

Tytuł

Kto się boi performansu? Modernistyczny esencjalizm versus postmodernistyczna intermedialność w podejściu do polskiego performansu

Autor

Karolina Plinta

Źródło

MIEJSCE 5/2019

URL

<http://miejsce.asp.waw.pl/kto-sie-boi-performansu/>

Abstrakt

Tematem mojego artykułu jest dyskusja na temat definicji sztuki performansu w polskiej humanistyce. Spór ten wynika z przemian sztuki performansu i wzrostu popularności badań na performatyką. Z tego względu jednym z punktów wyjścia artykułu jest definicja sztuki performansu ukuta przez Marviną Carlsona, nowojorskiego krytyka i teatrologa. Argumenty Carlsona zestawiam z tezami polskiego krytyka i historyka sztuki Łukasza Guzka, który w swoim artykule *Performatyzacja sztuki* (2013) definiował sztukę performansu poprzez modernistyczne kategorie. Definicję Guzka staram się umieścić w szerszym kontekście teoretycznym, przywołując argumenty takich teoretyków jak Helen Spackman, Philip Auslander, Amy Bryzgel, Nicolas Bourriaud czy Claire Bishop. W końcu, esencjalistyczną definicję Guzka konfrontuję z krytycznymi postulatami Tomasza Płaty, teatrologa i kuratora, zwolennika postmodernistycznej definicji sztuki performansu, bliskiej Carlsonowi. Celem tego artykułu jest analiza postulatów poszczególnych badaczy i rozważanie ich silniejszych oraz słabszych stron.

Ostatnie lata w polskiej sztuce zaowocowały licznymi wydarzeniami wokół sztuki performansu, które sprowokowały dyskusje wokół definicji tego gatunku. Nasilenie zainteresowania tym problemem wynikało zarówno z przenikania w rodzimy dyskurs naukowy nowych trendów humanistycznych – rozwijającej się w humanistyce anglosaskiej od lat osiemdziesiątych XX wieku i opisywanej przez takich badaczy jak Richard Schechner czy Jon McKenzie performatyki, która na polskim gruncie została przedstawiona przez Ewę Domańską¹ – oraz swoistego przewrotu instytucjonalnego, za sprawą którego w polskich instytucjach sztuki zmienił się sposób rozumienia i prezentacji performansu. Wystawą mającą ambicję opisać tę zmianę były *Inne tańce. Zwrot performatywny w polskiej sztuce XXI wieku* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (kwiecień–wrzesień 2018). Jej kuratorka Agnieszka Sosnowska opisała prezentowanych artystów i artystki jako tych, których łączy umiejętność działania poza sztywnymi podziałami na sztuki performatywne i wizualne². Tak pomyślana wystawa, zorganizowana w instytucji istotnej dla historii

polskiego performansu, była mocnym głosem opowiadającym się za rozszerzeniem rozumienia tego gatunku. Została ona skonstruowana w opozycji lub jako próba dialogu z wybranymi tradycjami teatralnymi – teatru Tadeusza Kantora, Jerzego Grotowskiego oraz środowiskiem klasycznych performerów, według Sosnowskiej mającego tendencję do izolacjonizmu³. Problem podziału sceny performatywnej w Polsce opisywałam już swojego czasu w artykule *Ucieczka z twierdzy* („Szum” 2016, nr 13). Celem niniejszego tekstu jest szczegółowa analiza przyczyn tego podziału, zasadniczo sprowadzających się do problemów definicyjnych sztuki performansu, za którymi idzie problem autonomiczności oraz wzajemnych relacji lokalnych środowisk twórczych zorientowanych na działania performatywne. Relacje te, w zależności od punktu widzenia, mogą być pojmowane jako szansa na twórczy rozwój lub zagrożenie. Dlatego uważniejsze przyjrzenie się temu sporowi wydaje się istotne i pomoże, mam nadzieję, rozwiązać wątpliwości na poziomie terminologicznym, ciągle pojawiające się w dyskusjach na temat dziedzictwa performatywnego w Polsce.

