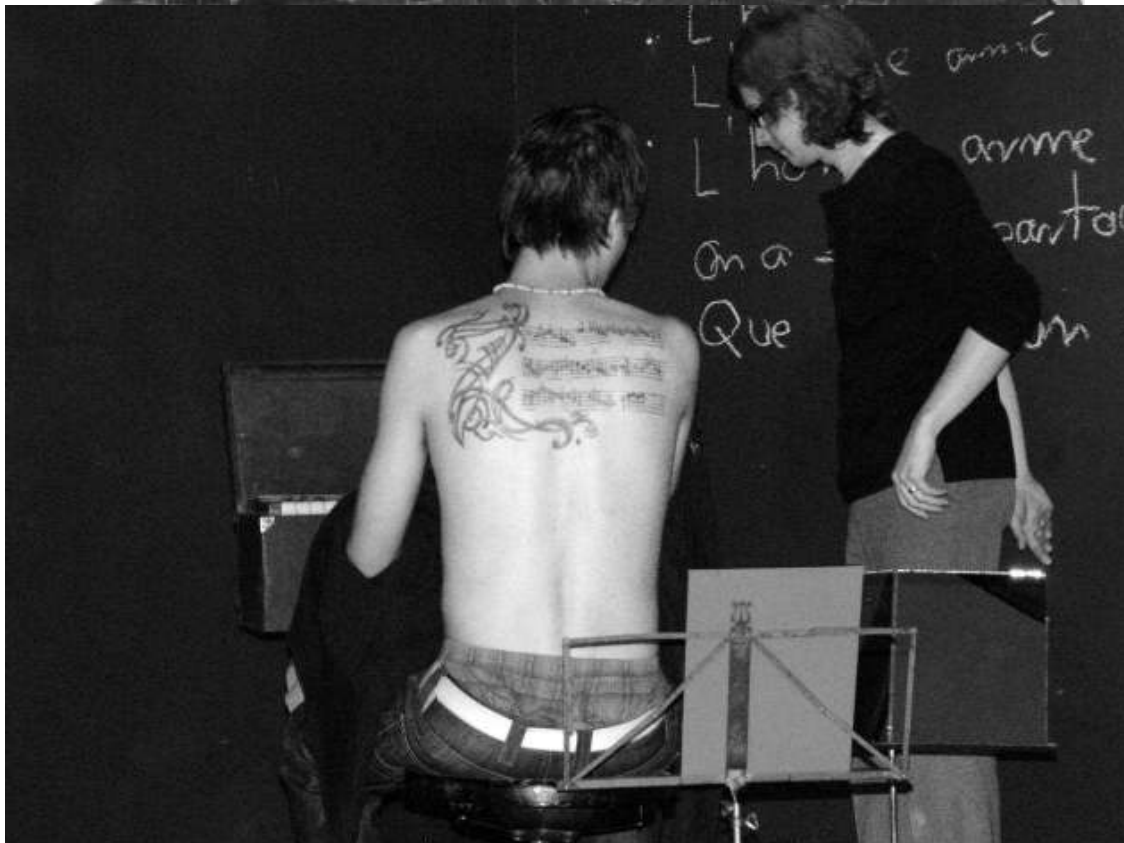
Zbrojny człowiek powinien się obawiać.

Wszędzie ogłoszone, że

Każdy musi się zbroić żelazną kolczugą."

Kartki/nuty były wycięte dokładnie w formacie 210/297 czyli A4 i wszystkie były identyczne (nawet ostatnia, która się nie potłukła). Proszę również zwrócić uwagę na znaczenia nazwisk "autorów" interpretacji.

Na fisharmonii była umieszczona oryginalna przedwojenna tabliczka z nazwą zakładu produkującego te instrumenty („zakład Michał Szkielski- Lwów”).



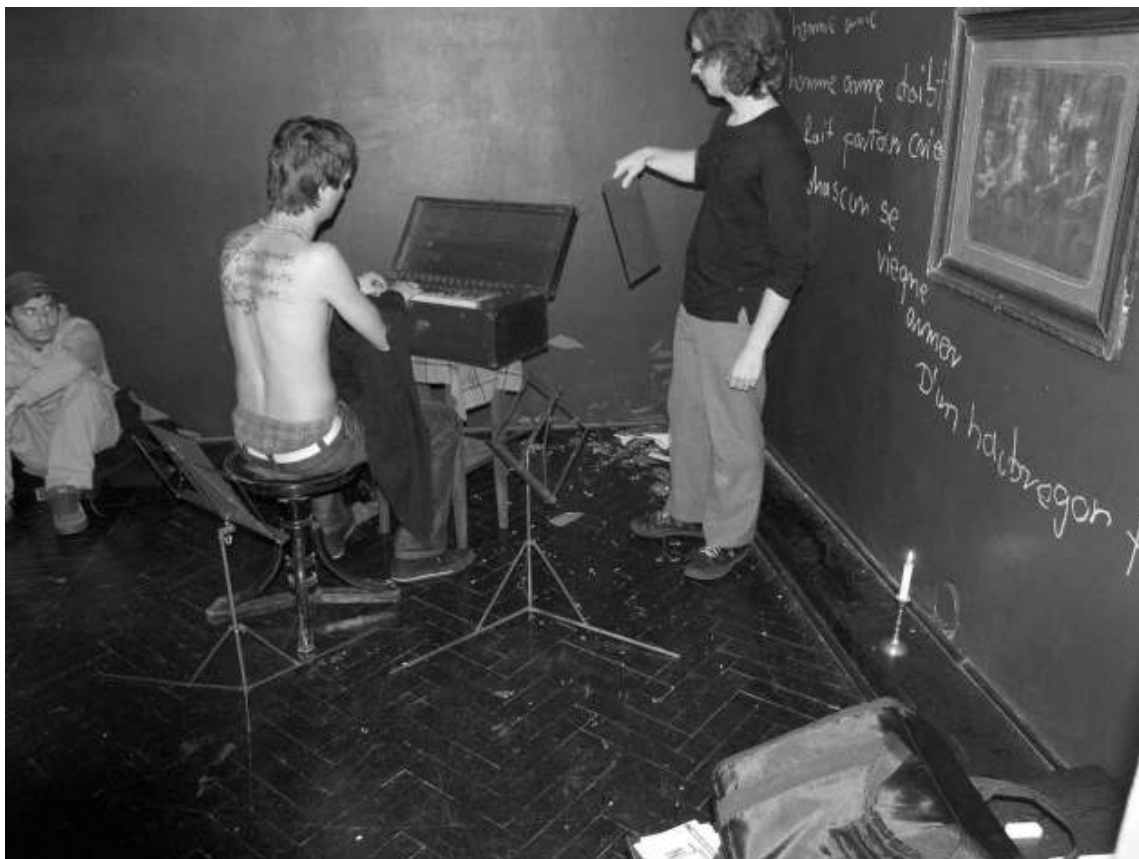


Foto. Mikołaj Tym (tu i wyżej).

Małgosia Butterwick, także po raz drugi w Klubie Performance.

Przyjechała do Warszawy wraz z Pastorem i może dlatego odebrałem jej perwersyjny performance jako rodzaj kontynuacji "wielkanocno-wiosennego" wątku z akcji hiszpańskiego artysty.

Bo wyjęta kolorowe chustki, rozłożyła je na podłodze w siedmioramienną gwiazdę pośrodku której ustawiła błyszczącą, metalową rurę od odkurzacza, który z kolei odgrywał ważną rolę na filmie video emitowanym w tym czasie na ścianie – powiew z odkurzacza unosił artystce sukienkę w górę.

Po chwili Butterwick, z rurą w rękę, obeszła kilkakrotnie gwiazdę z chustek, co ja odczytałem jako taniec dookoła punktu centralnego, a więc odniesienie do jakiegoś dawnego obrzędu (np. połączenia się boga urodzaju i płodności z ziemią - no bo ten powiew po sukienkę), szczególnie, że po chwili wokół tej rury siedmiu mężczyzn zostało zaproszonych do "tańca" – utrzymywania jej w pozycji pionowej za pomocą przywiązanych chustek.

Kwiek, z którym potem rozmawiałem przy piwie, powiedział, że nie chodziło o żaden mityczny obrzęd, ale o taniec na rurze. Okazało się, że miał rację – list artystki poniżej. Perwersja osiągnęła kulminację w wymownym geście ustawienia sobie między nogami książki Baudrillarda „O uwodzeniu” i tu zdecydowanie odsyłam do ciekawej interpretacji samej artystki — do listu. (fot. Jan Piekarczyk)

List Małgosi Butterwick:

To co piszesz to ciekawy trop. Dobrze, kiedy performance otwiera różne skojarzenia, choć moje intencje co do użycia rury były bardziej jednoznaczne:). Skoro więc pytasz, to opiszę po kolei.

Ten początkowy gest z książką był bardzo ważny - w tej akcji, i chyba w ogóle w tym co robię w performance. Przeciwwstawienie książki (wiedzy, teorii itp.) temu co JEST. Książką było „O uwodzeniu” Baudrillarda, ponieważ b. ciekawa lektura traktująca uwodzenie w kategoriach gry i wyzwania raczej niż pożądania.

Projekcja wideo była montażem z jednego z poprzednich performances gdzie odkurzam czerwony dywanik a potem odkurzacz podwiewa mi sukienkę jak w słynnej scenie z MM.

Ale tu chodzi o sam odkurzacz, inspirujący przedmiot zabawnie ustawiający tematykę spektaklu i uwodzicielskiej gwiazdy.

Ta rura od odkurzacza wiązała te akcje, przywiozłam ją ze sobą. Jest metalowa i błyszcząca jak rury z klubów go go (performance klubowy) i może być symbolem uwodzenia dzisiejszych czasów – zimnym, oczywistym, odartym z tajemnicy itp. Dlatego chodziłam wokół niej trochę jak lalka, próbując utrzymać w jednej pozycji. Skądinąd ta forma słupa pewnie ma źródła w ludowych tańcach i symbolice fallicznej. Natomiast 7 szali, z których tu każdy miał swoją historię, to odniesienie do słynnego archetypu uwodzicielki Salome i jej tańca z siedmioma welonami - formy bardziej zindywidualizowanej, wyrafinowanej i dwuznacznej. Ich miękkość kontrastuje z zimną rurą. Mam nadzieję że to było dość czytelne.

Potem w końcowej akcji z utrzymaniem rury w pionie za pomocą szali chodziło już o zabawę tą dwoistą formą, ale też o pytanie, jak i czy działa ten umowny konstrukt uwodzenia dziś, i że wszyscy jakoś tam przykładamy się do tego mniej lub bardziej świadomie.

Ale miało być w klimacie humoru i lekkiej ironii, a nie dydaktyki.

Właściwie chodzi mi o stawianie pytań i tworzenie wokół tematu otwartych obrazów, mentalnych i zmysłowych jakości, a nie o oczywiste narracje.

No to tak, rozpisałam się trochę. To dobrze, bo biorę się za tekst o festiwalu Różnice.

Będę zaglądać na Galois.

Fajnie było znów odwiedzić Klub i Galerię Pokaz, bardzo podoba mi się ta przestrzeń i w ogóle klimat tych spotkań.

Pozdrawiam

M.B.



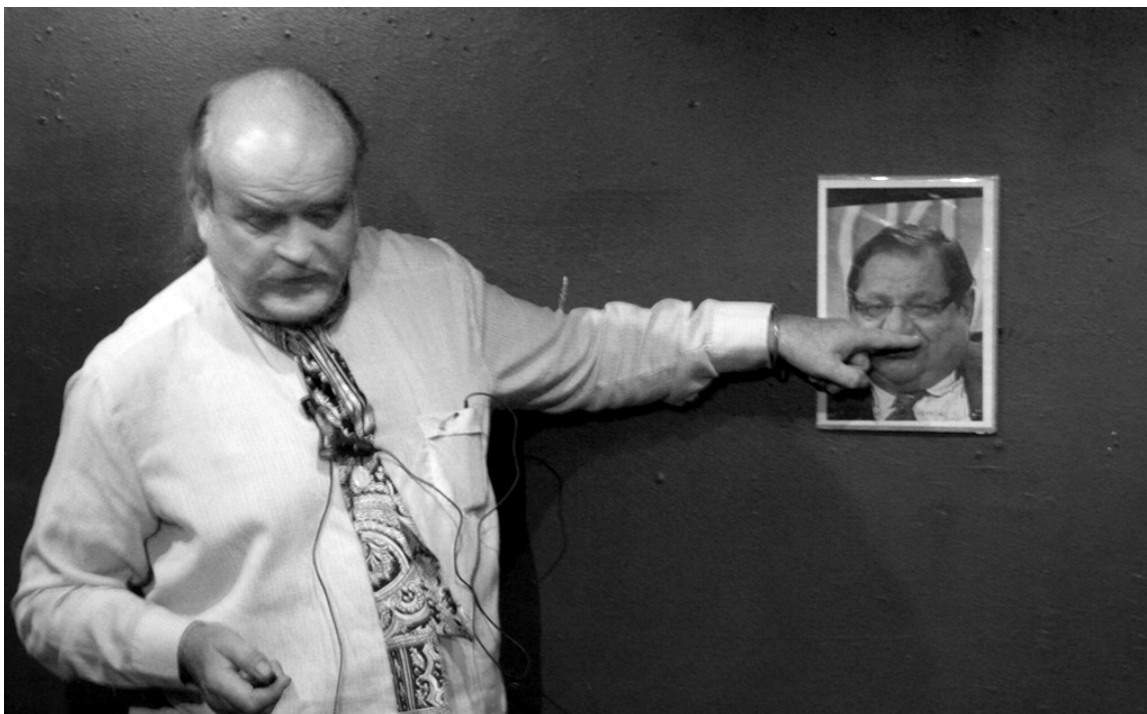






Jako ostatni wystąpił **Przemysław Kwiek** w swoim Appearance nr 144 *Kalisz Kultury*, który rozszerzył rozpoczętą podczas spotkania szesnastego analizę bryły warszawskiego Pałacu Kultury (ciężkiej bryły; który ma kształt odwróconej czapy ruskiego popa z jego brodą) do analizy bryły twarzy znanego polityka (także ciężkiej!), co obecni odebrali by może jako dobry dowcip, gdyby nie to, że Kwiek był poważny i „wku-rzony”.

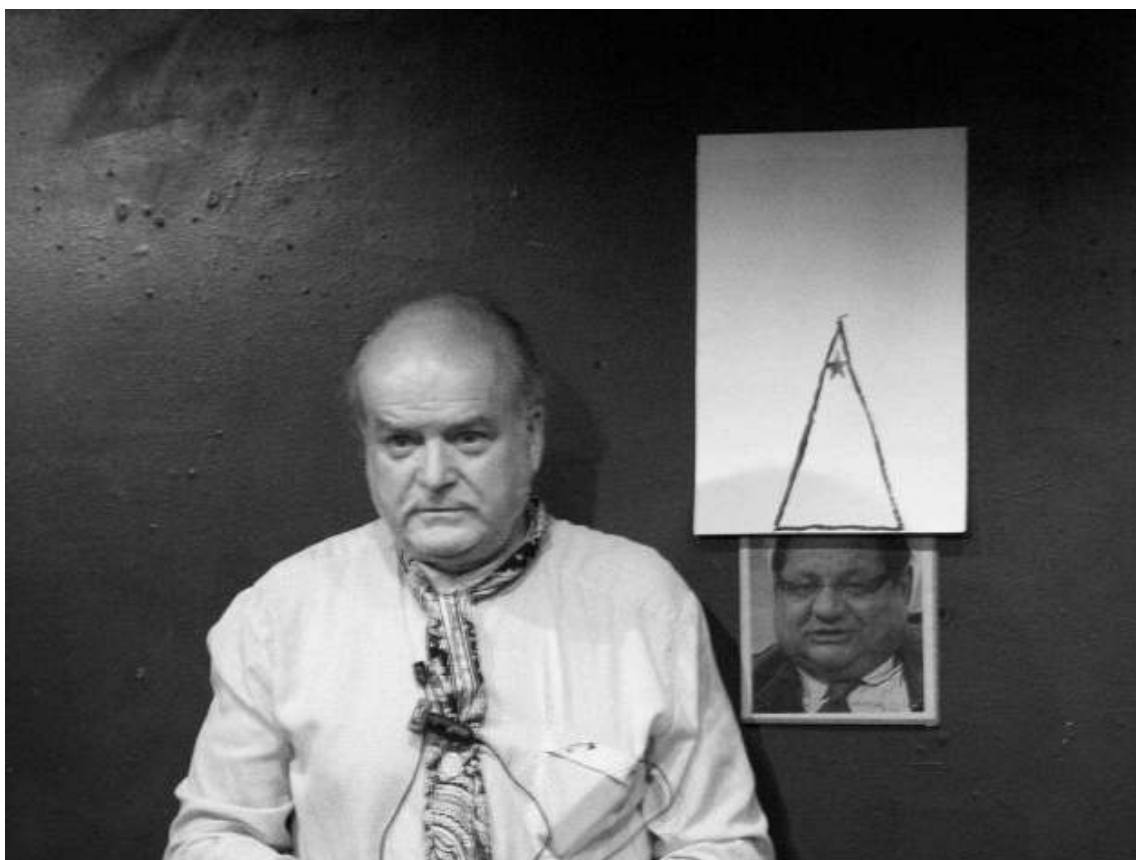
Przy okazji wspomniał o trwającym w galerii Art NEW Media jego Appearance 142: „Appearance wśród gadżetów. Lustro, krata, obraz. Odbicie. Równowaga. Krew artysty”. Filmował sam swój Appearance niedawno kupioną pierwszą w życiu kamerą video. (JP)



Rysunek 1



Rysunek 2



Rysunek 3



Bryła podwójnie ciężka: Pop w czapie odwrócony do góry nogami (Pałac Kultury) i włożony na głowę R. Kalisza

20. spotkanie / meeting

2007.11.30. 30 listopada w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie odbyło się dwudzieste spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza.

Wystąpili / Performances in order of appearance:

1. **Wojciech Kowalczyk i Danuta Nawrocka:** *Jestem eklektyczny*
2. **Maciej Meru Adamczewski i Irmína Kót:** *Projekt Gazeta*
3. **Jan Rylke:** *Botox*

Wojciech Kowalczyk i Danuta Nawrocka: *Jestem eklektyczny*



Fot. Jacek Denak



Fot. Jan Piekarczyk



Fot. Jan Piekarczyk



Fot. Jacek Denak



Fot. Jacek Denak



Fot. Jacek Denak



Fot. Jacek Denak



Fot. Jan Piekarczyk

Maciej Meru Adamczewski i Irminda Kot: *Projekt Gazeta*.



Fot. Jacek Denak



Fot. Jan Piekarczyk



Fot. Jacek Denak



Fot. Jacek Denak

Jan Rylke: Performance *Botox*.



Fot. Jan Piekarczyk



Fot. Jan Piekarczyk



Fot. Jan Piekarczyk



Fot. Jan Piekarczyk



Fot. Jan Piekarczyk



Fot. Jan Piekarczyk



Fot. Jan Piekarczyk



Fot. Jan Piekarczyk

21. spotkanie / meeting

2008.04.07. 7 kwietnia w Galerii Krytyków Pokaz w Warszawie odbyło się dwudzieste pierwsze spotkanie z cyklu Klub Performance Zaprasza.

Performance: *Faraday*; wystąpili **Robert Pludra & Paweł Zalewski**.



