

AUTOREFERAT

Artur {Arti} Grabowski - **DREAMLINER** – performance

AUTOREFERAT

dr Artur Grabowski

PSP/KZS

Wydział Intermediów

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

1. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej

Doktor sztuk plastycznych w dyscyplinie artystycznej „sztuki piękne”, Wydział Rzeźby, kierunek: Intermedia (18 marca 2011 – obrona pracy doktorskiej pt. „StatykAkcja – studium o statycznych aspektach w sztuce akcji”), promotor prof. Artur Tajber.

Recenzenci: prof. Antoni Porczak, prof. Kamil Kuskowski.

Magister sztuki: 1998 – 2003, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Rzeźby, (czerwiec 2003 – dyplom magisterski z wyróżnieniem w Pracowni Działań Medialnych prof. Antoniego Porczaka, recenzent dr Michał Ostrowicki).

2002 w ramach wymiany zagranicznej stypendium Socrates Erasmus; Universidad de Castilla la Mancha, Wydział Multimediów w Cuenca, Hiszpania.

1998–1999 nauka w Państwowej Wyższej Szkole Pedagogicznej, Instytut Plastyki w Częstochowie.

1991–1996 nauka w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Tadeusza Kantora w Dąbrowie Górniczej – specjalizacja Wystawiennictwo.

2. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/artystycznych

2 a. Zatrudnienie w jednostkach akademickich:

od 2012 do dzisiaj – adiunkt pierwszego stopnia, od 2017 pełniący obowiązki kierownika Pracowni Sztuki Performance w Katedrze Zjawisk Sztuki na Wydziale Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

2009– 2012 – adiunkt w Polsko Japońskiej Wyższej Szkole Technik Komputerowych, Wydział Zamiejscowy Informatyki w Bytomiu, Pracownia Rysunku.

2010-2012 - adiunkt pierwszego stopnia w Pracowni Sztuki Performance w Katedrze Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

2007–2010 - asystent w Pracowni Sztuki Performance w Katedrze Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

2004–2007 asystent w Międzywydziałowej Pracowni Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

2 a. Zatrudnienie i kontrakty w instytucjach artystycznych:

od 2013 członek Rady Programowej Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie.

od 2012 Kurator Międzynarodowych Dwubiegunowych Spotkań Performerów w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie.

2003– 2004 kurator artystyczny galerii BB Gallery w Krakowie.

1999 do dzisiaj – niezależny artysta – realizacja i prezentacja ponad 100 projektów artystycznych, społeczno-edukacyjnych i badawczych w galeriach, instytucjach artystycznych, m.in. w Polsce, Niemczech, Czechach, Austrii, Szwajcarii, Finlandii, Ukrainie, Węgrzech, Wielkiej Brytanii, Norwegii, Finlandii, Szwecji, Estonii, Litwie, Rosji, Włoszech, Hiszpanii, Portugalii, Kanadzie, USA, Indiach, Japonii, Chinach, Filipinach, Korei Południowej, Tajlandii, Meksyku, Wenezueli, Brazylii.

Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.):

Dzieło wskazane jako główne osiągnięcie w przewodzie habilitacyjnym:

DREAMLINER – performance

Cykl wystąpień artystycznych

Spis treści:

01. Wstęp
02. Kontekst i geneza dzieła
03. Opis dzieła
04. Interpretacje
05. Język absurdu
06. Konkluzja
07. Posłowie – źródła twórczości własnej
08. Bibliografia

01. Wstęp

Performance *Dreamliner*, którego jestem autorem i wykonawcą, miał premierę w centre en art actuel Le Lieu w Quebec City, w Kanadzie, w ramach programu artystycznego „Art performance Pologne Quebec – hommage a Jan Świdziński”, który odbył się w dniach 4–7 kwietnia 2013 roku. Realizacja tego programu wsparta była organizacyjnie, finansowo i merytorycznie przez samo centrum LeLieu, Instytut Polski w Nowym Jorku oraz przez Wydział Intermediów (którego jestem pracownikiem) i Narodowe Centrum Nauki. Jest on utrwalony w publikacji cyfrowej, wydanej w formie DVD-video w roku 2014 w Kanadzie, przez centrum Le Lieu, zatytułowanej „Art Pologne Quebec – Polska/Quebec, sztuka performance”, wydawnictwo INTER/Le Lieu.

Od tego czasu – do połowy roku 2017 – był prezentowany (w różnych wariantach) dwudziestopięciokrotnie w czternastu krajach. **Wybór tego właśnie utworu jako głównego osiągnięcia w przewodzie habilitacyjnym jest podyktowany przeświadczeniem o jego szczególnej roli w mojej twórczości**; jest to performance zbierający wiele – pozornie niezbieżnych – wątków tematycznych i formalnych, które zajmowały mnie w ostatniej dekadzie, i w którym podejmuję się syntezy *stricte* intermedialnej.