Jak zaznaczyłam na wstępie, dużą rolę w dyskusji o sztuce performansu w Polsce odegrały instytucje, dzięki którym pewne nurty czy tendencje artystyczne się uprawomocniły. Sam problem definiowania performansu pojawił się jednak wcześniej i został wypowiedziany przez jego teoretyków. O ile bowiem performans jako dziedzina wyłonił się ze sztuk wizualnych i w kontekście tej tradycji mógł być analizowany, rozwój badań nad performatyką wprowadził go w nowy kontekst, wpisując w szerszy projekt kulturowy, w którym performatywność staje się cechą ponowoczesnej cywilizacji. Oczywiście to nie spowodowało radykalnej zmiany w rozumieniu sztuki performansu jako takiej. W wydanej w 2002 roku *Performatyce* Richard Schechner definiował ją następująco: „Sztuka performansu wyewoluowała po części z malarstwa [...]. Stąd, w odróżnieniu od teatru, tańca i muzyki, stanowi raczej dzieło jednostkowych artystów, używających jako materiału samych siebie – swoich ciał, psychik, notatników, doświadczeń”⁴. Opis ten jest jednak dosyć nieprecyzyjny – w tej samej książce Schechner zaznaczył, że źródłem sztuki performansu było połączenie happeningu, tańca postmodernistycznego i pop artu⁵. Znaczenie tańca współczesnego dla rozwoju performansu odnotował wcześniej także Marvin Carlson w swoim *Performansie* (pierwsze wyd. 1996), przy okazji zaznaczając, że ten jako nowy środek wyrazu musiał być tworzony w opozycji wobec jakiegoś innego gatunku artystycznego. Owym „innym” w tym wypadku był teatr – forma oparta na fabule opowiedzianej publiczności przez wcielających się w role aktorów. W ujęciu Carlsona modelowy, pomyślany w kontrze do wypowiedzi teatralnej performans zasadza się więc na działaniu jednego artysty pracującego na własnym ciele. Działanie performatywne staje się dla niego wyrazem własnych doświadczeń kulturowych i życiowych, a zostaje przeprowadzone za pomocą stosunkowo prostych narzędzi, dalekich od wyszukanych środków scenicznych tradycyjnego teatru⁶. Oczywiście dla Carlsona – teatrologa i pilnego obserwatora nowojorskiej sceny teatralnej – powyższa definicja była jedynie punktem wyjścia w rozważaniach

nad rozwojem współczesnych sztuk performatywnych, dla których teatr jest jednym z kluczowych odniesień. Analizując strukturę performansu, zaznaczył również, że medium to nie jest w stanie do końca zaprzeczyć swoim związkom z teatrem. Skojarzenie z teatrem może nasuwać w nim choćby obecność publiczności, a pomimo akcentowania własnej autonomii już w latach siedemdziesiątych wielu performerów ujawniało wyraźnie teatralne podejście⁷. W ujęciu Carlsona istotną cechą performansu jest także jego potencjał widowiskowy, zbliżający go do praktyk artystów estradowych kultury popularnej, takich jak klauni, sztukmistrzowie, monologisci i satyrycy parający się stand-upem⁸. Dlatego analizuje on performans nie tylko w kontekście tradycji sztuk wizualnych, ale również nowych zjawisk w teatrze eksperymentalnym i kulturze rozrywkowej.