Fot. Jan Piekarczyk



Fot. Jan Piekarczyk



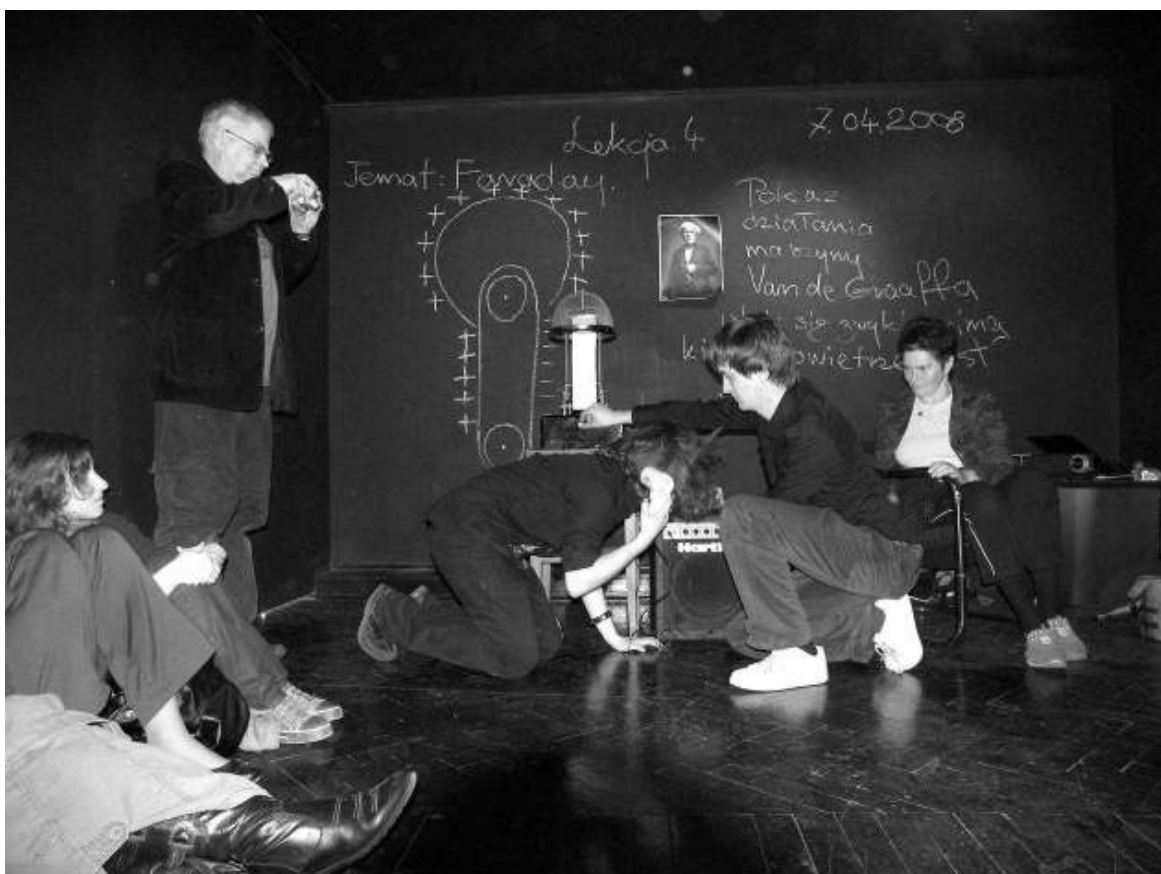
Fot. Jan Piekarczyk. Na ziemi „Książka BB” (patrz dalej „podłączenie” Prz. Kwieka)



Fot. Jan Piekarczyk



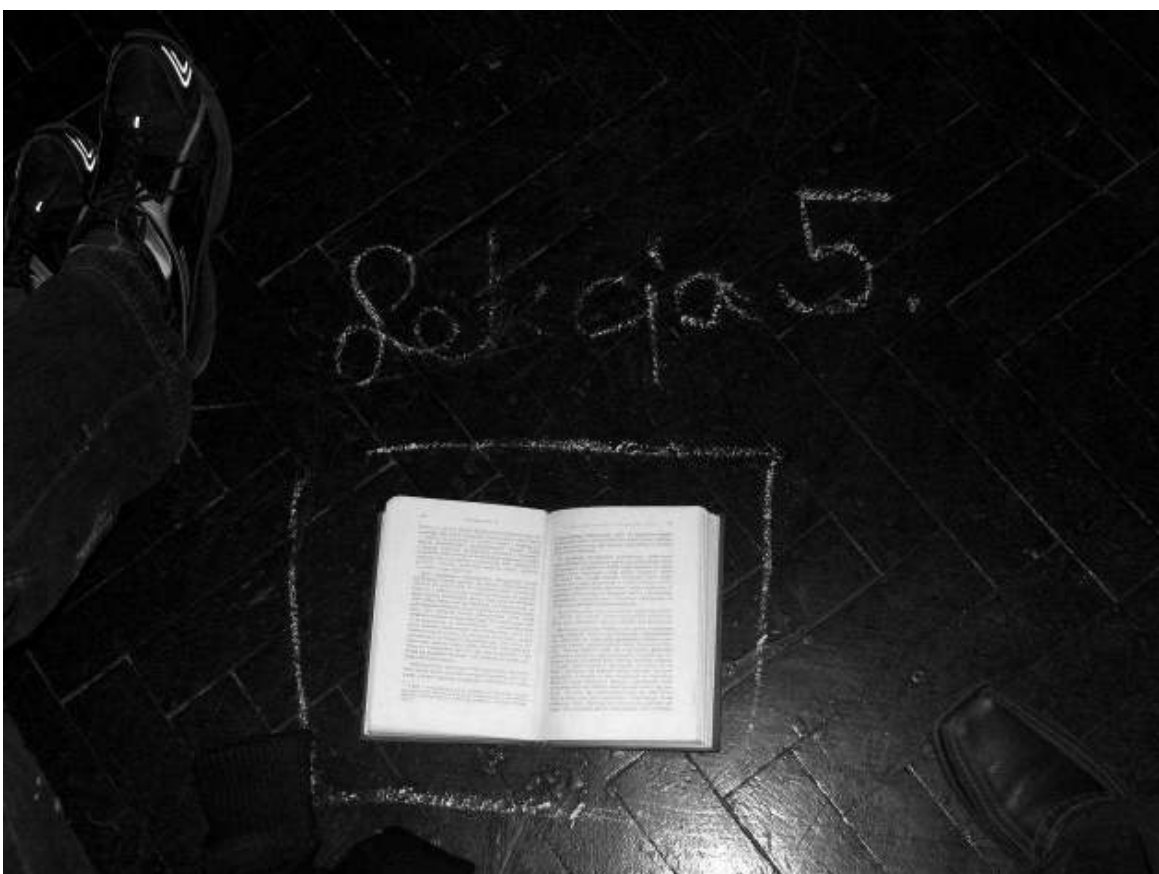
Fot. Jan Piekarczyk



Fot. Jan Piekarczyk



Fot. Jan Piekarczyk



Fot. Jan Piekarczyk. „Książka BB” (patrz dalej „podłączenie” Prz. Kwieka)

Spotkanie / meeting. 22.

2008.05.08. 8 maja w galerii XX1 w Warszawie odbyło się xx2 spotkanie Klubu Performance połączone z wernisażem wystawy **Jana Rylke Wilk Tasmański i inni.**

Wystąpili / Performances in order of appearance:

1. **Przemysław Kwiek:** *Appearance 150. Książka BB. Podłączenie* do perf. Faraday Pludry i Zalewskiego sprzed miesiąca (patrz dalej pełny opis w cz. PK).
2. **Robert Pludra i Paweł Zalewski:** *Dziady*
3. **Jan Rylke:** *Secondavera*
4. **Jan Piekarczyk:** *Gwiazdeczki z wystawy*
5. **Grzegorz Rogala:** *Ruchome obrazki*
6. **Ryszard Ługowski:** *Kłamstewka*

Opisy Jan Piekarczyk.



Prz. Kwiek z czarną opaską na oczach. Grzegorz Rogala pomaga mu robić zdjęcia na jego aparacie (przy statywie). Fot. Jan Piekarczyk

Przemysław Kwiek: *Appearance 150: Książka BB. Podłączenie* do perf. „Faraday” Pludry i Zalewskiego (sprzed miesiąca).

Opisywanie performances zwykle sprawia mi pewien kłopot, zwłaszcza gdy chcę dotrzymać kroku regule 5W i odpowiedzieć na pytania: Kto? Co? Gdzie? Kiedy? Dlaczego? (Who? What? Where? When? Why?). W szczególności ostatnie pytanie, w sztuce performance tak przecież wiążące, może być trudne do zrealizowania. Jed-

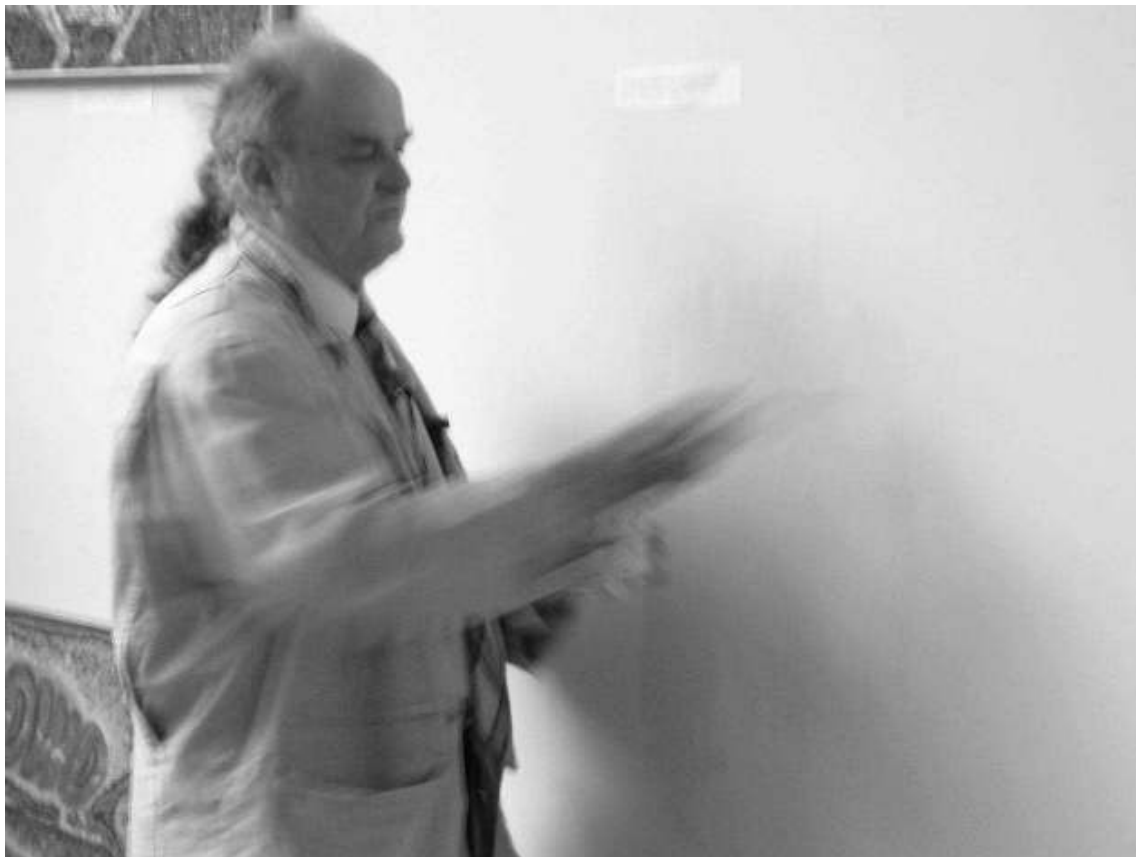


nak nie w przypadku Przemysława Kwieka, który wymaga, by jego kolejne wystąpienia traktować jak ciąg zdarzeń, powiązanych ze sobą na różnych poziomach, od materiałowo-technicznego poczynszu, czyli poziom podstawowy realizacji Działań i akcji, do poziomu powiązań pojęciowych. Tak powstają jego kolejne Appearances, numerowane w takim porządku, w jakim się pojawiają.

Tym razem, w Appearance 150 (A. 150), Kwiek „**podłączając się**” do performansu „Faraday” Pludry&Zalewskiego z poprzedniego spotkania Klubu (spotkanie 21. 2008.04.07) odrobił zadaną przez nich lekcję nr 5 (zdjęcie wyżej). To jest fotografia książki B.B., którą artyści zostawili na podłodze do przemyślenia „na jutro”. Książka B.B. to Bełkot Bieruta, jednego z prominentnych ideologów PRL-u. Strach doprawdy pomyśleć z jakim bełkotem mieliśmy wówczas do czynienia. Bełkotem wspieranym przez cenzurę.



„...Ponieważ warto powiedzieć to, co teraz napisałem (08-05-2008), a mam sobie teraz zastonić oczy, to będzie mi musiał ktoś mówić do ucha te zdania a ja je będę powtarzał...” (patrz całość w części z tekstami Przem. Kwieka).



Prz. Kwiek maluje na biało fragment ściany (jak na początku lat 70-tych w Kubie „Sigma” na UW z Zofią Kulik).



Przykleja kolorowe krepiny, ale o innym kolorze niż wtedy.



„Kucie” (dłutem) krepin — jakby rzeźbienie w kamieniu.



Podpalenie kolorowych krepin przyklejonych do pomalowanej ściany. Jak prawie 40 lat temu.



Z „Czaso-skutków estetycznych” (termin KwieKulik) został popiół i swąd.

Dzisiaj cieszymy się wolnością słowa.

Kwiek, wspomagany przez asystentkę, z książką B.B. w ręku i przepaską obiektywnej Temidy na oczach przeciwstawił bełkotowi ideologii reizm (konkretyzm) Kotarbińskiego, ale nie dla samego Kotarbińskiego, lecz po to by wprowadzić (przypomnieć) główną zasadę Sztuki Działań, regułę CSE ("czaso-skutku estetycznego".

Warto tu dodać, że związki łączące kolejne Appearances także opierają się na tej zasadzie, choć może nieco ogólniej pojętej). Następnie, wspomagany przez drugą młodą kobietę, zademonstrował przykład konkretnego Działania według zasady CSE (na pierwszej fot. pokrywa fragment ściany farbą, która następnie służy za klej dla krepiny).

Po Przemku wystąpili **Pludra & Zalewski**, którzy zaszyli się w jednym z zaułków galerii XX1 tak ciasnym, że niewiele osób mogło im towarzyszyć.

Zgasili światła i zapalili świeczki. Widziałem tylko ich poświatę. Po tych przygotowaniach z zaułka dobiegło mnie "dziadowskie" szemranie na dwa głosy "ciemno wszędzie głucho wszędzie, co to będzie, co to będzie" powtarzane kilkakrotnie.

Gdy już zaułek się opróżnił, udało mi się sfotografować dwa okopcone lustra. W rewanżu, że Kwiek się do „podłączył”, kopciem świecy usiłowali „malować” portret Kwieka. (JP)



Rober Pludra i Paweł Zalewski: „Dziady”. Portrety Prz. Kwieka rysowane kopciem świecy „z pamięci”.



„Secondavera” **Janka Rylke** być może należy rozumieć jako „pełna wiosnę” albo „życie po życiu”? W każdym razie, przysypał się ziemią, posadził na sobie kwiaty i zapalił na sobie świece po czym zaczął dmuchać we fletnię pana, trochę mniejszą niż koncertową, ale jednak fletnię.

W tym czasie Kwiek i inni manipulowali przy laptopie Jasia Rylke, który to sprzęt, solidaryzując się ze swym właścicielem, zawiesił się.

Dlaczego takie właśnie performance? Zapewne pomyślany został jako żywe dopełnienie przestania wystawy „Wilk tasmański i inni”. Oto fragment tekstu z katalogu: *...Wystawa nosi, od jednego z obrazów, nazwę Wilk tasmański i inni. Tych wilków już nie ma w świecie żywych. Jak inne byty istniejące i nieistniejące, mogą znaleźć swoje miejsce w świecie sztuki. Obraz, który jest przedstawieniem myśli o nich. Czasem ta myśl bierze początek od słowa zapisanego w wiersz, czasem od działania w performance, czasem od obrazu. Często przemieszcza się pomiędzy tymi formami...*

Performance „Secondavera” jest też pewnie wspomnieniem wstrząsającej historii szkieletu ostatniej Tasmanki, Trunganini: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Truganini>.

(Ponieważ jesteśmy świadkami postępu technologicznego, więc przywykliśmy uważać, że nasz obraz świata, nasze „wyższe dobro i racja”, jest naszym sukcesem).