Swoją karierę artystyczną rozpocząłem jako artysta performance. Jestem absolwentem Wydziału Rzeźby ASP w Krakowie, lecz już na etapie specjalizacji i pracy dyplomowej tak właśnie określiłem swoje zainteresowania (tytuł pracy: „Ja w performance”, 2003). Mój przewód doktorski został otwarty w roku 2007 a zakończony w roku 2010. Praca teoretyczna dotyczyła fenomenu statyki w tradycji i praktyce sztuki akcji („StatykAkcja – studium o statycznych aspektach w sztuce akcji”), a część artystyczna składała się z opracowań zapisów sześciu przykładowo wyodrębnionych akcji performance mojego autorstwa. Od czasu uzyskania doktoratu rozwinąłem swoją praktykę artystyczną. Biorąc pod uwagę specyfikę uprawianego rodzaju sztuki, istotny jest fakt, że zrealizowane w tym okresie prace artystyczne to kilkadziesiąt różnych problemowo i formalnie dzieł wykonanych osobiście – od podstaw do publicznej prezentacji – w kilkunastu krajach (vide – biografia artystyczna), to również warsztaty artystyczne, a więc utwory realizowane kolegiąlnie pod moim kierownictwem, oraz prace o charakterze kuratorskim, w których własna praktyka artystyczna i zdobyte

dzięki niej doświadczenie stały się podstawą do budowy prezentacji innych autorów. Od ukończenia studiów jestem też zaangażowany w proces tworzenia w ASP w Krakowie programu, a następnie jednostki prowadzącej badania i dydaktykę w zakresie sztuki intermedii. Najpierw jako asystent w Międzywydziałowej Pracowni Intermedii, następnie w Pracowni Sztuki Performance w Katedrze Intermedii, a od roku 2012 jako asystent, potem adiunkt – na Wydziale Intermedii ASP w Krakowie. Od września 2017 roku objąłem stanowisko p.o. kierownika Pracowni Sztuki Performance na tym wydziale, pracowni utworzonej w roku 2007 przez prof. Artura Tajbera jako pierwszej w Polsce jednostki w zakresie współczesnej sztuki akcyjnej.

02. Kontekst i geneza dzieła

Sztuka performance wyodrębnia się jako odrębne zjawisko na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku na gruncie – z jednej strony – awangardowej tradycji akcji artystycznych (dadaizm i surrealizm, futurizm, Gutai, happening, Fluxus...), z drugiej – kontrkulturowego buntu lat sześćdziesiątych. Jej źródła widoczne są w wielu różnych tradycjach artystycznych i gatunkach. Pierwsi performerzy byli z wykształcenia i praktyki muzykami, kompozytorami, poetami, literatami, malarzami, rzeźbiarzami. Pojawiały się w tym nurcie również osobowości ukształtowane poza światem sztuki.

Wchodząc w tak złożone środowisko od końca lat dziewięćdziesiątych przejąłem jego spuściznę i kształtowałem swoje zainteresowania w bezpośredniej relacji wobec performerów kilku wcześniejszych generacji – poczynając od pionierów gatunku. I tak, kolejne moje doświadczenia odnosiły się do aktualności, otaczającego mnie współczesnego świata, jak i do specyficznej opozycji, jaką krótka tradycja buntu sztuki intermedii i sztuki performance wytworzyła wobec innych wątków kultury.

Co jest podstawowym wyzwaniem dla artysty performerów? Z powszechnie przyjętych, obecnych w potocznym dyskursie definicji wynika, że każdorazowo powinna to być próba "przekraczania barier psychofizycznej kondycji". Stwierdzenie to jest w mojej opinii powierzchowne, techniczne – nawiązuje do myślenia opartego na tradycji sztuki warsztatowej.

Podobne wyzwania stoją przed każdym sportowcem, którego osiągnięcia są bardziej wymierne a praca, doskonalenie umiejętności przynosi nadludzkie efekty. A sztuka i sport to jednak nie jest to samo.

*W sztuce jest życie artysty, jego duch, jego modlitwa, uniesienie, troska, miłość, rozpacz, zmartwienie, bezradność, lęk. Jego oczy, nerwy, cierpienie i radość.*¹

Niestety – pomimo lekcji kontrkultury, sztuki konceptualnej, kontekstualnej i ogarniającego cały świat fermentu intelektualnego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – wielu artystów nadal traktuje swoją twórczość właśnie warsztatowo, jednowymiarowo, z odgórnym nastawieniem na swoiście rozumiany sukces czy modę. W konsekwencji, nawet w obrębie idiomów poawangardowych bywamy świadkami przesadnie ekshibicjonistycznego epatowania osobistą traumą i sentymentalizmem, przejawiającym się w maltretowaniu własnego ciała.