W polskim środowisku performerskim książka Carlsona została przyjęta z umiarkowanym entuzjazmem. Jakkolwiek w historii polskiego performansu można wskazać momenty, gdy tradycje artystyczne krzyżowały się z teatralnymi (choćby działalność Tadeusza Kantora, awangardowy teatr Jerzego Grotowskiego czy akcje Akademii Ruchu), teatrologiczne ujęcie Carlsona zostało przez niektórych potraktowane jako zamach na dziedzinę. Obawy przed zawłaszczającym dyskursem performatyki chyba najdobitniej wypowiedział Łukasz Guzek – badacz, krytyk i pilny obserwator sceny performerskiej w Polsce. Jest on także założycielem jednej z pierwszych stron internetowych poświęconych polskiej sztuce – spam.art.pl – gdzie publikował relacje i recenzje festiwalu oraz innych wydarzeń związanych z performensem. Teksty te zebrał w tomie *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki (2013)* i opatrzył wstępem osadzającym opisywane przez niego wydarzenia w kontekście rozwijających się studiów nad performatyką. Analizując wywód Guzka, zauważyć można, że przyjął on przeciwstawny wobec Carlsona sposób myślenia o performansie – dla polskiego badacza istotne jest nie tyle rozszerzanie pojemności gatunku, ile podkreślenie jego istoty i autonomii. Jako główną tradycję dla rozwoju sztuki performansu w Polsce wskazuje on późny konceptualizm lat siedemdziesiątych – ujawniona wówczas „świadomość performance” umożliwiła artystom-performerom odróżnić się od innych zjawisk artystycznych, przede wszystkim teatru i różnych form parateatralnych⁹. Co ciekawe, tak rozumiana artystyczna świadomość nie była dana artystom uprawiającym np. antycypujący performans happening, czego dowodził według niego przypadek „teatru happeningowego” Tadeusza Kantora¹⁰. Można odnieść wrażenie, że w takim określeniu kryje się wartościowanie (na sztukę bardziej i mniej samoświadomą) umożliwiające pewnego rodzaju selektywność w opisie tradycji sztuki performansu w Polsce. O happeningach Kantora, powstałych pod wpływem spotkania z Allanem Kaprowem, można w końcu pisać jako pionierskich inicjatywach symbolicznie rozpoczynających sztukę akcji w Polsce – tak czyni choćby Amy Bryzgel w swojej publikacji *Performance art in Eastern Europe since 1960*¹¹ – ale można je też marginalizować ze względu na ich „parateatralny” charakter. Dla porównania, większej uwagi i uznania w tekstach Guzka doczekały się działania prowadzone w kontrze do teatru. Modelowym

przykładem wydaje się choćby akcja Wirus duetu Sędzia Główny, przeprowadzona w 2006 roku w Teatrze Rozmaitości podczas spektaklu Magnetyzm serca (reż. Grzegorz Jarzyna). Polegała ona w dużej mierze na zakłóceniu spektaklu, w wyniku czego performerki weszły w konflikt z aktorami grającymi na scenie. W zbiorze *Performatyzacja sztuki* znalazła się rozmowa Guzka z artystkami o tej akcji, poprzedzona przez niego wymownym wstępem: „Performance został wpuszczony do teatru! Wynikiem jest bardzo twórcza demaskacja, pomagająca (wreszcie!) zdefiniować na podstawie przeprowadzonego dowodu różnicę między teatrem a performance (i odpowiednio aktorem a performerem)”¹².

W tym kontekście nie dziwi fakt, że zaproponowane przez Carlsona włączenie sztuki performansu do obszaru performatyki – gdzie jest miejsce dla różnego typu aktów performatywnych i są one zasadniczo traktowane równorzędnie – wywołało sprzeciw polskiego badacza, który zarzucił Carlsonowi próbę wyłączenia performansu z dyskursu historii sztuki i jego instrumentalizację na terenie własnych badań¹³. Guzkowi oczywiście trudno było całkowicie zaprzeczyć złożonemu charakterowi performansu, w którym można zauważyć elementy „etno-teatralne” i trudno o nim pisać tylko w kontekście historii sztuki. Jak jednak tłumaczy: „[...] w praktyce między dyscyplinami zawsze zachodzą intermedialne syntezy dialektyczne. Należy więc pamiętać o różnicy, czyli tym co specyficzne i historyczne. Porządki sztuk wizualnych i teatru są odrębne, co należy podkreślić, korzystając nawzajem z wyników badań różnych dyscyplin”¹⁴.