Jan Rylke – tekst:

Secondavera ma dwa źródła. Pierwsze, to oczywiście primavera, akcja w której nago biegałem po śniegu wymalowany w czarne tulipany, żeby przywołać wiosnę. Zima była ostra, śnieg kopny i wszyscy czekali na ocieplenie. Było to niemal ćwierć wieku wcześniej i wygodniej mi było wtedy biegać niż dzisiaj leżeć. Drugie źródło jest ogrodowe. Pracuję na Wydziale Ogrodniczym ponad 40 lat i zaczęło mi chodzić po głowie zrobienie ogrodu. Chodzenie po głowie jest procesem, ale mówienie o procesualnym tworzeniu ogrodu brzmi trochę jak nauka mówienia prozą, bo przecież tworzenie ogrodu jest procesem: od wejścia w miejsce, poprzez tworzenie projektu, wpisywanie go w teren, aż do dbania o istniejące już żywe dzieło ogrodowe. Chciałem proces pokazać od innej, awangardowej strony, jako przemieszczanie myśli i wrażeń nie tylko w czasie, ale w naszej głowie, w sposób niezależny od ukształtowanych dyscyplin artystycznych. Pokazać proces, jako funkcję kształtowania się myśli tworzącej dzieło a nie samego dzieła. Dlatego podjąłem się zadania opisu procesu powstawania idei ogrodu na przykładzie podjętych przeze mnie. Zaczęło się wszystko od wykonania w 2006 roku obrazu przedstawiającego łan zboża dla sali rady wydziału z okazji okrągłej rocznicy stulecia Wydziału Rolnictwa i Biologii SGGW. Sala nie ma okien i jest w kolorze ochry i błękitu, stąd taki powietrzny obraz – duży, o wymiarach 170 x 300 cm, bo i sala jest duża. Trochę zwlekałem z namalowaniem analogicznego obrazu do tejże sali, przedstawiającego kwitnący sad i reprezentującego Wydział Ogrodnictwa i Architektury Krajobrazu. Nie miałem odpowiednich zdjęć, ponieważ w 2007 roku przegapiłem porę kwitnienia drzew owocowych. Dopiero w 2008 roku się spiąłem i wykonałem dużo zdjęć i krótkich filmów kwitnących sadów. W tym samym czasie kończyłem projekt badawczy na temat ochrony zabytkowych ogrodów i musiałem wykonać okładkę do kończącej projekt książki: „Zielone świąty”. Na okładce miał się zmieścić ogród kompletny. Mieli być na niej ludzie płci obojga, rośliny, zwierzęta, rzeźby, woda, miłość, przeszłość i wypędzenie z raju. Zmieścić ogród w jednym obrazie było wyzwaniem i nasunęło mi myśl o wykorzystaniu motywu ogrodu w performance, które miałem wykonać na swojej wystawie w galerii XXI. Obraz na okładkę, obok innych obrazów wystawiłem w galerii XXI. Na otwarcie 8 maja przygotowałem performance: Secondavera. Biegałem wtedy przez śnieżne zaspę nago, a mrozu było z minus 20 stopni. Teraz miało być bardziej niewinnie, inspiracją były Teletubisie i kwitnące jabłonie, które miałem namalować do naszej sali rady wydziału. Grałem na syryndze, bo moja waga jest w okolicach bliższych do bożka Pana niż do Narcyza. Wyszło trochę grobowo, bo film w laptopie, który miał pokazać kwitnące sady leżąc na moim brzuchu nie chciał zaskoczyć i zadziałał dopiero na końcu, kiedy moje dłuższe leżenie już nie miało sensu. Ja wyglądałem jak pogrzebany w wierszu „Biada!” u Mickiewicza, a laptop jak mój nagrobek – no, ale chłop strzela a Pan Bóg kule nosi. Sam nie byłem bez winy bo położyłem na sobie kilka zniczy na baterie, które mi się w sklepie spodobały. Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia pod przewodnictwem Andrzeja Mitana zorganizowało dużą imprezę z malowaniem na murach, performance i koncertami (Elektrownia murem. MCSW Elektrownia Radom sierpień wrzesień 2008). Początkowo chciałem wystawić namalowane do sali rady wydziału kwitnące jabłonie, ale nie zdążyłem, bo nama-

lowanie setek kwiatów trwa. Postanowiłem zrobić ogródek z obrazem namalowanym na ścianie. Na ścianie namalowałem "środek świata" z rusalką i zrobiłem przed tym z pomocą Beaty Gawryszewskiej ogródek. Potem się dowiedziałem, że impreza pod nazwą: "Powstanie Sztuki" jest związana z rocznicą Powstania Warszawskiego i postanowiłem trochę performance "Ogród" powiązać z powstaniem. Było to tym łatwiejsze, że wcześniej przywiozłem wózek inwalidzki a pamiętałem jak po wojnie dużo młodych ludzi bez nóg jeździło na deskach z łożyskami i zarabiało śpiewaniem powstańczych piosenek. Droga, po której rozciągnąłem performance wiodła od obrazu do obrazu. Zaczynałem ją od obrazu „Zielone Światy”, który namalowałem na okładkę. Z wystawy Mitan go zdjął, bo był za bardzo kolorowy i inne przy nim siedały. Przy tym obrazie puściłem z laptopa film z kwitnących sadów, który poprzednio się zawiesił. Potem jechałem wózkiem po piachu, rozkładając kwiaty, świeczki i karteczki z imionami zmarłych. Przy bardziej osobistych karteczkach grałem na harmonijce. Po dojechaniu do namalowanego ogrodu napiłem się wody z basenu i wstałem. Miały to być połączone mity: źródła życia i raju, stąd nagłe ozdrowienie. Początkowo moje niekalectwo miało być ukryte i wstanie z wózka okazać się cudownym uzdrowieniem. Wyszło patriotycznie i eschatologicznie. Kolejny etap „ogrodu w procesie” wykonałem w ośrodku plenerowym w Skokach. W Skokach w tym roku tematem sympozjum było malarstwo, a szef, czyli (Andrzej) Maciek Łubowski był zajęty wyjazdem do Calgary i było więcej niż zazwyczaj luzu. W związku z tym zrobiłem performance „piknik”. Był to klasyczny piknik w pałacowym parku - wino, ciastka i owoce na świeżym powietrzu. Na płocie rozwiesiłem kwitnące jabłonie - obraz dopiero podmalowany, ale na piknik w sam raz. Ponieważ w Skokach wszędzie rośnie maryśka, to jej użyłem do kadzenia i jako wsad koktajlowy. Idea performance była bardzo prosta: przepijałem do kolejnych uczestników sympozjum, kadząc im podwójnie. Po pierwsze marihuaną, a po drugie prawiąc im wyrafinowane komplementy. Była to nowa, pozytywna formuła sztuki procesualnej. W końcu skończyłem obraz przedstawiający kwitnące jabłonie, od czego wszystko się zaczęło i został powieszony w sali rady wydziału. Ta sala nie ma okien, więc oba obrazy robią w niej za świeże powietrze. Od sadowników dostałem dwa kosze jabłek ekstra. W zasadzie 2008 rok zamknął sprawę ogrodu, którego idea oparta była na namalowaniu kwitnących jabłoni. Jednak trzeba do tego dodać pierwszy impuls i ciąg dalszy. Procesualność ma to do siebie, że nie zamyka się na stworzonym dziele, ale pokazuje strumień świadomości, który towarzyszy procesowi jego tworzenia i stara się również z tego tworzyć dzieło. Zaczyna się od pierwszego impulsu. Pierwszy impuls, to proces starzenia się i destrukcji ciała oraz efemeryczności piękna. W 2007 roku 30 listopada zrobiłem performance o nazwie: „Botox”. Nawiązywał do nadawaniu/wspomaganiu urody przy pomocy jadu kielbasianego. Paraliżuje on powierzchowne mięśnie skóry i wygładza zmarszczki. Postanowiłem poprawić sobie urodę przy pomocy malarstwa. Namalowałem na twarzy pejzaż i posadziłem na niej (powiesiłem) białe orchidee. Był to ogród intymny, ale przez publiczne wykonanie stał się efemerycznym ogrodem publicznym. W 2009 roku postanowiłem wziąć udział w warsztatach w Kolibkach i zrobić na nich efemeryczny ogród lorda Vadera. Jego, bo można było go docenić tylko w trakcie performance „ogród lorda Vadera”, kiedy się nałożyło jego hełm.

O **moich** „Gwiazdeczkach z wystawy” dużo pisać nie będę. Mam tylko fotografię skopiowaną ze strony galerii XX1 (fot. Eliza Nadulska). Przedstawia sytuację tuż przed udekorowaniem wystawy „Wilk Tasmański i inni” **Orderem Kolca Czerwonej Róży**, które to odznaczenie wymyśliłem właśnie w celu uhonorowania nim niezwyklej wystawy Jana Rylke „Wilk Tasmański i inni” – stąd tytuł: „**Gwiazdeczki z wystawy**”.



Jan Piekarczyk, „Gwiazdeczki z wystawy”, Fot. Jan Rylke.

Następnie **Grzegorz Rogala** pokazał *Ruchome obrazy* — znakomite filmy video traktujące o wglądzie w trwanie chwili.

I znowu, w niewielkiej sali Kuchni zrobiło się tak tłoczno, że udało mi się zrobić tylko jedno zdjęcie "bez patrzenia":



Jeden z filmów Grzegorza Rogali, fotografia ze ściany – Jan Rylke.

Jako ostatni wystąpił **Ryszard Ługowski**, który w performance "Kłamstewka" również zderzył ze sobą dwa światy, jeden, dzisiejszy, wolny świat sztuki — ze światem ideologicznego banału i zakłamania — wcześniej świat zniewolenia symbolicznie przywołali Pludra i Zalewski książką Bieruta (znalezioną na śmietniku), którą następnie wykorzystał Przemysław Kwiek.

Ługowski natomiast startł na tarce sześć książek:

Pisma Kim Ir Sena, *Zieloną książeczkę* Mu'ammara Kadafiego, *Czerwoną książeczkę* Mao Tse-tunga, *Czarną książeczkę* Benito Mussoliniego i reprint *Mein Kampf* Adolfa Hitlera. Czwartą, "Sztuka w Polsce 1945 -2005" Andy Rottenberg położył pod kloszem i grał nad nią smętną melodyjkę z pozytywki.

Ze zmielonych książek ugotował czerwony barszcz, dosypując proszku z torebki.

Oznaczało to zapewne, że owe starte myśli są "tanie jak barszcz". Performance Ługowskiego przebiegał spokojnie, rzeczowo, bez słów.

Ucierał książki, zsypywał je do plastikowych pojemników, dodawał barszczu w proszku, zalewał wrzątkiem i pojemniki przyczepiał do ściany.

Książkę Rottenberg i pozytywkę zajął się na końcu.









TEKSTY UZUPEŁNIAJĄCE

PRZEMYSŁAW KWIEK
MONIKA BOŃCZA - TOMASZEWSKA

PRZEMYSŁAW KWIEK: CO TO JEST APPEARANCE?

Pierwszy publiczny anons tego terminu i rozważania.

KwieKulik: Zofia Kulik, Przemysław Kwiek — APPEARACE 0. Wystąpienie; wystawa: Torby, Encyklopedia Meyersa – fragment; Kraty, Skrótownice, Festiwal inteligencji – fragment; instalacja: Kraty, łańcuchy, druty kolczaste (premiera). Galeria Grodzka BWA, Lublin 23.03.1988.

Otwarcie wystawy — autorzy stoją na tle krat-eksponatów (każda z nazwą i ceną w dolarach; jedna krata ma nazwę popularną, druga nazwę sylogizmu logicznego, i tak naprzemian), na twarzach mają czarne maźnięcia.

Mówi Przemysław Kwiek (spisane z taśmy magnetofonowej):

„Proszę Państwa! Dzisiaj występujemy zarówno z nową nazwą, jak i z jej desygnatem, czyli tym występem — ta nazwa brzmi: »**Appearance**«, tzn. »**pojawienie się**«, »**wygląd**«.

Jest to nazwa, która być może lepiej określa to, co robimy niż słowo **performance**, które zasadniczo przyjęte jest w sztuce, jako określenie jakiegoś występu artysty »na żywo«.

Co to jest **Appearance**? A jak rozumiemy **performance**?

Krótko — performance jest dla nas formą pokazu »na żywo« artysty, w zw. z tym forma ta musi raczej, i tak to bywa, charakteryzować się jakimiś parametrami — zwykle jest krótkie w czasie, skonstruowane jako tako, nieraz powtarzalne, nieraz nie... w każdym razie jest to forma, którą można »obrać«. Jeśli ta forma ma takie parametry, które są trudne do obrotu, to są one jakoś likwidowane — albo przez układy, albo przez samych artystów — no, dam przykład: tak jakby jakaś kapela chciała nagrać utwór dłuższy niż może zmieścić płyta — każą im skrócić do danego czasu lub, np. ktoś, kto może dać występ tylko i wyłącznie w swojej kuchni, a jest zaproszony do występu w drugim mieście — będzie musiał, jeśli będzie chciał wystąpić — zarobić — z tej kuchni zrezygnować.

Natomiast my robimy **Działania** (z dużej litery). Jak zaznaczaliśmy już od dawna, tzn. interesuje nas **proces**, zarówno pokazywanie tego procesu na żywo, jak i pokazywanie — sposobem, który stał się już metodą — ewolucji i zmian uwidacznianym zestawianiem »kroków«, czyli kolejnych, obiektowych lub akcyjnych autorskich realizacji dokonywanych w momentach możliwości ich pokazu, także tylko do przyrządów rejestracyjnych — w dłuższym przedziale czasowym.

I jeśli zachodzi potrzeba zrobienia performance, konkretnie, to staje się to czymś takim, jak zrobienie jakiegoś przedmiotu artystycznego lub trzeba likwidować »nieobrotne« parametry Działań — co nie zawsze jest dla nas interesujące.

Oczywiście możemy zrobić performance, »działacze« przecież w końcu, ale powinniśmy to traktować komercyjnie, »zamówieniowo«.

O ile występuje się z performance za granicą, to wtedy, uwzględniając przelicznik dolarowy, jeśli się szybko stamtąd wyjedzie, można zarobić tyle w złotych, ile powinno się dostać za tę realizację. Tyle, ile jest ona mniej więcej warta.

W przeliczeniu, żeby w Polsce zrobić performance i mieć ten sam ekwiwalent pieniężny, jaki będzie po wymianie dolarów na złotówki, to musiał by on kosztować gdzieś ok. równowartości 200 — 400 USD, tj. 200 — 400 tys. zł — czyli cena dzieła sztuki.

I wszystko się zgadza. Jeśli malarz sprzeda obraz, to tyle pieniędzy mniej więcej dostanie. Oczywiście, jeśli ktoś robi wystawę, to nie musi sprzedawać obiektów, nie musi ktoś tego kupić, no ale...

Analogicznie wynikałoby, że jeśli ja robię performance, to nie muszę tyle dostać, bo nie powiedziane czy jest on kupiony, automatycznie, kiedy jest robiony — ale odkładam to do dalszych rozważań.

Natomiast, jeśli chodzi o **Appearance**, w tym wypadku, mogą zacząć pracować inne mechanizmy.

Ponieważ nie jest to performance, nie jest to formą komercyjną, nie jest to również obiekt, który powinien mieć jakąś cenę, itd., itd., więc jeśli ja to robię i nikt mi za to nie płaci — za to, co dzieję się w tej chwili też nie — to ja mogę robić, co ja chcę! Prawda?

Eh... mogę i nic nie robić, prawda?

Jeśli ja w tej chwili robię **Appearance**, a robię — jest zapowiedziane tą nazwą w zaproszeniu — to mogę przerwać, wyjść sobie na przykład stąd do innej sali, wrócić itd. I nie mam żadnego obowiązku się krępować, że coś mi tu nie wyszło lub lepiej coś, co jest nieładne, brzydkie — czy nie ma takiej formy artystycznej, itd.

I... jakby wyglądał **Appearance** w tym naszym... jakby teorii tych Działań.

Działania — należy rozumieć: Sztuka Działań — to nazwa bardziej ogólna, natomiast bardziej specyficzna brzmi: »**Całostka**«.

Całostka jest to **Superdziałanie**: Działanie, oczywiście z uwzględnieniem **Uwarunkowań** — wolimy to słowo, niż słowo kontekst — i konstruowane »krokami« z trzech swoich rodzajów.

Można tu mówić o pewnej metodzie postępowania.

Działanie, w którym reagujemy na rzeczywistość swobodnie, fantazyjnie, intuicyjnie lub nawet irracjonalnie — będą to C-zdarzenia w tej teorii. B-zdarzenia będą, np., jeśli ja muszę lub chcę przejść z tej sali do hotelu Victoria — zaczynam to realizować — ale, mimo determinanty konieczności celu mam wybory: mogę sobie pójść taką drogą, inną drogą, wstąpić tu czy tam, a mogę iść i tyłem — prawda?

I wybieram sobie taką drogę, jaka mi jest potrzebna w stosunku do tego, co już zaşło przed chwilą, ewentualnie — planuję — co ma zajść za chwilę.

Mam zatem pewne możliwości kompozycji A, B, C — uwypuklania, uczytelniania, czy... po prostu mogę konstruować ten proces — jednocześnie **będący życiem**.

I, wreszcie, A-zdarzenia: są to konieczności, na które ja wpływu nie mam, np., że muszę wystąpić w Galerii, czy przestrzegać prawa... w każdym razie jasne to jest, prawda?

To byłaby Całostka, a ja się w Galerii **pojawiam**... nie żyję w niej stale, a również Państwo nie będą za mną chodzić cały czas, by odebrać Całostkę.

Pojawiają się takie problemy i na te problemy próbujemy znaleźć odpowiedź. Ja może nie będę dalej wtajemniczał w tę teorię, bo ona jest dostępna...

Natomiast **Appearance**...

Byłoby to... pokazanie krótkiego, czasowego przekroju lub wycinka Działania w ogóle, Całostki: przekroju stanu »teraz« — nas, naszej twórczości, uwarunkowań wraz z pokazaniem, co było też przed »teraz«, i co mogłoby być tuż po.

To, co tu wisi za nami, to są kraty, takie obiekty. Są to dosyć ładne rzeczy. Zachęcałbym Państwa do zakupu tych rzeczy! Ich cena jest niewysoka. Zważywszy na nasz status, jaki w tej chwili mamy i jaki prawdopodobnie być może będzie wzrastał, ktoś kto kupi taką kratę na pewno nie straci, a raczej będzie zyskiwał coraz bardziej w miarę upływu czasu. Czysty zysk!

Uważam, że taka krata powinna się znaleźć u każdego obywatela w domu. A jak ona ustawia wnętrze! Jest to bardzo niewielki wydatek, bo jeśli taka krata kosztuje, założmy, 15 tys. zł, no — to co to jest! To jest dosłownie nic w stosunku do tego, co to będzie warte. Bo bez względu na to, ile byśmy ich nie naprodukowali, tych krat, założmy, że... hm... fizykalia mają swoją granicę... 100 tysięcy; no — do ilu można dojść

— do 500 tysięcy?... to nakład, ilość nie wpłynie na cenę. Tak, że tego nie ma się co obawiać — nawet jakbyśmy otworzyli »fabrykę« tych krat. Szczególnie, wydaje mi się, w polskiej sytuacji jest to idealne dzieło — dla Polaków, dla każdej polskiej rodziny. Nie wiem, dlaczego nawet. Po prostu mam takie przeczucie. No nie wiem, na... no, jest to ładne, jak widać! Może sobie to wisieć w domu... To bardzo ładnie, tanie! Tak, że gorąco bym namawiał...

Namawiałbym także na reklamowanie tego wśród Państwa znajomych. Jeśli jest tu jakiś dziennikarz, to prosiłbym bym, by nie traktować tego, jako kpiny czy żartu, bo jest to propozycja absolutnie poważna.

Wracając do **Appearance**: Ta instalacja w sali obok została specjalnie zrobiona z myślą o... inaczej... została wymyślona sama dla siebie (ciąg dalszy krat z »Festiwalu inteligencji«) i jako jedna z możliwości... z wielu kandydatów do pokazania w najbliższym oknie — mrówkowca, wewnątrz którego prowadzi nas los — tej wystawie — oknie otwartym na świat, przez które świat — Państwo w tej chwili — może patrzeć do wewnątrz; została w nim umieszczona, wraz z paroma jeszcze rzeczami — z nami, z tą mową. No i jest... „pojawiło się”, ma „wygląd”, „wyszło na jaw” — a potem zjawisko zniknie. Wierzchołek góry lodowej pokazany...

To tyle. Jeśli są jakieś pytania, to proszę bardzo, nie powinno być żadnych oporów, wszystko może się zdarzyć, my też do wszystkiego jesteśmy zdolni. Tak, że chciałbym, żeby kraty, od tego wieczora w Galerii Grodzkiej poszły w Polskę, żeby stały się pracą naprawdę szeroko znaną i cenną.

Natomiast instalacja składa się z drutów kolczastych, łańcuchów i krat... Jeszcze kajdan brakuje... gilotyny...

Nie... — Pani Czerni w swoim czasie, nie wiem, w jakimś piśmie katolickim wywołała dyskusję artykułem — po Stanie Wojennym artyści... zaczęła krytykować artystów związanych z kościołem właśnie za to, że używają krat, łańcuchów, pęt i różnych takich atrybutów — trywialnych, banalnych...

Zrobić coś tylko z takich elementów — dla nas to nie problem — i żeby było to dobre”. (PK)

(Koniec)

PRZEMYSŁAW KWIEK: UDZIAŁY W „KUBIE PERFORMANCE”,

a potem w jego realizacjach „wyjazdowych” i ostatecznie w jego realizacji „pod nową nazwą gatunkową”: „PERFEARANCE”.

Punkty autorskiego wyszczególnieniu działalności:

Punkt 303. Appearance 105 (niezapowiedziany); Inauguracja „Klubu Performance” Prz. Kwieka, J. Rylkego i J. Piekarczyka; interakcja z A. Wiśniewskim podczas jego odczytu: „Promocja Sztuki Powszechniejszej w środowiskach zaniedbanych”; Klub Performance, Gal. Krytyków Pokaz, Warszawa 06.12.2004.