Guzek zwrócił także uwagę na język publikacji Carlsona. W wydanym rok wcześniej przekładzie *Performatyki* Schechnera autorstwa Tomasza Kubikowskiego terminologia stosowana w tej książce została częściowo spolszczona. Zamiast „performance” czy „performance art” tłumacz zaproponował więc „performans” i odpowiednio „sztukę performans”. Problem spolszczenia specjalistycznych nazw gatunkowych pojawił się zresztą nie tylko w przypadku tej książki, ale i innych publikacji poświęconych *performance studies*. Kubikowski swoją decyzję wyjaśniał tym, że termin performans został już wystarczająco przyswojony w języku polskim, jest on także zgodny ze swoim łacińskim pierwowzorem i jego pochodnymi (łac. *formo, formare*)¹⁵. Kierując się potrzebą podkreślenia odmienności dyscyplin, Guzek pozostał jednak przy angielskiej terminologii (*performance art*), która ma symbolicznie podkreślać przynależność sztuki performansu do historii sztuki. Ponadto w *Performatyzacji sztuki...* badacz podkreśla, że sugerowane przez Carlsona podobieństwa praktyk teatralnych i performance art są pozorne. Ten drugi gatunek bowiem zawsze związany jest z osobą performerą, a obecność publiczności nie jest warunkiem fundującym performance¹⁶.

Z argumentami polskiego badacza można by się w zasadzie zgodzić, gdyby nie jeden problem – zmienność specyfiki samego performansu. Wszystkie przywołane wcześniej definicje gatunku

odnoszą się do jego klasycznego rozumienia, on sam jednak szybko ewoluował, absorbując inne formy. Zauważył to zresztą sam Guzek, określając to zjawisko jako „performatyzację sztuki”, łączącą się i wynikającą z obserwowanej przez niego „postmodernizacji sztuki”. Drugą istotną zmianą wskazaną przez badacza jest akademicyzacja performansu po roku 2000. Ten „transfer marginesu do mainstreamu” traktuje on w kategoriach historycznego zwycięstwa awangardy¹⁷. Podobnie zresztą sama idea „performatyzacji sztuki” wydaje się sygnalizować dominację performansu nad innymi dziedzinami artystycznymi, można więc odnieść wrażenie, że Guzkowi zależy przede wszystkim na podkreśleniu jego znaczenia. Za tym jednak nie idzie refleksja nad zmianami w funkcjonowaniu performansu. Problem ten został oczywiście przepracowany przez anglosaską humanistykę – pisząc o performansie postmodernistycznym, Carlson przywołuje decyzję brytyjskiej Arts Council z 1994 roku, ustanawiającą nowy rodzaj sztuki – „sztukę na żywo” (*live art*), co dla performatyków i performatyczek (takich jak Helen Spackman, na którą badacz się powołuje) stało się symbolicznym momentem przejścia z paradygmatu modernistyczno-esencjalistycznego (w którym mieści się klasyczna definicja performansu) do dyskursu ponowoczesnego, w którym dominują bardziej złożone formy oparte na nowatorskich technologicznie rozwiązaniach¹⁸. Warto też zauważyć, że samo pojęcie obecności, kluczowe dla klasycznego performansu, w dzisiejszej medialnej rzeczywistości zyskało zupełnie inne znaczenie. Według takich badaczy jak Philip Auslander w wyniku przemian technologicznych kluczowa dla performansu kategoria „żywości” właściwie zanikła. Teza ta wydaje się dość radykalna i nie zgadza się z nią Carlson, zaznaczając, że współczesna mediatyzacja idzie w parze z rosnącą obsesją na punkcie ciała¹⁹. Nieprzypadkowo chyba także w latach dziewięćdziesiątych w sztuce wzrasta zainteresowanie kategorią spotkania, które stało się bazą do działań o charakterze partycypacyjnym i zainspirowało Nicolasa Bourriaud do stworzenia teorii estetyki relacyjnej. Skrytykowanej następnie przez Claire Bishop, domagającej się od projektów partycypacyjnych aspektu antagonizującego²⁰ (którą dostrzegała ona na przykład w performansach delegowanych Santiago Sierry czy projektach Artura Żmijewskiego).