306. App. 107; „Z punktu widzenia pomnika: co to jest Szkoła Warszawska – performance w instalacji. Co to jest Appearance i czym się różni od Performance – »wystawa chwilowa«. Andzia (Rottenberg): Anegdota z dn. 18.11.2004. Dokument filmowy video J. Rylkego z Appearance 39: PK »performuje« z udziałem J. Piekarczyka podczas »Realizacji« »Nasze Kobiety« w Muzeum Narodowym w W-wie, jako przykład bezbłędnej (wzorcowej) dokumentacji performance, dokonywanej »na żywo«. »Sztuka jako relacyjna baza danych« — anons. »Lipton Tea Ice« — performance” /min: pokaz gotowego obrazu 100x140 cm „Niedopasy” z dodatkiem tekstu: „Co to jest Appearance i czym się różni od Performance? Zapytaj Kwieka or Piekarczyka”, patrz p. 304; pokaz „naprawionej” ekspozycji „Dyplomu PK”, patrz p. 300; pokaz obrazu olejnego kwiatów malowanych z natury w klatce złożonej z 6. krat stalowych Kwieka, patrz App. 31/; Klub Performance; Gal. Kordegarda, Warszawa 18.01.2005.

307. App. 108; „Jak Elżbietę Cieślarową, Monikę Małkowską, Jana Świdzińskiego ... na baczność postawiłem” /3 przeźroczka ze „spektaklu politycznego” w Gal. Współczesnej Boguckich 25.05.1972. Przezrocze 1.: siedzą — muzyka: disco-pop (ostatni utwór grany „do klatki” z tańczącą dziewczyną podczas App. 98 „Przeciw niezbyt rozumnym w sprawach nowoczesnych”, wystawa indywidualna, podczas wernisażu performclipu „O radości iskro Bogów III” do ostatniej części IX symfonii Beethovena — hymnu Unii Europejskiej — i do disco-popu); przezrocze 2.: stoją — muzyka: Międzynarodówka; przezrocze 3.: usiedli/; Klub Performance; Gal. Kordegarda, Warszawa 08.03.2005.

314. App. 113; „Anastazy B. Wiśniewski: Wspomnienia o Anastazym” /chory Anastazy poprosił J. Rylkego, Prz.K. i J. Piekarczyka o wygłoszenie o nim wspomnień; trzymając w ręku PRL-owski rzutnik „Profil B-4”, ręcznie, w trakcie trwania muzyczno-akcyjnego „otwartego spotkania dla każdego, wyświetliłem slajdy z r. 1971 swojej dokumentacji spontanicznej akcji „Czerwony worek” „Galerii Tak” (Sokołowska, Przyjemski, Wiśniewski) do aparatów foto. Kwiekulik — pierwszą dokumentację KK tzw. „Innych (artystów)”; także Działanie spontaniczne dokumentowane z jajkiem i piaskiem. Podczas „Społeczne-Aspołeczne” Krzysztofa Knittla — „Punktem wyjścia jest idea spotkania otwartego dla każdego, kto miałby ochotę przyjść i spędzić chwilę w miejscu, gdzie będę grał. Jeśli weźmie ze sobą instrument, może ze mną zagrać, ale może także zaśpiewać, zatańczyć, rysować lub malować na płachtach papieru rozwieszonych na ścianach, powiedzieć wiersz lub zadziałać w inny wybrany przez siebie sposób, który ten ktoś (a mój gość) uzna za artystyczny”/; Klub Performance; Gal. Krytyków Pokaz, Warszawa 13.06.2005.

315. App. 114; „Wspomnienia o Anastazym 2” /powtórzenie z dnia poprzedniego, ale z odczytaniem innych pism Anastazego/; Klub Performance; Gal. Kordegarda, Warszawa 14.06.2005.

316. App. 115; „Rysowanie Bogacką” /pomysł i chęć, by PK rysował Bogacką: J. Truszkowski; zgoda: A. Bogacka. Unosząc Agatę Bogacką, która w ustach miała zie-

lony pisak, autor „rysuje”, zakreśla nią fragmenty tekstu: „Obraz Edwarda Dwurnika w kancelarii prezydenta A. Kwaśniewskiego” — wygłoszonego podczas App. 70 „Co dwie głowy to nie jedna” na Pierwszym Międzyn. Festiwalu Performance „Navinki 99” w Nar. Gal. Sztuki w Mińsku. Autor przeprosił publiczność za dwa wystąpienia w ciągu jednego wieczoru — jednak chciał skorzystać z ostatniej okazji, tuż przed końcem jego kadencji, by zaprezentować publicznie urzędującemu naprzeciwko Panu Prezydentowi swój sąd o publicznych przejawach jego (braku) Kultury/; Klub Performance; Gal. Kordegarda, Warszawa 14.06.2005.

322. App. 119; prezentacja krótkiego filmu Marzanny Grdeń dla TVP POLONIA (patrz p. 313) /próba interpretacji nowego Paradygmatu Sztuki Pawła Kwieka: „Samoprezentacji Bytu i Bycia”. Różnorakie bicia głową w ścianę-ekran podczas projekcji (obok w oknie widoczny front podświetlonego Pałacu Prezydenckiego A. Kwaśniewskiego: w pewnym momencie obok na ekranie pojawia się Prz. Kwiek w wannie pełnej wody rzeźbiący w glinie-błocie leczniczym głowę polskiego typu, który zarabia powyżej 50 000 zł (12 000\$) miesięcznie; patrz App. 79 c). „Prostaczek by tak nie bił wyrafinowanie (głową o ścianę), biłby jednostajnie i jednakowo”/; Klub Performance; Gal. Kordegarda, Warszawa 11.10.2005.

341. App. 131; „Bez montażu” /pokaz dokumentu video z Appearance 127 „Podlewanie kijów (glinianych)” w Galerii Rouje, Quebec 23.09.2006/; Klub Performance; Gal. Krytyków Pokaz, Warszawa 20.11.2006. /w r. 2007 ten dokument został pokazany TVP Kultura w programie „Alfabet Polskiego Performance”/.

349. App. 136; „Ozdobna czapa na głowie popa — antro-po-mito-geno genezą Pałacu Kultury” /prezentacja rozmyślań podczas oglądu celebry nad ciałem B. Jelcyna/; podczas finisażu wystawy J. Piekarczyka: „Stan Ducha w Świetle Dziennym”; „Klub Performance” w Galerii XX1, Warszawa 27.04.2007.

359. App. 144; „Kalisz Kultury” (patrz App. 136); Klub Performance, Gal. Krytyków Pokaz, Warszawa 08.10.2007.

368. App. 150; „Książka BB (Bolesław Bierut). Podłączenie do Faraday’a Pludry i Zalewskiego”. Klub Performance: podczas wernisażu malarstwa Jana Rylke /Kwiek, Pludra-Zalewski, Rylke, Piekarczyk, Ługowski/; Gal. XX1, Warszawa 08.05.2008. (PK)

**Realizacje nie w ramach Klubu Performance, ale można powiedzieć:
„Klub Performance na wyjeździe”:**

372. App. 153; „Inferno (piekło)” /improvizowany komentarz podczas „zwijania” i formowania w „kule” kolejnych warstw krepiny (o wym. 4 m x 4 m) ze stosu: czerwonej, żółtej, niebieskiej, fioletowej, zielonej, granatowej, oranżowej; zawinięcie się w cz/b warstwę ostatnią i „wyzwolenie” się z tego „kokonu”; przeczytanie z kartki: „Precz ze złem. Niech żyje wolność!” /; „Powstanie Sztuki”, Mazowiecki Fest. Artystów 01.08-03.10., MCSW „Elektrownia”, Radom 02.08.2008.

Także **Jan Piekarczyk**: „Radom – miasto otwarte” (akcja w mieście i performance); **Jan Rylke**: „Ogród” (mural, ogród i performance).

Patrz opis: Jan Rylke, *Powstanie Sztuki*, (w): *Artluk*, 3 (9) 2008, s. 6-7, 2 il.b.

385. App. 159; „Lubię jak mi pomidory dojrzewają na oknie” /8 arkuszy kolorowych krepin o wym. 4 x 4 m (patrz App. 153, 154, 155) + krepiny z App. 155; 8 kobiet, w tym jedna naga; zwijanie, przenoszenia, wyzwolenia (patrz App. 153); w ramach wystawy „Żebro Ewy? Potencje męskości”; kuratorki: Eva Milczarek, Gabriela Jarzębowska /; Miejska Galeria Sztuki 13 Muz, Zamek Książąt Pomorskich Galeria Gotycka, Szczecin 24.04.2009. (Katalog, na s. 34-35: „Rysowanie Bogacką” zestawione ze skargą na ZUS: do Dyr. Dep. Świad. Pieniężnych T. Guzelf na jej postanowienia z dn. 22.04.2008).

Także **Jan Piekarczyk**: „Szczecin – miasto otwarte, miasto zamknięte” (akcja w mieście i performance); **Jan Rylke**: „Turpistyczna oda Kamień i Cierpienie” (performance). (PK)

Ewolucyjny dalszy ciąg działalności Klubu Performance pod nową nazwą „gatunkowa”: „PERFEARANCE” (Perfearance = Performance + Appearance). Patrz niżej: „Co to jest Perfearance?”

408. Appearance 175; „»Pochodnia, Sardegnauno, pestka Ai Weiwei« i Paulina Kempisty: »Współdziałanie«”; „Perfidia Perfearance” / „Klub Performance” pod nową nazwą; Kwiek i Kempisty, Konieczny, Piekarczyk, Rylke, Pludra i Zaleski, Świdzińska, Ługowski /, Galeria XX1, Warszawa 11.02.2011.

A oto pełny tekst zaproszenia:

„PERFIDIA PERFEARANCE” (Perfearance = Performance + Appearance).

Przemysław Kwiek, Appearance 175: „Pochodnia, Sardegnauno, pestka Ai Weiwei” i **Paulina Kempisty**: „Współdziałanie”.

Jan Piekarczyk: „OFUNOFU” - Otwarta fotografia uliczna/Nieotwarta fotografia uliczna.

Jan Rylke: „Święty Jerzy w walce ze smokiem” – Odrodziny tragedii.

Robert Pludra i Paweł Zalewski: „Wesele”.

Ewa Świdzińska: z cyklu „Żywoty artystyczne”.

Marek Konieczny: „Nie wszystko złoto, co się świeci”.

Ryszard Ługowski: „Strzepując Buddę na popiół, czyli płacz Himalajów”.

Galeria XX1, 11.02.201, piątek, godz. 18.

(PK)

PRZEMYSŁAW KWIEK: CO TO JEST „PERFEARANCE”?

Pierwszy pisemny zapis o „wynalazku” tego terminu.

Anegdota, niedziela 14.06.2009. Z cyklu „Rozdzielenie farby od Anegdoty”.

Anegdota zaczęta w Piotrkowie 15.12.2006, 01:55 (kiedy prowadziłem tam warsztaty) wieczorem w pubie (gdzie nawet dałem się uprosić na tańce jakiejś dziewczynie; drugi raz dałem się uprosić w tym „Interakcyjnym” roku ognistej dziewczynie z ..., która namiętnie czekoladowo całowała każdego chętnego w swoim performance..., co zważywszy na moją niewesołą 64-letnią kondycję, mimo słuchu rytmicznego i zakodowanego przejawu każdej aktywności jako „Działania” — tzn. realizacji „Dzieła” tańczeniem...): „Nic nie może wiecznie trwać” — grało; to w pubie dla studentów (tak mi powiedział znawca obok mnie), a za Piotrkowem jest dyskoteka na 2.000 osób. — „Ale tam się bawi chamstwo”. — „A dlaczego tu się płaci 5 zł. wstępu? Nigdy się z tym nie spotkałem”. — „To po to, by dresiarze nie wchodzili” (znawca powiedział). — „Tu chodzi o publikę, która nie będzie dymić”. I na tym się Anegdota skończyła.

A oto, co na tej kartce powyższej się znalazło napisanego, kiedy na biurku leżała pod ręką tygodnie:

miłość i sex powinno się oglądać ze wszystkich stron (zastosowane jako tytuł Appearance 154 w Belfaście); miłość i sex powinny zostać wyzwolone; dupczyć; dupczyć; dupczyć; dupczyć; dymić; Kwiek, kobiety i krepina; Krepina Kwieka, kobiety i Działanie; Działanie: kobiety;

PERFEARANCE (czytaj „perfiriens”; ustalona ostatecznie przeze mnie nazwa na gatunek sztuki pokazywany w „Klubie Performance”, będąca połączeniem mojego określenia „Appearance” (frazy końcowej) i „Performance” (frazy początkowej)).

Na moje nagabywanie, że ja, uprawiający od początku swój Appearance nie chciałbym dalej „być pod Performancem” i wz. z tym „występować” pod nazwą „Klub Performance”, Rylke wtedy odruchowo rzucił neologizm: „Perpiriens”. Poszedłem za ciosem.);

Kwiek, kobiety, publiczność; Kobiety, publiczność, Kwiek; Kobiety, Kwiek, publiczność; Miłość i sex — wyzwolenie, wolność; App. 159 Umożliwienie kobietom wyzwolenia; Korejwo golora żonkile przekłete; Wieczność osiadła na osi w lewo i prawo od zera; Kompot z nihilizmu, anarchii, Niczego i kobietek; Niebo wybrukowane fajnymi facetami to za mało; Przebiśniewi zerkań, patrzeń; Lubię jak mi pomidory dojrzewają na oknie (właśnie ten ostatni cytat z moich wierszy wybrałem w końcu na tytuł mojego Appearance 159 w Miejskiej Galerii Sztuki 13 Muz; wystawa „Żebro Ewy”, Zamek Książąt Pomorskich, Galeria Gotycka, Szczecin 24.04.2009, rozpracowującej temat męskości); Korejwo golora żonkile uwiędłe żółte bezwzględne.

A oto, co było napisane na drugiej stronie tej kartki:

Dzieło sztuki powinno się ogarnąć jednym spojrzeniem. I w tym momencie zrozumieć i złapać, o co chodzi (Dziełu chodzi). Dzieło nie powinno być przedstawieniem złożonego problemu, który trzeba krok po kroku rozwikływać, by zrozumieć, o co chodziło konstruktorowi. Dlaczego? Dlatego, że dzisiaj jest dużo właśnie takich dziedzin, które wymagają, by się w nich poruszać — stopniowej, żmudnej i nieuchronnej ich nauki. Np. żeby posługiwać się procesorem tekstu, obrazu, umieć obsługiwać komputer, Internet. Trzeba też znać (uczyć się) języki. Jakakolwiek znajomość scen, np. polityki, literatury, sztuki, ekologii, historii, itp. wymaga żmudnej i długotrwałej nauki — ciagle. To tyle na kartce. Nadaję jej, zapisując w nagłówku, miano: Anegdota, niedziela 14.06.2009.

Ale ta, tu kontynuowana w PC-cie, jeszcze się nie skończyła. Przepisuję z karteczek:

żyliśmy w czasach, gdy proste słowo „nie pasuje” nie mogło być w użyciu. I stąd niepasująca architektura w pejzażu. Gdy żony dopasowują codziennie krawat... (w Sobótce na plenerze w r. 1977 patrzyłem wstrząśnięty na tani, ohydny „modern” pawilon w samym centrum pięknej doliny); 12.06.2009, jeśli by za okupacji zgłosił się młody człowiek do nauki języka niemieckiego, to była by to kolaboracja? Czy realizacja edukacyjna pozapolityczna? (do napisania podczas kolejnego Appearance „Martwa natura z pisarzem niemieckim”); SISKOM; Połowa Europejczyków nie poszła głosować (07.06.2009; na postów do Parlamentu Europejskiego), na Słowacji ³/₄; Martwa natura z Politykiem. Koniec karteczek. To ostatnie zdanie, to pomysł! Zapiszę na „karcie” pod kolejnym numerem: Analogicznie do „Martwej natury z pisarzem”: przy stoliku, w kompozycji z kolorowych tkanin, siedzę ja i zaproszony polityk. Oboje mówimy jednocześnie. Polityk swoje, a ja swoje.

Co by tu jeszcze napisać?

Siedzę „u Bab” (placki proszę!) nieopodal „swojej” ławki i udaję pisarza. Nie udaję — jestem nim! Rudy piesek z przetrąconą łapką (znajomy) kusztyka obok, Pikuś pod stołem, a samochodów na parkingu 10. — „Dzień dobry Pani Zosiu” (nomen-omen). To znaczy, że jedna z Bab (główna: — „Gulasz węgierski proszę!”) ma na imię Zofia. Paki przeszedł po skrzydle otwartej teczki papierowej. Ociepla się. Wietrznie. Wyszło słońce. Głęboooooo ziewnąłem. — „Ona miała dziecko, które nie mogło pić mleka, to on — proszę ciebie — kupił kozę i nosił jej mleko kozie...” rzekła Pani Zofia do swojej drugiej, której imienia nie znam (Lidia), a więc — baby. To właśnie tu jest ten kot, co rzuca się śmiało na psy. (PK)

PRZEMYSŁAW KWIEK: „LIPTON TEA ICE” – OSTATNIA CZĘŚĆ APPEARANCE 107.

Klub Performance; Galeria Kordegarda, Warszawa 18.01.2005.

Mowa PK do publiczności spisana z taśmy magnetofonowej.

„...I ostatni punkt programu, ja się muszę ucharakteryzować. Muszę zastąpić faceta, który tu powinien być autentyczny. To będzie trwało, 5 min. przygotowań, 5 min, no, tyle, co herbata ma się zagrzać. Natomiast cały czas jest tu Oli Polislewicz animacja, wspaniała, rewelacyjna, do oglądania na tle Pałacu Prezydenckiego za szybą, ta animacja, i jest na przeciw Pałacu na laptopie też. Światło poproszę, ja się przebiorę....”

Po chwili autor wychodzi kompletnie odmieniony: wytarty, o ziemistej twarzy, ubrany w dzikie łachy „od Sasa do lasa”, w „wełnianej” czapie, w rękawiczkach roboczych bez palców. Siada za stołem, wyciąga z plastikowej torby utensylia do przygotowania herbaty i rozkłada je na stole. Włącza grzałkę, gotuje wodę w puszce, nasypuje trochę herbaty do grubej, wysokiej szklany z nadrukiem „Lipton Tea Ice”, zalewa gotującą wodą, słodzi herbatę, miesza łyżeczką i zaczyna popijać. Bez słów.