Na tę zmianę paradygmatu obecności można zresztą patrzeć nie tylko pod kątem medialnym, ale i politycznym, co wydaje się kluczowe w rozumieniu sztuki performansu w krajach Europy Środkowo-Wschodniej. W popularnym wyobrażeniu efemeryczna natura performansu w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych stanowiła odpowiedź na represyjną politykę aparatu Związku Radzieckiego i państw satelickich. W takim kontekście używanie własnego ciała stawało się gestem politycznym, choć oczywiście rodzaj tej polityczności jest sprawą do dziś dyskutowaną. W swojej kanonicznej publikacji *Performance art: Live Art, from 1909 to the Present* (a ściślej, już w kolejnych wydaniach tej książki) Roselee Goldberg opisuje performans środkowoeuropejski w kategoriach aktu oporu i politycznego sprzeciwu wobec władzy²¹. Z tą tezą polemizuje Amy Bryzgel w wydanej niedawno książce *Performance Art in Eastern Europe since 1960*, która

performans powstający „za żelazną kurtyną” odczytuje przede wszystkim jako gest wolności artystycznej²². Bryzgel, pisząca pod wyraźnym wpływem krytycznych analiz Piotra Piotrowskiego, przedstawia akcenty w kanonie środkowoeuropejskiej sztuki performansu, z polskiego dziedzictwa dowartościowując choćby dorobek duetu KwieKulik²³. Ze sztuki eksponującej własną autonomię uwaga przesuwana się tu więc na działania kontekstowe, wprost odnoszące się do ówczesnej sytuacji politycznej.

Nie jest to oczywiście jedyna próba redefinicji kanonu sztuki performansu czy to w Europie, czy w Polsce – dość ciekawą zmianę w rodzimym dyskursie zaproponował kurator i teatrolog Tomasz Plata²⁴, przypominając teatralny dorobek Akademii Ruchu, w historii polskiego teatru marginalizowany. Jak zauważa on, o Akademii Ruchu zwykle myśli się w kontekście działań ulicznych grupy, podczas gdy był to przede wszystkim teatr²⁵. W polskiej teatrologii Akademia Ruchu jest też opisywana po prostu jako jeden z teatrów offowych (obok Teatru 77 czy Teatru Ósmego Dnia), podczas gdy sam Plata widzi w niej alternatywę dla trzech wielkich tradycji polskiego teatru, wywodzących się kolejno od Leona Schillera, Tadeusza Kantora i Jerzego Grotowskiego²⁶. Politycznie zaangażowane spektakle Akademii Ruchu sytuuje za to w tradycji polskiego konstruktoryzmu (do której symbolicznie odsyła skrót A.R., kojarzący się z formacją a.r. założoną pod koniec lat trzydziestych przez Władysława Strzemińskiego i Katarzynę Kobro), a biorąc pod uwagę odrębność grupy na polskiej scenie teatralnej, sugeruje rozpatrywanie jej dorobku w kontekście międzynarodowym – twórczości Roberta Wilsona, Lucindy Childs, Anny Teresy D Keersmaeker, Laurie Anderson czy The Wooster Group²⁷. Wreszcie, Plata wykonał spory wysiłek – publicystyczny, ale i kuratorski – by dorobek Akademii Ruchu uczynić kontekstem dla nowej generacji polskich twórców teatralnych, do których zalicza takie osobowości jak Wojciech Ziemilski, Annę Karasińską, Anię Nowak, Martę Górnicką, zespół Komuny/Warszawa (dawniej Komuna Otwock) czy Martę Ziólek. W wydanej w 2018 roku publikacji *Post-teatr i jego sprzymierzeńcy* interesujących go twórców i twórczynie określił jako reprezentantów formacji postteatralnej, którą cechuje nieufność wobec teatru jako gatunku konstytuującego ukrytą relację władzy pomiędzy aktorem/twórcą a widownią²⁸. Nieufność ta miałaby ujawniać się poprzez przepracowanie teatralnych konwencji, choć, co istotne, nie oznacza to ich odrzucenia²⁹. Publikacji tej sekundowała wystawa *Inne tańce* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, w której twórczość Akademii Ruchu także stanowiła punkt wyjścia do refleksji nad współczesnymi zjawiskami z pogranicza sztuk wizualnych, teatru i tańca.