W końcu zwraca się do publiczności:

„Załatpali Państwo anegdotę?”. Z sali: „tak ... nie”. „Zauważyli Państwo, w czym ja piję tę herbatę? Proszę spojrzeć na tą szklankę”. Podnosi szklanę i wskazuje na nią palcem. „Proszę zobaczyć, tu, u dołu, ma kształt brył lodu, jest też oszroniona; przecież ona jest zupełnie do czego innego przeznaczona — do innego napoju i to pitego w zupełnie innym miejscu, przez kogoś zupełnie innego, napoju nie przez niego zrobionego i serwowanego. Z niej powinna być pita mrożona herbata Liptona! A ja tu piję z niej gorącą herbatę zrobioną przez siebie! Ha, ha! Czy to nie dziwne? Ja, w tej chwili »dziad«, bezrobotny bezdomny, całkowicie na dnie, z pod mostu! Jak wspominałem, zamiast mnie miał tu teraz być ktoś inny, taki jak ja teraz. Ale nie dałem rady załatwić go na dziś, więc się wcieliłem. Myślę sobie — dałbym mu za występ z 50 zł. Otóż, od jakiegoś czasu, kiedy do bagażnika roweru, stojącego przed wejściem do Łomiankowskiego MarcPolu, wkładam zakupy, nie tylko moje (warto obejrzeć ten rowerkuriozum, taki sam dziadowski), podchodzi do mnie taki »bum«, ale sympatyczny, cichy, nie nachalny, wyglądający wiarygodnie choro i stoczenie: »O! Jakie Pan duże zakupy zrobił!« — mówi łagodnie, albo: »Niech się Pan nie boi, popilnuję roweru« — gdy podjeżdżam z już wypełnionym bagażnikiem. Czasami innym odwozi wózki. Czasami mówi do siebie: »O Jezu, jaki ja chory, jak ja się źle czuję!«. Wiem, że nie kłamię. Trafił dziad na dziada, myślę sobie. A ja, też dziad, który drży przez mostem w trwałym niedoborze, bo od ponad 30 lat zachciało mi się uprawiać w Polsce Sztukę Efemeryczną, Awangardową, a więc niekomercyjną, w towarzystwie całkowicie niemożliwościowej sfery zleceń gmin, urzędów, zakładów, itp. — dostaję na moment schizofrenicznego poczucia bycia kimś innym, bogaczem z lepszej sfery — gdy, tłumiąc złość, daję jednak „sępowi” złotówkę (śmiech): »O! Dziękuję, dziękuję Panu bardzo!«. No właśnie! Przecież z tej szklanki ma być pita mrożona herbata znanej marki w jakimś eleganckim miejscu. Wtedy wszystko gra. Tak! Nie widzą Państwo tu kontrastu i typowego »rozjechania się« wizualnie rozstrzygniętych intencji, co do przeznaczenia przyrządu, z jego faktycznym „niewłaściwym” użyciem? Reklamy, »presyjnej« (określenie PK) perswazji »dobrego życia« z realiami, które »utopizują« (określenie PK) te zaprojektowane dopasowania przyrządu i stacji dokującej? Zauważyłem, że tym się, m.in., widzialnie charakteryzuje bieda, »stoczenie«: nagle w Adidasach widzimy nie, wysportowanego, pięknego młodzieńca, a pokancerowaną, żyłastą kobietę czytającą darmowe »Metro«, w kurtce Nike nie, opalonego pana domu na nartach, a wytartego »stoczeńca« (określenie PK), pijącą przez słomkę mrożoną herbatę z oszronionej szklanki »Lipton Tea Ice« nie, przystojną panią magister w markowych okula-

rach na wczasach, a pijącego gorącą herbatę, złomiarza-dziada. Tę szklankę przyniósł mi JT — absurdalnie, mimo to, logicznie. W rękach dziada-artysty opowie ona — wpadłem na pomysł — o »schizo-wizo« (określenie PK) niektórych współczesnych bytów... Dziękuję Państwu, to ja się już zwijam... Może ktoś chce się napić herbaty, to proszę bardzo!”

W trakcie, autor kilkakrotnie pochodził do umieszczonego na statywie, dużego, za-bytkowego aparatu fotograficznego „Pentacon Six”, nastawiał samowyzwalacz i robił sobie zdjęcia, wyraźnie pozując do aparatu. To dawny aparat Zosi (Kulik), wtedy marzenie profesjonalisty, która robiła nim zdjęcia od r. 1969. (PK)

PRZEMYSŁAW KWIEK, APPEARANCE 115: „RYSOWANIE BOGACKĄ”;
pomysł Jerzy Truszkowski.

Wspomnienia o Anastazym B. Wiśniewskim.

Klub Performance; Galeria Kordegarda 14.06.2005.

Relacja Prz. Kwieka spisana z taśmy magnetofonowej.

Nagranie na taśmie kasetowej dokonane, zdigitalizowane i przepisane przez Przemysła Kwieka z zachowaniem maksymalnej wierności:

(Sala Galerii Kordegarda, tuż po wystąpieniu Pawła Kwaśniewskiego).

(PK): Raz, raz. No fajnie... (T. Sikorski): To jest, tak – Truszkowskiego? (PK): Nie, nie, nie, to jest mój tekst... Tche, wszystko jest... ku... paranoja, rozumiesz, ale no wiesz, to będzie ciekawa rzecz. Mam nadzieję... Kurwa! Jeszcze muszę aparat!... Kurwa... (w tle cały czas odgłosy sali) ... Uwaga, uwaga, uwaga, uwaga, uwaga (przenoszę między ludźmi aparat fotograficzny przymocowany do rozłożonego statywu) ...O! Gratulacje... Dziękuję (odpowiada Paweł Kwaśniewski do którego były skierowane te słowa). Co za swoboda, fantastycznie, zazdroszczę. He... (Kwaśniewski): Lata, lata... (PK): No, no... (Kwa.): Mniej niż ty... (PK): Nie, no wiesz... (Kwa.): ...ale jednak nie tak długo... (PK): Pozazdrościć... Światła... Można światła zapalić? Tak. Bo ja... Nie wiem jak się zapala, wie Pan?... Nie, w całości... Fajnie... Słuchaj, możesz światło zmierzyć..., bo ja przepraszam..., możemy na, na ty przejść, tak... no to fajnie (zwracam się do Grzegorza Rogali). (GR): myślę, żebyśmy przeszli... (PK): To fajnie, no to przeszliśmy, no dobra. Światło, jakie to jest światło na 100 ASA?... Tylko na szarość, na szarość... (GR): Biorę to pod uwagę od razu... (Mikołaj Tym, który włącza się do pomiaru światła): Przy jakiej przysłonie? (PK): pięć i sześć. (MT): Myślę, że jakaś jedna piętnasta. (PK): Jedna piętnasta? A przyyy jedenastu... żeby była z jedna sekunda... Jedna piętnasta? ...Nie, dobra, to, bo ja mam ii cholera taki do dupy aparat, mam jedną trzydziestą sekundy, no to będzie cztery w takim razie i cześć... No, nie mogę, kurwaa... Tak, tak ...czy cztery — no dobra, bo nawet mogę ciut mniej i tak jedna trzydziesta... (zakładam film i ustawiam aparat ok. 3 min.). Dobra, OK...

(Koniec 6. min. fragmentu nagrania na sali tuż przed występem. Magnetofon został wyłączony i potem niewłączony przez zapomnienie na czas wystąpienia.

Poniżej wypowiedź Prz. Kwieka nagrana w Dąbrowie Leśnej na 3. dzień)

Nagranie jest z **14 czerwca 2005 r.** (wtorek) ee i ee, a ten mój komentarz jest nagrywany **16 czerwca 2005 r.** (czwartek)... To, co mówiłem, to było nagranie zss, kiedy zacząłem się szykować do rysowania Bogacką; to już było po głównych występach. Na początku mówiłem pierwsze słowa do Sikorskiego, że może być ciekawo; potem mówiłem do Pawła Kwaśniewskiego, że zazdroszczę, że tak gładko mu występ... że umie tak gładko występować; potem pytałem się o... czy mogę przejść na ty do Rogali, który filmuje na DV, a jaki jest czas, zmierzył mnie Tom (Mikołaj Tym), zięć Rylkego, który robi fotografie. No i potem niestety wyłączyłem magnetofon, no żeby go włączyć już podczas akcji, no, ale zapomniałem cholera jasna... no i się nie nagrało. Natomiast jak to mniej więcej dalej przebiegało:

A więc za pięć minut zwołałem ludzi, ee i, spytałem się czy, czy jest na sali Agata Bogacka?

Oo tak, podniosła się dziewczyna, pierwszy raz ją wtedy zobaczyłem, podszedłem do niej, przywitałem się. Zawsze dużo ludzi siedziało na sali. Nie wiem, czy potem wyszli i, i potem ich zaprosiłem z powrotem. No i potem poleciliśmy do, pod ee um te, napis, na który wtedy mierzyłem światło, tym swoim Zenitem, który nie ma niestety czasów poniżej jednej ee sześćdziesiątej sekundy... eu...

À propos, wymyśliłem taką historię oczywiście, której nie powiedziałem, ale powinienem powiedzieć — o proszę Państwa właśnie, tu robię zdjęcia aparatem produkcji

tych... co mordowali w Katyniu; i ten aparat tak strzela i wali tym lustrem, że za każdym razem, kiedy robię zdjęcie... myślę sobie, że ja... strzelam w tył głowy... jakimś oficerowi polskiemu...

Ee, i pokazałem jej ee o co chodzi... iyy... pokazałem jej, że będziemy, że proponuję, by zakreślać... te miejsca takie, które są ołówkiem są zaznaczone na tym piśmie już, że ona powiedziała mi, że myślała, że będzie miała przyrząd, czyli ołówek, czy zakreślacz w ręce, natomiast ja powiedziałem, że lepiej jednak, żeby było w ustach...

No i powiedziałem jej, że że jak ją uniosę to, żeby ona zakreśliła te momenty, które tam są tym ołówkiem zaznaczone oraz wszystkie tytuły. Tam tytuły były zaznaczone i parę zdań. Tytuły rozdziałów — tego pisma. No i dobra. No i nie wiem, wtedy właśnie chyba jeszcze trochę ludzi poprosiłem (było ciepło i stali przed Galerią), że już zaczynamy...

No i... i... zaczęliśmy. Ja... Nakreśliłem sytuację — skąd to się wzięło, że to jest projekt Truszkowskiego, że ja jestem tylko wykonawcą, że jeszcze miał być — spytałem się czy jest Żwirek na sali, bo Żwirek miał być też, alter ego Truszkowskiego w w zaproszeniu, że będzie też rysował Bogacką. Oczywiście byłoby lepiej, dlatego, że dwie osoby miały ją trzymać, wtedy ona byłaby w poziomie. Lżej byłoby... Tak musiałem ja jeden ją trzymać, oraz... przeprosiłem publiczność, że nie jestem zwolennikiem, żeby artysta, który występuje na żywo jednego dnia... więcej niż raz swoją ekspresję uewnętrzniał publiczności, po prostu jestem przeciwnikiem takiego rozwiązania — no, ale ze względu na nadzwyczajną sytuację jaka tu ma miejsce, a między innymi tą nadzwyczajną sytuacją jest to — ponieważ Pan Prezydent (A. Kwaśniewski) kończy już kadencję i to jest, ee, prezydencką — rzecz nie zapomnijmy odbywa się naprzeciwko Pałacu Prezydenckiego, zresztą przy otwartych drzwiach Galerii.

Czyli idealnie po osi tych otwartych drzwi jest wejście do Pałacu Prezydenckiego. Że Pan Prezydent kończy kadencję i, ponieważ to jest ostatni występ Klubu Performance w tym roku, no to więc jest po prostu jedyna szansa, żeby pismo, które ja tutaj... ee, że jedyna okazja, żeby pokazać pisma na temat obrazu Edwarda Dwurnika za Panem Prezydentem, które mam przygotowane, które było wygłaszane w swoim czasie na Festiwalu Międzynarodowym... pierwszym, ee..., w Mińsku..., Navinki 99.

No, i ee powiedziałem też, że... o szczęśliwym przypadku... Rozważałem krótko zdaje się sam pomysł... No, sam pomysł — rysowanie Bogacką, no i prawda, że można rysować...

Chee, po co rysować Bogacką? No ja sam jestem niezłym rysownikiem, to mówię...

Mógłbym sobie sam rysunek zrobić. Bogacka też przecież dobrze rysuje... Też mogła by sobie zrobić rysunek... też, całkiem dobry... No i po co nią rysować... Natomiast yy, um... natomiast yy... ale — wpadłem na piekielny pomysł.

Na bardzo dobry pomysł, no i dzięki temu... Do wykonania tego chyba będzie miało sens... Wpadłem na pomysł połączenia... tej prezentacji tego pisma na temat obrazu Dwurnika... z... pomysłem Truszkowskiego: Rysowanie Bogacką...

I, no i właśnie — przecież można rysunek nią zrobić... ee... próbować, jakiś rysunek nią, ja wiem, realistyczny... portret, czy, czy wyprodukować jakiś rysunek, który nazwijmy to, jest szlachetny... No i kto wie czy to nie byłoby właściwe...

Natomiast, ja tu proponuje, bo to jest ten właśnie pomysł, że ja będę, przecież też to jest rysunek — ja będę Bogacką — rysując Bogacką — będę zakreślał pewne wybrane zdania z tego pisma! No — to jest właśnie ten pomysł. I uważam, że tutaj, ten szczęśliwy zbieg okoliczności — a nie ma dobrej pracy w tego rodzaju sztuce... procesualnej — bez szczęśliwego przypadku. No a tym szczęśliwym... na ten szczęśliwy przypadek składają się te... właśnie czynniki, że... Truszkowski wymyślił niecały tydzień

temu ten pomysł... rysowania Bogacką i chciał, żebym to ja też właśnie — kto wie czy, może specjalnie z myślą o mnie wymyślił ten pomysł...

Heehhh — to, że Bogacka się zgodziła, za co ja jej bardzo dziękuję, bo to jest też w pewnym sensie, no jednak, wykazanie się wielką odwagą, no i pójście na pewne ryzyko... zgodziła się wziąć udział w tym... przedsięwzięciu... No, nie wiem, czy już powiedziałem, bo zapomniałem... że... wystawienie tego pisma, wystawienie tego pisma, Bogacka, no i przecież to pismo, dotyczy też malarza, jednego z najbardziej znanych w Polsce malarzy, Edwarda Dwurnika. No, czyli prawda, malarka, też znana i tu powiedziałem właśnie, że... — spytałem się nawet, czy się z tym zgadza, a że jest, można powiedzieć: ona, jej malarstwo, tematem aktualnie gorącym, a więc jest modna, można powiedzieć, w tym dobrym sensie.

No a w ogóle to mi się oprócz tego też jej malarstwo b. podoba... I że ona pra... będzie też ee... no... brała udział w przedsięwzięciu, w którym niejako też bierze udział... Dwurnik malarz... b. znany; a tego już nie powiedziałem, za co... w tej chwili powiem... no jednak prawda, ona, tym pisakiem trzymanym, niebieskim (zielonym) takim zakreślaczem... neonowym, trzymanym w ustach dotykała wyrazu na piśmie... napisanego na tym piśmie — Dwurnik! Edward Dwurnik. Edwarda Dwurnika.

Czyli, można powiedzieć, że, w jakimś sensie ona... poprzez swoje usta, dotykała Dwurnika, drugiego malarza.

Tak, że w ogóle ten zbieg okoli... suma tych zbiegów okoliczności, to poza wszystkim już ee, co, co, co powiedziałem, teraz robię dygresję — więc w ogóle fantastyczne rzeczywiście zbiegiem wypadków i tego nie powiedziałem — na na który... e eh właśnie... a to powinienem to powiedzieć, że mm... Żeby takie przypadki zaszyły i i które ja uważam za niesłychany plus po prostu, za dobroć tej pracy, to trzeba... wielu lat — one nie zajądą w młodych latach artystów. To trzeba rzeczywiście skończyć sześćdziesiątkę i mieć ten bank przed ss... sobą..., który powiększa szansę prawdopodobieństwa zajść tych szczęśliwych przypadków: no to, że ja miałem to pismo, że ono było tylko w w w Mińsku prezentowane w ramach mojego e e kolejnego Appearance'u, że ono nie było, w ogóle nie jest znane w Polsce; w zw. z tym była to premiera, prezentacja, to, że Pan Prezydent kończył kadencję, to, że wpadłem w ogóle na pomysł, y y żeby połączyć y Bogacką z z prezentacją tego pisma, które miało być tylko formalne, to było przygotowane owszem, żebym ja tylko przybił, powiedział, że jest takie pismo, że proszę bardzo, to miało trwać trzy minuty i koniec. No i to, że Truskowski wymyślił tą Bogacką, w który sam pomysł, tak jak ja oceniam, kto wie, czy ja bym w ogóle mm rysował tą Bogacką, gdybym ja nie, nie wpadł na pomysł połączenia jej z tym pismem yyhh o obrazie ehh prezentacji tego pisma o obrazie mm Dwurnika za Panem Prezydentem.

Bo sam pomysł — mój Bożę, no wziąć kogoś i nim rysować — no nie jest to znowuż takie wielkie halo, zwłaszcza w świecie performerskim. Można powiedzieć, że to jest cienki pomysł. Nie warto wykonywać, żeby go pokazać dzisiaj, no — po co.

Musi coś jeszcze być! Oczywiście mógłby być sam rysunek. No dobrze, narysuj dobry rys... a czy on będzie dobry? Tak, dobra, jest tu parę wartości, ja tu rozmawiałem, to jest zresztą tylko dygresja, ja to nie mówiłem tego. Ja to rozważałem z Jurkiem jeszcze tuż przed, dwa dni przed występem, on tu wpadł do Dąbrowy..., że jednak, mimo wszystko on, od — jego warto zrobić nawet bez wpadania na pomysł z Panem Prezydentem, mimo tych słabości jego, jako pomysłu.

No z tego względu, że na to właśnie już Bogacka wtedy wyraziła zgodę, jak oni e wpadali na ten pomysł w Klubie: w jakimś Klubie: sześćdziesiąt ileś, zdaje się, nie wiem, w, w Warszawie... że weźmie udział, a potem potwierdziła... też — oni wtedy wystali od razu zawiadomienie... — że ona jest gorącym tematem. No, ona jest teraz w pismach kobiecych. Bogacka jest można powiedzieć tak ot, prawda, w gronie

tych artystów, o których się mówi i o których taka opinia publiczna eeuu... w i w pewnym sensie kolekcjonerzy, no wiedzą teraz już, prawda.

O mnie, to odpowiedziałem też, nic nie wiedzą. Ja nie mam ceny na rynku, a Bogacka już jakąś ma — nie mówiąc o Dwurniku. Więc w zw. z tym samo rysowanie już Bogacką miało by w tym sensie sens — no, bo tu mo... nas... mogło by nastąpić... mogła by nastąpić jakaś wielość rozważań na temat komercji i nie komercji, prawda?

No — o, to też powiedziałem... zdaje się krótko, że z, o tym samym pomyśle, bo to opowiedziałem o tym, jak Rauschenberg wytarł gumką rysunek de Kooninga... o... ile to jest dzisiaj warte i tego typu... dosyć lekceważąco o tym powiedziałem — tego typu zabawy... prawda, można się w tego typu zabawy bawić, ale... Ehh... rozmawiałem na temat komercji prawda. Zresztą występ Kwaśniewskiego (Pawła) przed (moim), był też na temat komercji, sytuacji artysty. On zarysował swoją sytuację wykładając ten cały swój, całą swoją sytuację pieniężną, majątkową i naciął sobie tam... rękę żyletką, tam trochę pokrwawił papier, oprawił je w ramki, proszę bardzo, dzieło do sprzedania. Przedtem mówił o tym swoim pomyśle. Sobie dopiero teraz uświadomiłem, że on miał taki cykl, że on gdzieś metry ziemi kupił, czy... akurat tego specjalnie nie słuchałem, bo mi się to niezbyt... Ja niezbyt to rozumiem, nie chce mi się nawet w to wnikać, to nie jest ciekawa dzisiaj sytuacja, ten zakup metra ziemi, gdzieś w różnych częściach świata, w połączeniu z jego majątkiem, ile on tych metrów może ku...

No, mój Boże, no gdzie są te metry ziemi, gdzie są akty nabycia... po co to jest w ogóle robione, że jakaś... On sobie wyciął ten ten pomniejszony metr ziemi na tym, na tym swoim ramieniu... No on nie jest w ruchu kolekcjonerskim. On nie ma ceny też Kwaśniewski na rynku, więc co tu się bawić w takie, w takie hece, że oprawia to i ile to jest warte itd. No już nie wiem, ale prędzej chyba ja się mógłbym bawić w tym sensie, kiedy ja po prostu topornie funkcjonuję no na rynku... przynajmniej robię sobie z tym manipulację jako artysta i, i... ale to robię, dzień w dzień, no — ja oprócz tego nie mam żadnej pracy zawodowej.

Tak jak on powiedział, że on ma, która ta praca zawodowa, to jest prowadzenie biznesu... przejawia się w, w prowadzeniu interesu jego własnego. On tam powiedział, że on już kazał, żeby mu jego ten finansista podsumował ile on jest wart — no to 14 milionów jest wart (dolar = 4 zł). Ja się go spytałem właśnie już po, po całych występach z Bogacką... po występach w ogóle też, że mam do niego pytanie: no, to czy nie opłaca mu się sprzedać wszystkie jego dobra za te 14 milionów i dać... — no, niech będzie nawet 10 milionów — dać te 10 milionów na książeczkę i wtedy on, ile... 300 tysięcy jest 3 procent... a niech będzie 150 tysięcy z 10. milionów — te pieniądze dać na oprocentowanie i wtedy on sobie może z tego, z tych procentów żyć i uprawiać sztukę, w 100 procentach! Nie musząc w ogóle pracować... co on na to?

To jest rozsądny pomysł, to jest bardzo rozsądny pomysł. No, bo jeśli jest artystą, to powinien do tego dążyć i to powinien być dla niego być szczyt szczęścia. No przecież każdy artysta marzy, żeby mieć 100 procent czasu, żeby się swoją sztuką zająć. Wshh, ee, no on powiedział... nie... ja uważam, że jest to wymówka i tu nie ma racji... Oo! No to, żeby ktoś chciał kupić ode mnie to wszystko za te 14 milionów... no to byśmy porozmawiali, no...

Czyli faktycznie, może jest on wart... te jego jego wytwórnie, klub tam prowadzi, wytwórnię telewizyjną „To Tamto” itd. Ma tam coś w majątkach trwałych — może to jest warte 14 milionów na papierze, ale nikt za to 14 milionów nie da, prawda... no, no. Też je..., tu jest... ale nie ważne!... Także... tu jest to ciekawe właśnie w tym przypadku Bogackiej, że to se można... A w odróżnieniu, a odróżnieniu, od Pawła Kwaśniewskiego, no to Bogacka, a nawet jak rysunek robi, to już ma realną cenę na ryn-

ku... No przecież tam obraz w „Rastrze” (Galerii) jest na sieci, oni to sprzedają w Galerii i tam w pismach kobiecych są reprodukcje, ona jest znaną artystką młodego pokolenia, prawda, robiącą obrazy... to, go, tam ile on jest... to on ma swoją cenę prawda, tak samo rysunek ma cenę.

No, miała być konkretna, nie tak jak u Kwaśniewskiego, czy u mnie, który w ogóle nie ma ceny i w ogóle nie funkcjonuje na żadnym rynku. No, moja rzecz, też tego nie mówiłem, ale moja rzecz na rynku, proszę bardzo, pierwszy chyba raz w mojej karierze i w wieku 60 lat, w karierze 35-letniej, poszła na aukcję „Exitu” (kwartalnik artystyczny), tych, tych darów dla „Exitu” niecały rok temu, w ostatniej aukcji „Exitu” i uzyskała 600 zł. — to było te „Rozdzielenie Farby od Anegdoty”, te mazanie farbą po, po lewej stronie i po prawej tekst towarzyszący. A tam jeszcze zdaje się był z, z tymi koniami, trzema bodajże był, koniami drukowanymi pod tekstem e, Fidusiewicza... 600 zł!... No... Z olejnym obrazem. Tylko taka jest moja wartość rynkowa moich prac! Thee! Czyli, czyli, czyli żadna de facto — bo ze względu na zasługi i wiek, porównując mnie do Dwurnika i mego stażu na rynku... i jakości!

Która wcale nie jest gorsza, tylko trochę w innej sferze — to, to, że tutaj ja jestem nie znany i nie funkcjonujący, to tylko i wyłącznie przypadek Polski... Przecież to byłoby niemożliwe chyba gdzie indziej, no, no... przecież wszyst... wszelkie znaki na niebie i ziemi o tym mówią i taka jest prawda, no. Ee, jestem rówieśnikiem Kossutha — 45-ty rocznik. On już, jako conceptualista... zdjęcia wieszał, pamiętam, jak byliśmy w 80-tych latach w Niemczech, do góry nogami, wielkie z powiększeń, itd... Teraz jest, po muzeach jest ceniony... ale ma swoją cenę na rynku. Wtedy był, na początkach lat 70-tych, na 40-stym miejscu Preislisty, a teraz nie wiem, no... Porównajmy sobie, prawda... A ja nie mam żadnej, w ogóle nie jestem znany na tym Polskim całym rynku! Więc!

Ale drugiej strony jestem b. znany w, w tak zwanych elitach... Jestem b. znany znowuż yy, ee... i uznany! Artysta wff... Nikt nie zaprzeczy, żadne autorytety, prawda... Temu faktowi w kręgach elitarnych, czy w kręgach, ja wiem, no, opiniotwórczych czy elitarnych: elit elit. No, bo to mówię w kręgach elitarnych, e, sztuki: sztuki, czystej sztuki, prawda. Nie mówię o elitach, jako, jako takich popularnych. Tak, że jest to właśnie ciekawy przypadek, ey, co to będzie warte — taki rysunek zrobiony Bogacką. Czy on jest warty, bo Bogacka... U, e, Truszkowskiego był, u Truszkowskiego był taki, taki podtytuł, który on rozesał znowuż siecią zawiadamiając o tym występie.

Był taki, był taki podtytuł: Bogacka jako narzędzie. Ona też mówiła, że myślała, wspomniałem o tym, że ja będę jej ręką sterował — ja powiedziałem, że nie. To, co to za pomysł? Jak ja będę jej ręką sterował, to nie o to chodzi. Tu chodzi oto, że... ręką!... Tu chodzi oto, że... żebym... Bogacką! — Jej wsadził w jeden z tworów — to mówiłem; że jakie są możliwości, rozważając tą sytuację publicznie, jakie są możliwości wsadzenia Bogackiej narzędzie w otwory Bogackiej — no jednym z takich otworów są usta... no, no... w domyśle — inne.

To są chyba najciekawsze rzeczy takie tutaj tego typu. No! !! Ale! Ale, to są, dobra to jeszcze potem przejdę do analizy jak to się odbyło wszystko, co nie było publicznie mówione... Yhee... I to są, to są, właśnie, no i ona, czy to... dobrze — rysunek.

Czy, czy ja nią sterując dokładnie, no więc właśnie, to już mówiłem o tym, no to ja sobie mogę sam, no to... — ale, no właśnie, co tu jest wartością no... No, tak ja wiem, kolekcjonerską, czy, czy komercyjną?... No to jest do rozważania, ciekawy przypadek... ee... no...

No dobrze, no dobrze — to było tak mniej więcej z Bogacką. Podziękowałem jej potem na końcu jeszcze raz, bardzo... fajnie i grzecznie Truszkowskiemu: ja byłem tylko tutaj wykonawcą, to nie mój pomysł... itd...

No, i kiedy ona zakreśliła, ja ją z wysiłkiem ze trzy, czy cztery razy podnosiłem tam — musiałem ja unieść, gdzieś 15-20 cm, tak ciut wyżej były powieszone te pisma — chociaż jak przy najniższych zdaniach, jak ją obniżałem, to ona już dotykała mm... mm... stopami ziemi, tak, że tu jest kwestia... no ale to było pierwszy raz robione, w ogóle, i pierwszy raz wypróbowywane — trzeba było ciut wyżej pisma zawiesić. No dobrze, no więc właśnie... fff... Wszystko, wszystko było po raz pierwszy robione... i ee...

Jak ona zakreśliła już te zdania... to na końcu ja powiedziałem, że ja je teraz odczytam... te, te zdania, które ona zakreśliła. Ja wcześniej tak lekko zamarkowałem... co mówiłem już o tym, które ona zdania miała zakreślać... tak lekko ołówkiem... I ona na to zwracała uwagę. A ja zakreśliłem też te oczywiście, które... przecież całego pisma nie będę czytał. To nie miałoby sensu. Chociaż należałoby go przeczytać. Ale, to już była po prostu paranoja była by, dlatego, że przecież Anastazy (Wiśniewski) był czytany przeze mnie... z 10 min. itd.

No tak się nie można już dewaluować, ale i przedtem nie miałem w planie tego czytać. Miałem w planie tylko powiesić, powiedzieć, że jest i że będzie rozesłane i koniec, kropka... potem zdjąć. Ee, i... to samo z Bogacką, ale tych parę zdań, tak, to warto było by przeczytać, które zakreśliła.

No i przeczytałem, to były tytuły wszystkie. E, i tych parę zdań ye, z podtytułami: najważniejszych. I rozwijałem te zdania, krótko tak, na żywo już. No chyba tak w sumie to... mówiłem ok. 5-ciu minut, y, rozwijając te zdania na temat tego obrazu Pana Prezydenta za Dwurnikiem (odwrotnie)... tak się dziwić... dając różne przykłady, no np. jak powiedziałem, że jest wyjście, że można — jak cytowałem te zdania zakreślone — że jest wyjście:... Może być coś za Panem Dwurnikiem (Prezydentem) — no to, to już nie czytałem dalej, tylko rozwinąłem to na żywo... właśnie, jak, prawda, że można ekran powiesić, że na tym ekranie przecież może być taka artystka, taka artystka... jak tutaj, już nie ta głowa, która rodzi lalkę Barbie... i powiedziałem, że to ta artystka, której z pochwy wychodzi lalka Barbie...

Dlaczego miała by nie być za Panem Prezydentem?! Pokazując... prezentując ją... w ten sposób. Jak ona się nazywa, jak ona się nazywa, że, że... a tak! No, Żebrowska... oczywiście, że Żebrowska. Przecież ja z nią rozmawiałem jeszcze przy pierwszym Festiwalu Appearance, byliśmy w pokoju w hotelu... tu już, już ta lalka wtedy była zrobiona... A jeśli nie, to tego typu prace z, z, z vaginą kobiecą, która, która jest na, na... sfilmowana na ekranie kinowym... Kozyry prace, Żmijewskiego i innych artystów — no, cała masa jest, prawda...

I zarysowałem ten projekt, że przecież można, co dwa tygodnie, zmieniać, zmieniać — dlaczego nie miałby być Bogackiej obraz też, prawda? A już, zdaje się zapominałem tego powiedzieć, dlaczego przede wszystkim nie mój?! Obraz, czy jakieś zdjęcie... i tutaj do wyliczania, jak ja siedzę w wannie np., jak ja maluję te obrazy jako bezrobotny, prawda i „Awangarda bzy maluje”, z napisem — dlaczego nie?

Powinien być krótki napis informacyjny wtedy jakoś przelecieć przez ekran, kiedy byłoby to prezentowane w jakimś „Tele expresie”, „Dzienniku telewizyjnym” z okazji mi-gawki z jakiegoś posiedzenia w kancelarii Pana Prezydenta. To mówiłem o tym... No, więc, właśnie... yyy, dlaczego by to... nie miało być!?

I, wtedy Pan Prezydent właśnie by się zasłużył niestychanie... Kto wie, czy nie byłoby to prekursorstwo, no w Polsce to na pewno — ale i na świecie nawet. W tym sensie, że Prezydent tak upowszechnia sztukę, no, prawda? Że pokazuje... wszystkie aspekty tej sztuki współczesnej, bez przeprowadzania jakiej segregacji...

A potem jeszcze to jakaś taka ekipa telewizyjna nagle weszła (do Galerii) i potem, oczywiście jak zwykle spóźniona... i pytała, co tu się dzieje. No to krótko wyjaśniałem, co tu się działo i właśnie mówiłem tak między innymi, tego nie powiedziałem wtedy

przy Bogackiej, no, że z jakiej racji ja mam gusta Pana Prezydenta podziwiać? Przecież to jest niedopuszczalne. Może u siebie w pokoju prezydenckim nad łóżkiem wieszając, te obrazy, które lubi, ale cała Polska nie musi tego oglądać. Bo, i, czy, a to już powiedziałem, że przy 80-cio procentowym poparciem, które on miał wtedy, w 1999 roku, no to przecież cała Polska myślała, to widocznie, to jest, jak Pan Prezydent proponuje i ma takie gusta i wiesz sobie w kancelarii prezydenckiej za swoimi plecami, często się na jego tle pojawiając obraz Dwurnika — no to chyba to jest dobra sztuka! I powiedziałem tutaj też właśnie o problemie „Kwasycyzmu”, że właśnie w tej chwili mówię o problemie „Kwasycyzmu” w sztuce, który to termin wymyślił Jan Piekarczyk... E, ee, ee, no więc właśnie, tak rozwijałem te niektóre tematy, mówiąc z głowy. No i cóż... i potem podziękowałem, skończyłem, jeszcze raz, jeszcze raz dziękując Bogackiej. No, chyba się ludziom b. spodobało.

Nie widzę powodu dlaczego, przecież... (miało się nie spodobać). Dla mnie, to była eh, he, rewelacja, że te wszystkie zgodności nastąpiły. No po prostu rewelacja po prostu! No to tak powinno być... tak powinno być, nie wiem czy to było dobre, ale tak powinno być, a jeśli tak powinno być, to to musi być dobre, czy to się komuś podoba, czy nie, po prostu... Dlatego, że tam nic nie było na siłę. Tam, tam to się wszystko samo z życia wyłazi... — to było życie! To było życie!

A oprócz tego było Appearance’em, moim kolejnym, chociaż niezapowiedzianym, chociaż niezapowiedzianym, niestety. Jednak było Appearance’em, ale też nie Appearance’em jako dzieło zapowiedziane, bo wtedy ja bym próbował temu nadać jeszcze jakąś bardziej jakąś formę... formę!

Ale była, było no, było no, tak jak, tak jak przedtem też było osobnym Appearance’em, choć niestety takim, można powiedzieć, chudym... wystąpieniem na temat, yy, wspomnień o Anastazym. Jak i dzień wcześniej w Galerii „Pokaz”, też te wspomnienia o Anastazym, no to jednak był Appearance.

Ale i było to z Bogacką też i performance’em — klasycznym! Ale to było, ale to było samo życie, i to jest właśnie ten ideał, o którym Piekarczyk się wkurzył... przed wczoraj, tak? W „Pokazie”. I mówił: że gdzie, dosyć już te Appearance, to wszystko, to powinno być — po prostu życie się samo dzieje!

Tak! No to byłby ideał. No więc właśnie i ten pokaz z Bogacką był bardzo do tego zbliżony.

Kto wie, czy... nie chcę tu nic sugerować, no, ale się to złożyło na ocenę Rylkego, który powiedział, że ten wieczór w Galerii „Kordegarda”... ten wieczór w Galerii „Kordegarda”, no to był wg niego chyba najbardziej udanym wieczorem ze wszystkich tych wieczorów dotychczasowych w „Klubie Performance”.

Rzeczywiście, różnorodność była niesamowita, te wszystkie performance w sobie były bezbłędne oczywiście. Ten, ten może „Wspomnienia, ha eh, o Anastazym”, no w wypadku Piekarczyka i Rylkego, no to dobrze, bo oni odczytali te swoje dosyć dobre te... nie dosyć, tylko dobre, teksty z kartki: przemyślane...

No ja, to poszedłem na eksperyment i czytałem taki bełkot z maszynowego tłumaczenia... To było tak: tekst polski (Anastazego) był przetłumaczony na angielski maszynowo, i potem he, zdaje się, z tego maszynowego tłumaczenia angielskiego, został maszynowo przetłumaczony na polski. I on był zamieszczony w tym piśmie „O Jezu, o Jezu” bodajże nr 2. I ja czytałem ten tekst, wyświetlając jednocześnie te przeźroczka z „Workiem” (czerwonym) o Anastazym. No, ale to było, to było, to było... no dosyć... dużo osób wyszło, no, była piękna pogoda, drzwi otwarte, więc sobie wyszli na papierosa; niektórzy nie trawiają tego typu prezentacji. A jak zobaczyli, że ja, że ja będę czytał... a jak się zorientowali, że to jest mechaniczne tłumaczenie, no to cóż... Boże święty... Natomiast mogło to być ciekawe dla... tych, którzy pierwszy raz w ogó-

le, że tak powiem zetknęli się z tym tematem, widzieli pierwszy raz te przeźrocza z workiem, no i jednak ja... cenię ten tekst mechanicznie tłumaczony.

Tam są faj... tam są pewne wyrazy... takie, jakie one są z tekstu o Anastazym... jakieś tytuły, czy, czy opisy, które się natychmiast zamieniają w jakąś abstrakcję słowną, ale są!

I, summa summarum, to, to, to można wy... wyczuć przez... eh, przez tą 40. procentową prezentację prawdy, no jednak, o co chodzi mniej więcej w jego twórczości. No tylko, że Boże Świąty, prezentacja była dosyć ciężkiego typu... w tym moim przypadku.

Dobrze, ale, tu jest też uwaga, którą teraz wygłoszę, to jest uwaga podsumowująca — też nie powiedziałem tego przy Bogackiej, a powinienem — to znaczy się, jakie... yy — krótkie omówienie tego, co zaszło...

To jest bardzo dobry też chwyt... to już można nazwać chwytem, który czasami stosuje w Appearance — dydaktyczny. Który pokazuje moimi ustami, jakie były inne możliwości alternatywne, prawda, jakie zaszły, jakie były dobre... ja je... to, że te, że te szczęśliwe przypadki zaszły to mówiłem, ale jakie były złe; no np.: jakie były negatywne, a były... Tego nie powiedziałem, a szkoda, właśnie, a powinienem: „kontrast jest matką sztuki” — powinienem powiedzieć... I, eea, i, a i mówiłem, że przeprosiłem za to, że będę powtarzał ekspresję, tak to mówiłem, ale... jakie właśnie były powtórzenia — czego nie mówiłem jakie — no, a to sobie uświadomiłem już w trakcie przemysleń po występach.

No przede wszystkim to — szkoda, że tego nie powiedziałem holender, bo to by to, kurcze, pięknie dopaliło tę sytuację już na amen. — No, że ja występuję z Bogacką! A przecież 17 lat występowałem z Zofią Kulik — to powinienem powiedzieć — nie rozstawiając się w ogóle (z nią) na co dzień. Nigdy prawie. Zawsze byliśmy i na wszystkich występach, bardzo często, co najmniej ze 2 razy na tydzień... w innych Galeriach. Sami robiliśmy, ciągle będąc we dwójkę, ciągle komentując do siebie, wszystko cośmy widzieli, wszystko, co będziemy robić — aż do upadłego. Co było też z jedną, z jednych z przyczyn, że potem właśnie była ta reakcja Zosi, żeby zając się tylko sobą — w czym odkryła wielkie pokłady dotychczas niewykorzystane.