Postteatralny” koncept Tomasza Platy rzecz jasna budzi dyskusje w środowisku teatralnym. Wątpliwości wobec tej diagnozy przedstawił choćby Paweł Soszyński, krytyk teatralny, reżyser i redaktor „Dwutygodnik.com” – na łamach tego pisma. Zakwestionował on rewolucyjny charakter nurtu postteatralnego, wskazując na jego przywiązanie do mechanizmów teatralnych oraz istotnej

dla tradycji polskiego teatru kategorii rytualności³⁰. Sam Plata uznał polemikę Soszyńskiego za tyleż interesującą, co symptomatyczną – dowód na to, że w polskiej krytyce teatralnej ciągle obowiązujące są kategorie charakterystyczne dla czasów kontrkultury, takie jak rytuał, transgresja, przekroczenie czy doświadczenie źródłowe. W interpretacji Platy twórczość powstająca w duchu postteatralnym jest tymczasem całkowicie świecka³¹, żadnego rytuału więc nie może zaoferować, co najwyżej w niego zwątpić. Co interesujące, według niego problematyczność kontrkulturowego paradygmatu można także prześledzić na przykładzie jego przywiązania do czystości medium:

Zaczął się od Grotowskiego, który ogłosił, że wyrusza na poszukiwanie teatru w stanie czystym i liczył, że będzie nim teatr ubogi, czyli pozbawiony wszelkich obcych domieszek. Później doprowadziło to między innymi do eksplorowania rozmaitych performatywnych form rytualnych – z nadzieją na odkrycie tego, co pierwotne i nienaruszone, a więc tego, co można uznać za czyste źródło teatralności. Z dzisiejszej perspektywy można by określić tamtą ambicję jako ściśle modernistyczną [...] ³².

Trwałość modernistycznego dyskursu Plata zauważył zresztą nie tylko w języku krytyki teatralnej, ale również i artystycznej, pozostającej pod wpływem autorytetu klasyków polskiej sztuki performansu, takich jak Zbigniew Warpechowski. Echa kontrkulturowego paradygmatu dostrzegł choćby w wydanej w 2017 roku książce Łukasza Guzka *Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce*. Jej autor podjął się pracowitego opisu neoawangardowych praktyk z pogranicza konceptualizmu i medializmu, ale pod kątem metodologicznym pozostał zasadniczo wierny założeniom wyłożonym w *Performatyzacji sztuk*³³ – przypomnijmy, opierających się na przeświadczeniu o odrębności artystycznych dyscyplin. To przeświadczenie, nawet jeśli nie manifestowane otwarcie poprzez dobór opisywanych artystów, ujawnia się w przypadku Rekonstrukcji sztuki akcji choćby na poziomie terminologicznym. Pisząc o performansie, Guzek konsekwentnie pozostaje przy angielskim zapisie tego terminu – *performance (art)* – który sygnalizuje przynależność interesującego go nurtu artystycznego do porządku sztuk wizualnych³⁴. Jak zauważył Plata, w kontekście dzisiejszych praktyk performatywnych takie ujęcie jest przebrzmiałe – historię sztuki akcji należałoby więc przepisać pod kątem jej intermedialności, tak jak to starała się zrobić wystawa *Inne tańce*³⁵. Co jednak znaczące, zauważył on, że choć wprowadzony przez Dicka Higginsa termin *intermedia* został przyswojony przez polskie środowisko artystyczne i na polskich akademiach artystycznych zaczęły pojawiać się wydziały czy pracownie intermediów, w znakomitej większości przeznaczone były one dla sztuki nowych mediów. Performans z kolei nadal uznawany był za gatunek sztuk wizualnych i jako taki dystansowany od teatru eksperymentalnego czy współczesnej choreografii³⁶. Z tej perspektywy problematyczna staje się poczyniona przez Guzka w *Performatyzacji sztuki...* uwaga o triumfie awangardy, przejawiającym się w akademizacji performansu.

Postulat przepracowania historii polskiej sztuki performansu w kontekście intermedialności wydaje się ciekawy choćby z dwóch względów. Pierwszy dotyczy oceny dorobku historycznej awangardy, która dla wielu młodych twórców pozostaje dziedzictwem problematycznym, co sygnalizowałam w artykule *Ucieczka z twierdzy* opublikowanym w 2016 roku na łamach magazynu „Szum”³⁷. Drugi bezpośrednio wynika z pierwszego i dotyczy możliwości wykorzystania tego dziedzictwa przez nową generację twórców oraz zainicjowania dialogu pomiędzy środowiskami twórczymi, które obecnie przyglądają się sobie czasem z ciekawością, a czasem nieufnością – na co wskazuje tytuł tego artykułu, w którym grupie esencjalistów przeciwstawione jest „lobby” postmodernistyczne. Taką możliwość przekroczenia antagonizmów – wynikającą z przepracowania, a nie izolacji – można potraktować jako potencjalny symptom siły polskiej sztuki performans, a nie, jak widzą to badacze trzymający się esencjonalistycznych definicji, zagrożenie. Zaproponowana przez Tomasza Platę rewizja dorobku Akademii Ruchu wydaje się jednak dopiero początkiem tego procesu, do którego mogą być włączone inne osobowości twórcze – choćby wspomniane w tym tekście duety Sędzia Główny i KwieKulik. Podkreślając jednak zasadność wyjścia poza modernistyczny paradygmat w opisie sztuki performansu, w niniejszym artykule zdecydowałam się – idąc śladem polskich teatrologów – konsekwentnie korzystać ze spolszczonych terminów „performans” i „sztuka performansu”, mając przy tym nadzieję, że język polski polskiej sztuce zaszkodzić nie może.

Bibliografia

Bishop, Claire. *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. Jacek Staniszewski. Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

Bryzgel, Amy. *Performance art in Eastern Europe since 1960*. Manchester University Press, Manchester 2017.

Carlson, Marvin. *Performans*, przeł. Edyta Kubikowska. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

Domańska, Ewa. „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce. „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

Goldberg, Roselee. *Performance Art: Live Art, from 1909 to the Present*. Thames & Hudson, New York 2011.

Guzek, Łukasz. *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku*, Gdańsk 2013.

Guzek, Łukasz. *Rekonstrukcja sztuki akcji*. Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa–Toruń 2017.

Plata, Tomasz (red.). *A.R. Akademia Ruchu. Teatr*. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuk Performatywnych, Warszawa 2015.

Plata, Tomasz. *Post-teatr i jego sojusznicy*. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2018.

Plinta, Karolina. *Ucieczka z twierdzy*. „Szum” 2016, nr 13.

Schechner, Richard. *Performatyka: wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, red. przekładu: Marcin Rochowski, red. tomu: Monika Blinge. Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.

Sosnowska, Agnieszka. *Inne tańce. Zwrot performatywny w polskiej sztuce XXI*, katalog wystawy. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Warszawa 2019.

Soszyński, Paweł. *Rytuały późnego antropocenu*. „Dwutygodnik.com” 2018, nr 244, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7960-rytualy-schylkowego-antropocenu.html> (dostęp 20.09.2019).

1. Ewa Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61. ↩
2. Agnieszka Sosnowska, *Inne tańce, czyli zwrot performatywny po polsku*, w: *Inne tańce. Zwrot performatywny w polskiej sztuce XXI wieku*, red. eadem, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2019, s. 13. ↩
3. Ibidem, s. 19. ↩
4. Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, red. przekładu: Marcin Rochowski, red. tomu: Monika Blinge, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 188. ↩
5. Ibidem, s. 192. ↩
6. Marvin Carlson, *Performans*, przeł. Edyta Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 30. ↩
7. Ibidem, s. 172. ↩
8. Ibidem, s. 166. ↩
9. Łukasz Guzek, *Performatyzacja sztuki*, w: idem, *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2013, s. 10. ↩