No niestety, no tak to jest... tak to jest, że, że para to jest zespół i, i tam wiele idzie w tą parę, z tego, co mogło by iść na konto indywidualne. I w parze to już niestety nie jest — można robić bardzo ciężki rozdział (wspólnej kreacji) — nie jest to indywidualne, tylko jest... liczy się jako praca zbiorowa. — Więc nastąpiło tu powtórzenie, czyli ja osłabiłem, w tym wypadku, to jest negatyw... w porównaniu do twierdzenia, że „kontrast jest matką sztuki”, nastąpiło osłabienie działalności z Zofią Kulik. Nagle tu Kwiek znowuż z jakąś kobietą coś robi. Prawda? No. Właśnie — nie powinno już być takich podobnych przypadków.

Z mężczyzną tak, bo to byłaby alternatywa pewna. No jasne, że jest alternatywa, że, że tu jest kobieta, nie Kulik, inna. No, ale, i... czy... alternatywa, czyli zalicza się do „odmian”, do permutacji, które są żelazną częścią Działań.

Ale, następna rzecz, proszę bardzo: trzymając, mówiłem przedtem, w tych... w... we „Wspomnieniach o Anastazym”, przedtem, czyli przed wystąpieniem z Bogacką, musiałem ee... mając rzutnik mały w ręku, zmieniać slajdy, a jednocześnie czytać pismo, czego nie robiłem w „Pokazie” (Galerii Krytyków). W „Pokazie” pokazywałem slajdy po cichu, te z „Workiem” (czerwonym).... muzycy tam brzdąkali, grali, bo to było w ramach tej interakcji z muzykami w projekcie Knittla — tutaj musiałem zmieniać slajdy i jednocześnie czytać tekst zakreślony w papierze, więc musiałem uklęknąć, dlatego, że tekst położyłem na podłodze i rzutnik... raz, że musiałem raz przewrócić kartkę bodajże w tym tekście, ale tam palcem też wodzić po tym tekście i... emm... musiałem go mieć przed sobą, więc musiałem uklęknąć, bo nie mogłem trzymać stojąc i

rzutnika i tekstu... I w zw. z tym ukląkłem. I klęczałem z tym rzutnikiem przed ścianą, rzucając przeźrocza na ścianę, idealnie jak w, wystąpieniu w Galerii XX1, które się mniej więcej rok temu odbyło w... na wystawie, na wystawie indywidualnej (mojej) z performance'm, e... — jak pies się patrzy, ja rucam przeźrocza na ścianę, na których to przeźroczach pies się patrzy na obrazy... Siedzi tak i się patrzy na, na obrazy z kwiatami. A ja też tak siedzę jak ten pies siedzi, przed ścianą, na ziemi jest przede mną rzutnik, zmieniam przeźrocza, klęcząc, no siedzę, tak klęcząc, tak jak ten pies, tak siedzę i się patrzę na ścianę (na slajdy na ekranie) jak pies na obrazy i zmieniam te przeźrocza. No i tu zaszała ta sama sytuacja.

Gdybym ja wcześniej o tym pomyślał, to nigdy bym do tej sytuacji nie dopuścił. I teraz wyobraźmy sobie zdjęcie, może się pojawić w jakiejś migawce, że ja tam klęczę i rucam coś na ścianę, jeśli chodzi o tego psa i obrazy i potem tu znowuż klęczę i rucam coś na ścianę, a chodzi o zupełnie o co innego. Klasyczny przypadek mechanicznego po... postępowania, prawda, wg Hansena...

Czy dwa, tutaj te, te rzeczy, gdyby wcześniej o tym człowiek pomyślał, to by to były... z sytuacji z Bogacką nie dało by rady wyeliminować. Kto wie, no trzeba by pomyśleć. Chociaż by o tym powiedzieć! Mówiąc to, to byłaby eliminacja, tzn., że ja sobie z tego zdaję sprawę...

Tak, jak tam też parę rzeczy takich zacząłem, zacząłem mówić o tych, o tym projekcie, mówiąc, że no, przecież, żeby zrobić rysunek, to nie trzeba robić Bogacką, itd. — uprzedziłem pewne ewentualne krytyki, że po co rysować, po co... co to za pomysł, żeby rysować Bogacką, po co, po co... Wshhy...

No więc właśnie, no i tak, to była... No i nic, no i się sytuacja zakończyła... i, i bardzo dobrze. Już widzę, że taśma idzie do końca... Dobrze, że chociaż wypłułem z siebie to co, na świeżo, to co, to co... No i potem już... no, dosyć Rylke zadowolony, wszyscy zadowoleni...

Po zakończeniu całej imprezy składaliśmy z powrotem, dopiero zobaczyłem, bo oni musieli, Piekarczyk z Rylkem i z Olą Górką, która tam zawiaduje Kordegardą wespół z Panią Teresą Stepnowską, musieli rozebrać tą całą wystawę, bo okazuje się, że nie było oczka między wystawami, tylko ta wystawa trwała i ma trwać dalej.

Musieli rozebrać całą wystawę o jakimś hrabim Potockim, który wybudował ten cały kompleks Kordegardy i Ministerstwo Kultury i Sztuki, łącznie z historią rodziny, z pociotkami... profesjonalnie zrobiona wystawa, na takich fatalnych stelażach, jakiś Polski patent widocznie, łączonych takimi plastikowymi, plastikowymi takimi łącznikami — tragedia, to się wszystko sypało, roztego... Oni musieli to rozłożyć, odbył się ten występ „Klubu Performance”, a potem żeśmy to wszystko właśnie składali na samym końcu. No i żeśmy to składali godzinę, z powrotem tą, tą wystawę, z tymi zdjęciami tych pałaców, tego pałacu i tych Potockich i, i całej rodziny, z opisem... no i stanęła znowuż... Wystawa została rozebrana i potem... złożona!

(Koniec nagrania) (PK)

PRZEMYSŁAW KWIEK, OPIS „APPEARANCE 150: KSIĄŻKA BB. PODŁĄCZENIE DO FARADAY'A PLUDRY I ZALEWSKIEGO”.

Klub Performance, 8 maja 2008 r.

Część 1 teoretyczna, pojęciowa. Zawiazane oczy, mowa „z wyobraźni”.

Pokazuję do kamery maszynopis z tym planem. Jak zapomnę czegoś powiedzieć, co jest w tym planie, to będzie dowód, że to było zaplanowane do powiedzenia.

Zawijam sobie oczy przepaską przed kamerą i oddalam się do ściany, do miejsca pokazu.

Omawiam przypadek „Książki BB”. Proszę kogoś o pomoc, by szeptał mi do ucha to, co napisałem poniżej: Robert Pludra i Paweł Zalewski podczas swojego performance w Galerii Krytyków Pokaz w dniu 07.04.2008 napisali na ścianie „Lekcja 1.” a na ziemi „Lekcja 2.”. Pod tym napisem położyli jakąś książkę, a ponieważ nie było jasno nikt nie wiedział jaką. I tyle jeśli chodzi o lekcję 2. Cała reszta odbywała się jako „Lekcja 1.”, poświęcona Faradayowi i była to odpowiedź na zadanie uczelniane na Wydz. Rzeźby WWPASP „Mój ulubiony bohater”. Był to pokaz pracy maszyny do produkcji ładunków elektrycznych — Zalewski, kręcąc korbą maszyny „ładował” włosy kłęzącego Pludry, które miały „stanąć” i produkować iskry. Parametry doświadczenia (jakie powinny być, by zjawiska wystąpiły) były opisywane na ścianie pod napisem „Lekcja 1.”

Po występie przejrzałem książkę i poprosiłem o jej danie. Dostałem ją z dedykacją.

Postanowili oni wykorzystać, wpieść w pomysł (Faraday) przypadek, który napotkany zastał „po drodze”. I b. dobrze. Wtedy taki zabieg „dopala” na plus występ, jeśli jest to przypadek szczęśliwy. Czy tu tak było?

Książka ma treść, która w żadnym wypadku nie powinna była zostać ujawniona podczas ich występu. „Zababrababy” całkowicie niewinną i merytoryczną, pozytywną, nazwijmy tak całość, swoją koszmarną, silną treścią. Zbitką żargonu tak dokładnie dotykającego niektórych.

Choć książka jest dzisiaj całkowicie nieaktualna i jej nieaktualność ciągnie się od połowy lat 50-tych. (i chociażby z tego powodu nie było sensu jej prezentować), a na dodatek jest ona nie oryginalna, jest kalką z pism większego gracza, można powiedzieć „największego” wtedy. Choć żargon pokutował aż do końca lat 80-tych. W jego to oparach przyszło nam (KwieKulik) Działać jako Artystom w końcu lat 60-tych i w latach 70-tych.

No więc jeśli treść ani nawet autor nie mógł być ujawniony i nie został przez Performerów, co dobrze świadczy o ich „nowoczesności”, bo uznają to za decyzję w pełni świadomą, to po co autorzy przedstawili „Lekcję 2.”?

Chcieli pokazać, że oprócz nauczania o świecie fizycznym jest jeszcze nauczanie, a może indoktrynacja treścią taką, jaką prezentuje książka?

No, dzisiaj na pewno nie taką treścią... To może rzucona została jako symbol treści aktualnych, ale które po czasie zawsze wietrzeją, ale „dzięki którym” ginęli nawet ludzie?...

Czy więc znalazłszy ją i zobaczywszy co to, postanowili, mimo feleru niepublikowalności treści, użyć ją, by „zahaczyć” o tę sferę doktryn i ich wdrażań, tzn. też i nauki? Mam pytanie: a co by było, gdyby po drodze, na śmietniku znaleźli książkę np.: Cymera „Domowy wyrób win”? Czy też była by użyta, rzucona na ziemię koło napisu „Lekcja 2”? Chyba nie!

W każdym razie, kończąc te rozważania, a jest to ich tylko mały początek, powiem, że w sumie, przesłanie tego pokazu jest mi jak najbardziej „na rękę”, było poparciem doktryny filozoficznej Reizmu Kotarbińskiego, który tenże przeciwstawiał w swoim cza-

sie wszelkim hipostazom, inaczej onomatopeidom, inaczej „bytom pozornym”, które bierze się, po użyciu takiej nazwy, za rzeczywistość. Która tak naprawdę nie istnieje. Fenomenem jest to, i nad tym się warto zastanowić, że obaj autorzy są z jednego czasu, a Kotarbiński w podziemiu ani na indeksie nie był.

Ponieważ warto powiedzieć to, co teraz napisałem (08-05-2008 15:34), a mam sobie teraz zastąpić oczy, to będzie mi musiał ktoś mówić do ucha te zdania a ja je będę powtarzał.

Część 2 wizualna. „Krepina Kwieka”, kucie, ogień.

Pokazuję realny „Czaso-skutek estetyczny”.

„Integracyjne dokumentowane Działania (współdziałania) muzyczno-materiałowo-przestrzenno-medialne w konkretnych uwarunkowaniach, w sytuacji muzykującej Grupy w Składzie” (terminy KwiekKulik, słowo „Działania” z dużej litery), Klub UW Sigma: „dolna” część „Galerii” przy Krakowskim Przedmieściu, 11.05.1972. Zdjęcia KwiekKulik.

Od lewa do prawa. **Fot. 1.:** stoi Przemysław Kwiek, za nim we wnęce otwarta walizka z kilkuset kolorowymi slajdami — „bankiem” „czaso-skutków estetycznych” (termin KK) Zofii Kulik i Przemysława Kwieka, obok rzutnik slajdów, z przodu materiały i narzędzia do Działań. **Fot. 2.:** PK na ziemi, z głową na „czerwonej szarfi KK”. **Fot. 3.:** ZK szuka w „banku” (walizce) „odpowiedniego” slajdu i „rzuca” go na tą „sytuację” — tu, swoje niezwykle zdjęcie (1971) Ewy Lemańskiej na Trybunie Honorowej z rozpostartym „białym ekranem ZK” (1970), na tle Pałacu Kultury. Uwidacznia widowni swoje skojarzenie między „sytuacją” zaimprovizowaną przez partnera (rozpostarte ręce), a zawartością zbioru obrazów dokumentacji, nakłada „zjawisko ekranowe” na rzeczywistość. **Fot. 4.:** Jacek Malicki (gitara, smyczek), Emil Cieślar (na widowni), Milo Kurtis (flet, fagot) w „płaszczu” z „czerwonej szarfy KK”, z żółtą „kulą” z „krepiny PK” (1970) na plecach. **Fot. 5.:** 3 „kule” „krepiny PK” na mokrej farbie ściany, żółta wzięta z „czerwonych pleców” Mila. **Fot. 6.:** ZK wyszukuje i „rzuca” na to slajd — zdjęcie (1971) opakowanego papierem (PK) marmurowego posągu Mojżesza Michała Anioła z przyczepionymi „kulami” z „krepiny PK”.

Maluję ścianę na biało, przyczepiam do niej 3 kule z „krepiny PK”, innego koloru niż wyżej, mówię, że to „Real”, nie zdjęcie. Proszę kogoś o pomoc. Zaczynam „kuć” dłużej te krepiny, a pomocnik rzuca na ziemię kwadraciki ze starej krepiny (z lat 70-tych) jako „odpryski” „marmuru”. Podpalam te krepiny, przedtem zdjęwszy kamerę ze statywu, bu robić z ręki zbliżenie ognia.

Po co to było robione? Że można się podłączyć do poprzednika, że Pludra z Zalewskim wymyślili nowy rodzaj performance (nauczanie przy stosowaniu formy Performance), że dzisiejszy mój Appearance jest podzielony na dwie kontrastowe części, bo kontrast jest „matką sztuki”, że był „meta” (ponieważ Appearance zawiera z zasady sprawę „meta”, to można by ten występ nazwać „metaperformance’em”. I to jest moja „Lekcja 3”. (PK)

=====

Koniec tekstów Przemysława Kwieka

=====

MONIKA BOŃCZA TOMASZEWSKA:

Rozdział siódmy (fragment większej całości).

Opis (interpretacja) trzech performances wykonanych przez Przemysława Kwieka, Jana Rylke i Jana Piekarczyka 2 sierpnia 2008 r. w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu w trakcie Mazowieckiego Festiwalu Artystów „Powstanie Sztuki”, Radom 2008, (...).

Zdjęcia Jan Piekarczyk.

Appearance 153 Przemysława Kwieka („Inferno” – Piekło):

Kwiek, w ogromnym upale od rana sklejał pasy krepiny w ogromne arkusze. Teraz arkusze zrywał po kolei i miął w kule.

Przedmiotem działań tego performance’u jest symboliczne pokazanie etapów życia. Doświadczenia miłości, nadziei, a w końcu wyboru, co wybrać, którą ścieżką iść. Przemijanie, temat bardzo często poruszany przez ludzi, najczęściej smutny i refleksyjny, a jednak często powracający, jak gdyby każdy z nas miał taką potrzebę, obierania się za siebie i nadzieję, że jeszcze jest wybór.

Pierwsza sekwencja (w tym przypadku) przypomniła autorowi miłość, to kolor czerwony. Najważniejsza rzecz w życiu performerera, może dlatego była to pierwsza, górna warstwa krepiny, którą zerwał. Może to w życiu swoim najbardziej zapamiętał i to przepełnia go bólem, jak piekło (słowa performerera). Przygnieciona kamieniami, ciężarem, który musiał kiedyś znieść (rozstanie), a zawsze będzie pamiętał.

Następny kolor to żółty – który symbolizuje nadzieję, ośmielenie. Performer zrzuci kamienie, przechodzi w następny etap, niestety życie kieruje go nie tam, gdzie by chciał.

Przechodzi do koloru niebieskiego, który symbolizuje duchowość. Próbuje się wyciszyć, przemyśleć co dalej... i nic, znowu fiasko.

Przechodzi do następnego etapu swojego życia, czyli do następnego koloru, różu i amarantu – to pragnienie seksu, miłości, mocnych przeżyć, szaleństwa, wariactwa, a może to już ostatnia szansa?

Performer przechodzi do koloru zielonego – to po burzy wyciszenie, spokój i jednocześnie nadzieja, w czterech odcieniach zieleni – co symbolizuje „nadzieję na nadzieję”. I znowu wyciszenie, duchowość, powrót do rozmyślań, po co to wszystko, na co ja się tak męczę?

Może dać sobie z tym wszystkim spokój, może już dość starań, które nic nowego nie wnoszą w życie – to symbolizował kolor fioletowy, granatowy i indygo.

Następna warstwa koloru, pomarańcz – symbolizuje otwartość na ludzi, nawiązywanie nowych kontaktów – trzeba próbować, a może coś dobrego wyniknie, może się coś wydarzyć godnego uwagi.

Ostatnia warstwa krepiny to pół na pół biel i czerń. Performer jak gdyby „wchodzi” w te dwa kolory. Medytuje, analizuje, jest to osobista percepcja wydarzeń. Co dalej, czy rezygnacja? Czy załamanie? A może żyć dalej?

Widz zastanawia się, co zwycięży.

Na szczęście zwyciężyło życie i dobro, artysta „wychodzi” od strony bieli, która symbolizuje także nowe życie.

Stając nad zwojami kolorowych, użytych wcześniej krepin, artysta czyta z kartki przesłanie: „Precz ze złem, niech żyje dobro”.









Performance Jana Rylke („Ogród”):

Performer pragnie pokazać bezradność wobec spraw ostatecznych. Wózek inwalidzki symbolizuje tutaj trud, ciężar, niemoc, naszą niedoskonałość, ułomność.

Performance zbiegł się z datą wybuchu Powstania Warszawskiego. Ta pamiętna data wywołała refleksję, przypomniała ludzi, którzy już odeszli.

Pamięć została i nigdy nie przeminie, i to chciał pokazać performer.

Borykając się z posuwaniem się na wózku inwalidzkim, artysta rozkładał kolejne kartki z napisanymi imionami zmarłych przyjaciół, na każdej kartce kładł kwiat i zapalony znicz, na znak pamięci i hołdu.

Dotarł w końcu do końca „alejki pamięci”, zszedł z wózka i obmył się w maleńkiej sadzawce.

Symbolizuje to katharsis.

Spełnił swoją powinność, a może przez symboliczne oczyszczenie zrzucił z siebie krzyż, który przez całe życie dźwigał?

Może chciał pokazać, że to, co osobiste staje się uniwersalną formą przekazu kulturowego (autor wiersza – Jan Rylke)?:

W kulturze jesteśmy ludźmi

W sztuce całym ciałem.

Ciało rozpada się

I zmartwychwstaje.







Performance Jana Piekarczyka („Radom, miasto otwarte”):

Ten performance to właściwie druga i trzecia część złożonej akcji artystycznej.

Pierwsza część została wykonana tydzień wcześniej na ulicach Radomia i polegała na pytaniu przygodnie napotkanych ludzi o to, czy pozwolą się sfotografować, czy nie (zaznaczając, że zbiera fotografie do niezależnego projektu artystycznego).

W przypadku zgody, artysta wykonywał szybką, zwykłą fotografię, w przypadku braku zgody, fotografował cokolwiek (sylwetkę, kawałek chodnika i przetwarzał takie zdjęcie na czarno-biały negatyw), co służyło mu za licznik zgody i jej braku.

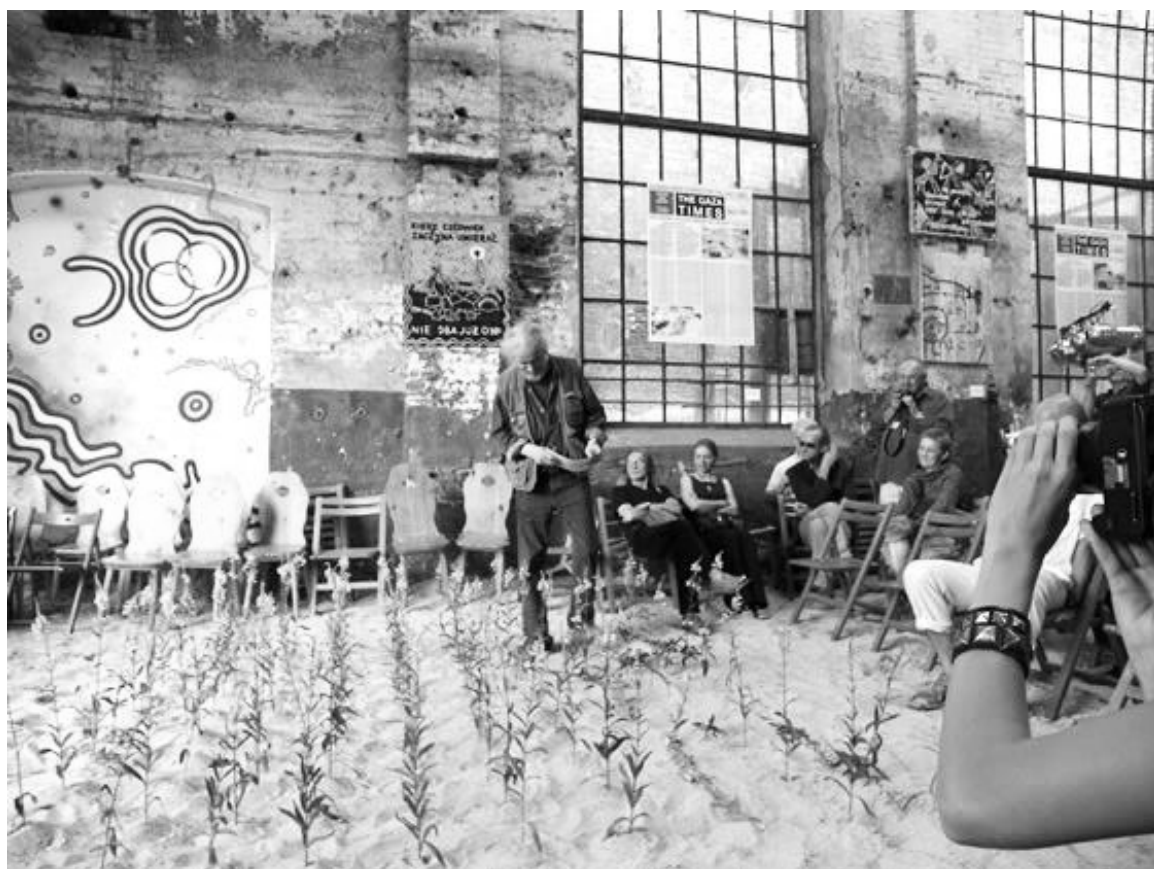
W Radomiu na 100 wykonanych podejść, zgody odmówiły 52 osoby (jest to część większego projektu; ogólnie na 1361 podejść odmowy stanowią 53, 12%):



Ponieważ tak ułożona „kolekcja” (zdjęcia wdg. kolejności) nie oddaje ciśnienia odmowy, z jaką się spotkał, przygotował też zestaw w innym porządku, który nazywa flagą (najpierw zdj. cz. b., potem kolorowe):



Druga część performance'u polegała na pewnych uwagach teoretycznych, a trzecia na deptaniu kwiatków:



„Zagon” stu fioletowych kwiatków odpowiadał stu fotografiom radomskim. Artysta deptał te, które odpowiadały czarno-białym (i negatywowym) fotografiom odmowy.

Zapytałam go, dlaczego deptał te kwiatki. Odpowiedział, że dlatego, żeby unaocznić, pozwolić odczuć negatywne emocje, jakie przeważnie wiążą się z odmową.

Powiedział, że gdy idziemy ulicą jakiegoś miasta, nie zdajemy sobie sprawy z tego, że mamy wprowadzić do czynienia z ogromnym potencjałem pozytywnej energii ludzkiej, ale mamy też do czynienia z niemniejszym, a najczęściej większym, potencjałem negatywnym.

Nie są to ludzie źli, ale bardzo często w jakiś sposób wycofani i zamknięci, często cierpiący.

Cały projekt nosi nazwę „otwarci-zamknięci” i ma na celu śledzenie rozkładu tych potencjałów, bez uprzedzeń i ocen, ani moralnych ani żadnych innych (pełna informacja i dokumentacja pod zakładką „otwarci-zamknięci” pod adresem

<http://galoisquarterly.webpark.pl>).

Zapytałam go, co sądzi o ewentualnym zastosowaniu performance’u w **artterapii**. Odpowiedział, że nie zna się na artterapii, ale zna moje pytania w tej sprawie.

Nie zdziwiłby się, gdybym spotkała się z ze strony performerów z zastrzeżeniem, że performance w artterapii nie będzie sztuką, performance’em artystycznym.

Nie jest to jednak żaden problem, ponieważ w terapii liczą się efekty terapeutyczne, a nie artystyczne.

JAN PIEKARCZYK

ZAKOŃCZENIE

1. NEGOCJACJE — rzuciłem — w powietrze monetą, mówiąc, że kiedy upadnie na reszkę, to będziemy mieli do czynienia za sztuką, z performance jako sztuką, a kiedy orzeł wypadnie, to się obejdziemy bez sztuki.

Po kilku takich „numerach” zirytował się Kwiek i po jednym z takich losowań zapytał o to, z czym w końcu mamy do czynienia, ze sztuką, nie ze sztuką — w końcu z czym?

— Nie wiem, ja tego nie modyfikuję, ponieważ nie zmierzam do określenia rzeczy, ale do niepewności, do nieokreśloności, losowości (jakoś tak). Jak obroty monety ma to wisieć w powietrzu, obracać się, upadać, odbijać od ziemi, kiedyś upaść. Jeżeli ktoś chce, może taki lot na monecie, taki wgląd uznać za sztukę, czy jak zechce — nazywają się bez znaczenia...?

2. ZŁOŻONOŚĆ

Świat się zmienia — domyśliłem się po sześciu latach bardzo intensywnego zajmowania się tym problemem — i w końcu odrzuciłem I-Ching, pokrętną, chytrą arytmetykę naturalnych potęg liczby $2n$, kształtów, azjatyckich symboli mających świadczyć o mądrości tych, co pierwsi lub drudzy na świecie ujrzeli jednocześnie awers i rewers podwójnej helisy pierwotnej formuły ontologii, która pod warunkiem, że jest wypowiedziana na głos, a nie tak, że nikt jej nie słyszy — rządzi i włada całym światem.

Domyśliłem się, że taka formuła powinna być podwójna, tak jak słowo i powietrze, na którym szybuje od człowieka do człowieka, a pod karą chłosty powinna też jak najmniej ingerować w świat, jak najmniej stawiać mu warunków — najprostsza z możliwych — właśnie dlatego, że świat tak się zmienia, że możemy nie zdążyć z dobieraniem słów do zawrotnego tempa zmian i przemian.

Ontologia prosta, to minimum założeń o świecie, minimum roszczeń, zarazem maksimum ryzyka — paradoksalnie, zero—jedynkowa ontologia ostra skazuje nas na ryzyko nieba i piekła, z niewielkim, czasem dramatycznym i tęsknym ukłonem w stronę satyrycznego czyścica, do którego słynny Włoch pakował wszystkich swoich wrogów, którym wprawdzie źle nie życzył, ale na wszelki wypadek — tam będzie im lepiej. Czy wtedy jest jeszcze ostra?

Założeń wcale nie wyuzdanych — jak strategię inflacyjną dzisiejszej ekonomii — jesteśmy coraz bliżej sztuki — które tym się szczycą, że logiki inflacyjne charakteryzują się odwracaniem tej elementarnej wiarygodności przebiegu łańcuchów zdarzeń różnych procesów w ten sposób, by językowe — pojęciowe odniesienia do kolejnych poszczególnych zdarzeń miały coraz mniejsze prawdopodobieństwo zajścia, by były coraz mniej wiarygodne.

Dlatego potrzebne są rozmyte (fuzzy) **negocjacje** — ontologiczne — co do założeń, twierdzeń, pewników o świecie, w którym się jest.

W niniejszej książce występuje kilkadziesiąt osób, których nazywam **negocjatorami**, itd.

P.S. to tylko taka improwizacja nieprzewidywalna jak się improwizacjom zdarza, cdn. (JP).

Wtorek, 8 marca 2011

Jan Piekarczyk

Swobodne zakończenie

1. NEGOCJACJE. Rzuciłem w górę monetą, mówiąc, że jeśli wypadnie reszka, to będziemy mieli do czynienia ze sztuką, z performance jako sztuką, a kiedy orzeł wypadnie, to się obejdziemy bez sztuki, bo nawet, jeśli coś będzie, żadnej w tym sztuki nie będzie. Po kilku latach tego typu moich „numerów” zirytował się Kwiek - zwłaszcza po jednym z takich losowań - i zapytał mnie z czym w końcu mamy do czynienia, ze sztuką, czy nie ze sztuką - w końcu z czym? Kilka lat czekałem, aż w końcu ktoś zada mi podobne pytanie.

Losowania wcale nie są retorycznymi, nieważnymi, jałowymi ozdobnikami moich performansów. Teraz wiem może nieco więcej i bardziej się muszę zastanawiać nad pytaniem o los losów, co jest dość przyjemne - jestem już dalej i nie mogę się cofnąć w bezpieczne sfery, wobec tego pławię się w dreszczykach emocji, jakie odczuwam w kilkusekundowej nieskończoności między orłem i reszką monety, kiedy się jeszcze w powietrzu obraca, jak Blaise Pascal, bo przecież to jego wizja. Wtedy Kwiekowi odpowiedziałem: - Nie wiem, ja tego nie modyfikuję - nie zmierzam do określenia obiektów sztuki rzeczy, ale do niepewności, do nieokreśloności, losowości. Niech drga, wisi w powietrzu, niech wiruje jak rzucona w górę moneta, obraca się, upada, odbija od ziemi, po kilku sekundach ostatecznie się zatrzyma, upadnie, skończy lot. I tylko wtedy, jeśli ktoś tak sobie zamarzy - może taki lot na latającym dywanie wirującej monety - tego typu wgląd uznać za sztukę, ze współzrędnymi Koestlera, czy jak tam sobie ktoś zamarzy: Och - Acha - HaHaHa - Przepiękne - Mądre - Komiczne. Jak to w performansach.

Miewam ostatnio podobne odczucia i pytania, z pewnością bardzo subiektywne, dlatego po długich namysłach zostawiam je tutaj, już bez dalszych zmian. Na początek rozmyślań o Klubie Performance.

2. ZŁOŻONOŚĆ. Świat się zmienia - domyśliłem się po sześciu latach bardzo intensywnego zajmowania się tym problemem - i w końcu odrzuciłem I_Ching, pokrętną, chytrą arytmetykę naturalnych potęg liczby 2ⁿ, kształtów, azjatyckich symboli mających świadczyć o mądrości tych, co pierwsi lub drudzy na świecie ujrzeli jednocześnie awers i rewers podwójnej helisy pierwotnej formuły ontologii, która pod warunkiem, że jest wypowiedziana na głos, ale tak, by ktoś ją usłyszał - rządzi i włada całym światem - domyśliłem się, że taka formuła powinna być podwójna, tak jak słowo i powietrze, na którym szybuje od człowieka do człowieka, a pod karą chłosty powinna też jak najmniej ingerować w świat, jak najmniej stawiać mu warunków - najprostsza z możliwych - właśnie dlatego, że świat zmienia się w takim tempie, że możemy nie zdążyć z dobieraniem słów do zawrotnego tempa zmian otaczających nas filmów, zdjęć, tekstów, i ogólnie - obrazów.

Ontologia prosta, to minimum założeń o świecie, minimum roszczeń, zarazem maksimum ryzyka. Paradoksalnie, zero-jedynkowa ontologia ostra skazuje nas na ry-

zyko nieba i piekła, z niewielkim, czasem dramatycznym i tęsknym ukłonem hazardu w stronę satyrycznego czyścica, do którego słynny włoski performer Dante Alighieri zapakował na przelocie XII/XIII wieku wielu swoich wrogów, którym wprowadzić źle nie życzył, ale - tam będzie im lepiej. Jak to w ontologii prostej.

Założeń wcale nie wyuzdanych - jak strategii inflacyjne dzisiejszej ekonomii - jesteśmy coraz bliżej sztuki - które tym się szczycą, że logiki inflacyjne charakteryzują się odwracaniem elementarnej wiarygodności przebiegu łańcuchów zdarzeń różnych procesów w ten sposób, by językowe - pojęciowe odniesienia do kolejnych poszczególnych zdarzeń miały coraz mniejsze prawdopodobieństwo zajścia, by były coraz mniej wiarygodne. Dlatego potrzebne są rozmyte (fuzzy) negocjacje - ontologiczne - co do założeń, twierdzeń, pewników o świecie, w którym się jest. W niniejszej książce występuje kilkadziesiąt osób, których nazywam negocjatorami tych spraw...

P.S. to tylko taka improwizacja nieprzewidywalna jak się improwizacjom zdarza, cdn.

3. WIATR LOSOWAŃ. Zabierając głos w Klubie Performance na temat poruszonych tu spraw sztuki, najczęściej mogliśmy pogrzebać w językach opisu i trzymać się wybranego, powiedzmy – dyskursywnego. Nasuwały się jednak inne. Pojawił się na przykład bardzo swobodny, a nawet prowokujący język, zbliżony do poezji i do żywiołów przyrody, ale odległy za to od liczb i dla chłodnego, kalkującego umysłu niezbyt wygodny, trochę nieczytelny. Elias Canetti – pojęcia masowe - las, woda, wiatr, itd., za takimi pojęciami tymczasem kryje się ogrom pojęć wyrażających wzajemności części i całości. Liczby – chcąc do czegoś należeć – pojęcia masowe, liczby rozmyte, mogą poprzestać na sztuce, na huraganie, oceanie, na performansach – ogniu sztuki. Zdajemy sobie sprawę z tego, że kilkoro artystów w takich właśnie źródłach odnalazło pokłady znaczeń. Ja z kolei bardzo się cieszę, że mogę przynajmniej podziękować dwóm artystom, którzy w skromnym, zarazem wyzywającym performansie, zadali kilka ważnych pytań o sztukę żywą. I jej środki wyrazu: Języki miękkie, niedookreślone, i oczywiście języki konkretnego opisu i wnioskowań (Szkoła Warszawska). Język Faraday’a i ruchów Browna, które analizował w połowie XIX wieku, twierdząc, że w pewnym domu nie straszy, o czym ówcześni ludzie jednak byli przekonani. Zaświaty sztuki.

4. BAŁAGAN. Niegdyś wydawało mi się, że wszystko wokół nas jest sztuką. Łapczywie, jak król Midas wyciągałem ręce, usiłując choćby dotknąć archetypu owego cudu! Okazało się, że pierwszy ten, kto zrozumie, jak z mglistego archetypu wycisnąć sok prawdy. Midas okazał się szybszy. Złoto komplementów łykał bez mruknięcia. Zżerał wszystko. Dla nikogo nic nie zostawił. Zniechęceni widzowie amfiteatru gwizdali. Midas się uśmiechał. Raz dziennie unosił prawe ramię w górę, wskazywał kciukiem na niebo, potem na siebie, patrzył na zegarek. Na jego dyskretny znak rytuał się powtarzał. Pytaliśmy go, o co chodzi z pustymi przecież gestami i wymachiwaniem łapami, a on, że taki jest sens sztuki, że łapami machać trzeba, bo jak się nie macha, to nic się nie łapie. Ani sztuki, ani muchy. Ktoś mruknął, że gdyby dostał milion \$ za taką produkcję, to chętnie by zaszalał, bo dlaczego nie? Machać potra-

fił. Lekko rzucone kuluarowe pytanie i towarzysząca mu propozycja rozgrzały amfiteatr, atmosfera sztuki gęstniała.

Początkowo potężny, gruby Midas, chudł. Wygłodniały, osłabiony podszedł do nas chwiejnym krokiem i mruknął, że przestało go to bawić. A sztuka? – Spojrzeliśmy na siebie. – Sztuka to ja – syknął z bólu. – Jestem artystą. To pewnik. Kolejny pewnik: wszystko, co robi artysta jest sztuką. Ergo, tym bardziej to, co robię ja. Rozejrzyj się dookoła. Sztuki tu tyle, że wystarczy się rozejrzeć dookoła, tyle tu dookoła wodów, że jestem artystą w błędnym kole! – Syknął z bólu.

Bałagan nie do opisanie. Między nami a światem. Między światem a nami. Tak jest więź sztuki, świata i ludzi, że za każdym razem trzeba ją opisywać, uzupełniać, omawiać, negocjować jej sensy, uczyć się, że są pojęciami ontologii rozmytych, nieostrych. Prawie już dotarłem do miejsca, gdzie dostałem niedawno po łapach za próbę wydobywania dźwięku z archaicznej, dzisiaj niemodnej nazwy nauki o bycie. Za prawdopodobieństwa, losowości, niepewności, za szczeliny między mniej a więcej, za rzucanie losów o szaty Jezusa. Słów dyfrakcyjnych, szczelinowych, jest tak dużo w naszej kulturze, że ewentualny wspólny szkielet ontologii, jaki generują, nazywam tomografią artystyczną performansów, której performerzy dokonują wyłącznie na żywo.

Tak jak w Klubie Performance.

Wraz z upływem czasu coraz bardziej mnie fascynowała różnorodność inicjowanych w nim propozycji, z którymi można się dzięki niniejszej książce zapoznać, nade wszystko jednak chciałbym zauważyć, że Klub jest przedsięwzięciem artystycznym i opisy różnych jego wydarzeń nie wymagają żadnych przesadnych formalizacji. Klub Performance dysponuje tak ultranowoczesną ontologią, że wolę mówić o niej Teoria Obrazu (wiele lat temu używaliśmy tej nazwy wraz z jej twórcą, logikiem Bogdanem Sabalskim), niż ontologia. Nośnikami pojęć ontologicznych w Teorii Obrazu są: oko, dwa światy, lustro. Tylko uważność (performance) może sprawić, że nie stracimy tych związków z oczu, a obrazy pozostaną. Symbolem splotu obrazów i pojęć jest dla mnie każdy rysunek, który ukazuje sens zdania: Widzę świat wtedy i tylko wtedy, kiedy świat mnie widzi. Tak jak w Klubie Performance.

Jan Piekarczyk

=====

Niniejszym serdecznie zapraszamy do lektury książki o wydarzeniach artystycznych zainicjowanych przez Klub Performance siedem mniej więcej lat temu, trwających, i nadal się dziejących.

Pragniemy serdecznie podziękować wszystkim przyjaciołom, którzy przyczynili się do powstania naszej wspólnej książki.

Przemysław Kwiek; Jan Piekarczyk; Jan Rylke

(JP)

Koniec książki