10. Ibidem. ↵
11. Amy Bryzgel, *Performance Art in Eastern Europe since 1960*, Manchester University Press, Manchester 2017, s. 20. ↵
12. Łukasz Guzek, *Sędzia główny (Karolina Wiktor, Ola Kubiak) w TR*, w: idem, *Performatyzacja sztuki...*, op. cit., s. 136. ↵
13. Łukasz Guzek, *Performatyzacja sztuki*, op. cit., s. 14. ↵
14. Ibidem. ↵
15. Tomasz Kubikowski, *Postowie tłumacza*, w: Richard Schechner, op. cit., s. 392. ↵
16. Łukasz Guzek, *Performatyzacja sztuki*, op. cit., s. 14. ↵
17. Ibidem, s. 11. ↵
18. Marvin Carlson, op. cit., s. 196. ↵
19. Ibidem. ↵
20. Claire Bishop, *Sztuczne piękła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. Jacek Staniszewski, Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 59–60. ↵
21. Roselee Goldberg, *Performance Art: Live Art, from 1909 to the Present*, Thames & Hudson, New York 2011 (3. wyd.), s. 214. ↵
22. Amy Bryzgel, op. cit., s. 7. ↵
23. Ibidem, s. 234–236. ↵
24. Tomasz Plata jest kuratorem cykli działań teatralno-performatywnych: *Perform, Re// mix, My, mieszczanie czy Mikroteatr*. Jest także autorem książek: *Post-teatr i jego sprzymierzeńcy* (2018); *Pośmiertne życie romantyzmu* (2017); *My, mieszczanie* (2015); *Re// mix* (z Dorotą Sajewską, 2014); *Być i nie być. Kategoria obecności w teatrze i performansie ostatniego półwiecza* (2009); *Komuna Otwock. Przewodnik Krytyki Politycznej* (z Agnieszką Berlińską, 2009); *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990–2005* (2005); *Akademia Ruchu* (2003); *Andy Warhol w drodze do teatru* (2001). ↵
25. Tomasz Plata, *Akademia Ruchu. W stronę teatru*, w: A.R. *Akademia Ruchu. Teatr*, red. idem, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuk Performatywnych, Warszawa 2015, s. 8. ↵
26. Ibidem, s. 16. ↵
27. Ibidem, s.17. ↵
28. Tomasz Plata, *Post-teatr. Ucieczka z teatru. Ucieczka do teatru*, w: *Post-teatr i jego sojusznicy*, red. idem, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2018, s. 23. ↵
29. Ibidem, s. 17–19. ↵
30. Paweł Soszyński, *Rytuały późnego antropocenu*, „Dwutygodnik.com” 2018, nr 244, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7960-rytualy-schylkowego-antropocenu.html> (dostęp

20.09.2019). ↵

31. Tomasz Plata, *Świecki performans*, w: *Inne tańce...*, op. cit., s. 199. ↵

32. Ibidem, s. 200. ↵

33. Łukasz Guzek, *Rekonstrukcja sztuki akcji*, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Wydawnictwo Tako, Warszawa–Toruń 2017, s. 19. ↵

34. Decydując się na pozostanie przy angielskim zapisie, Guzek powołał się na podobną decyzję Dariusza Kosińskiego, tłumacza jednego z wydań *Performuj albo...* Johna McKenziego; zob. Łukasz Guzek, ibidem. ↵

35. Tomasz Plata, *Świecki performans*, op. cit., s. 201. ↵

36. Ibidem, s. 202. ↵

37. Karolina Plinta, *Ucieczka z twierdzy*, „Szum” 2016, nr 13, s. 64–67. ↵

Karolina Plinta

Krytyczka sztuki, wice-naczelnia magazynu „Szum”. Ukończyła historię sztuki w ramach Międzywydziałowych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Doktorantka na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego. Założycielka (razem z Piotrem Polichtem i Adamem Mazurem) Fundacji „Blok” i działającego przy niej magazynu „Blok”.

ISSN 2450-1611