Tymczasem potencjał sztuki performance, tej jednej z najbardziej swobodnych, niesformalizowanych dyscyplin, tkwi – w moim odczuciu – gdzie indziej. Przede wszystkim, nadrzędnym wyzwaniem dla twórcy jest stawianie sobie codziennie nowych zadań, pielęgnowanie Autentyczności i Szczeroci. Szczeroci względem siebie oraz odbiorcy – z zachowaniem zdrowego dystansu. Prawdomówności dzieła. Trenowanie przekonań o Godziwości pracy i jej metaetycznej wartości. O Rzetelności konstruowania przekazu, dialogu – rozumianych jako *continuum*, jako proces. O utrzymywaniu higieny w Systematyczności (pracy). O godzeniu się (*a priori*) z faktem, że to co robimy, jest nikomu niepotrzebne, nieużyteczne i pretensjonalne – że jest rozszczeniem wobec świata. Uświadamianie sobie konieczności rezygnacji z profitów, aprobaty, poklasku.

Wyzwaniem jest oscylowanie pomiędzy realnością a fikcją, pomiędzy fizyczną bliskością a intelektualnym dystansem, pozostawaniem na stanowisku i przekraczaniem barier – w oparach absurdu, w obszarze luźnych fanaberii przetykanych ostrzami prowokacji i bolesnych pytań. Wyzwaniem jest stanąć wobec tłumu jako zakładnik i posłaniec wyższych wartości. Zadaniem artysty, rozumianego nie jako twórca nieokreślonych treści, lecz jako autor utworów o jednoznacznie określonym wektorze wartości, wektorze skierowanym w przyszłość, jest uszlachetnianie wrażliwości na kontakt z otoczeniem: aktualnie tematy społeczne, relacje interpersonalne, potrzeby słabszych; wzmacnianie empatii, otwartości na problemy innych, wytwarzanie ponadprzeciętnych ładunków emocjonalnych i ich

¹ Zbigniew Warpechowski, „Podnośnik”, str. 54, 2001, ISBN 83-86983-39-6

rozładowywanie poprzez umiejętne dzielenie się emocją. Pozytywistyczna, systematyczna praca nad wyrabianiem umiejętności natychmiastowej adaptacji do zmieniającej się sytuacji. Krytyczna uważność w redukcji powtórzeń, w unikaniu mechanicznych repetycji, utartych schematów, efektownych tricków i ornamentów. Wytrwałość w tropieniu efemerycznych, ulotnych symptomów święta, które podnoszą i oświetlają codzienność. A nade wszystko pielęgnowanie w sobie dziecięcej, pierwotnej ciekawości skutków swej aktywności. Wiem dobrze, że w takim stężeniu brzmi to pompatycznie i romantycznie, ale tylko taka postawa utrzymuje nas przy życiu, w gorącej i kreatywnej furii, odsuwa frustrację z braku satysfakcji.

Mocne napięcie emocjonalne, egzystencjalne, graniczące z sentymentalizmem, zderza się z obrazem postrzeganym w akcie introspekcji i owocuje dystansem – dramat takiego rozdarcia daje nam język i poetykę, narzędzia komunikacji z innym. Energia dramatycznego konfliktu wewnętrznego, świadomość własnych pretensji – owocują burleską, czarnym i przewrotnym humorem, absurdem. Nie jest to jednak prześmiewcza komedia lecz raczej przepelniona (auto)ironią gra paradoksów.

Sztuka performance posiada kilka cech, które wyraźnie odróżniają ją od dziedzin warsztatowych i innych sztuk czasowych (*time based arts*). A więc – nie ma sobie właściwego, stałego warsztatu, środków, które definiują praktykę. Dzieła performance nie posiadają elementów czy cech formalnych, które odróżniały by je jednoznacznie od innych form. Performance jest efemeryczne i niepowtarzalne – nie podlega odtworzeniu w ścisłym tego słowa znaczeniu. Nie podlega też zasadom scenariusza, partytury i wykonania – plan czy schemat performance to nie precyzyjny plan, a raczej tylko instrukcja wykonawcza, w którą zawsze wpisana jest zmienna zależna od kontekstu.

Jako formacja intermedialna, sztuka performance może używać środków pochodzących z innych dziedzin twórczości, lecz w akcie performance przestają być one malarstwem, muzyką, teatrem czy literaturą. W sztuce performance proces kształtowania nie zaczyna się i nie kończy w zewnętrznym wobec autora dziele sztuki, lecz przede wszystkim dotyczy samej osoby autora. Niezwykle charakterystycznym wyróżnikiem sztuki performance jest szczególnie czynnik społeczny, a mianowicie fakt, że autorzy tworzą własne środowisko, swoistą społeczność lub subkulturę. Fakt, że

zdecydowana większość performerów autorów zna się osobiście, spotyka i prowadzi dyskusje, a nade wszystko zna swoje wystąpienia z autopsji jest bez precedensu. Zupełnie inne jakościowo są relacje członków w przypadku orkiestr, zespołów muzycznych na koncertach czy ekip teatralnych lub filmowych – gdyż pomiędzy artystami performance nie ma hierarchii i podziału ról – każdy jest równocześnie autorem i wykonawcą swego dzieła.

03. Opis dzieła

Kontynuując przemyślenia „przodków”, zacznę od pytania postawionego w połowie XX wieku przez Johna Cage’a: co w dziele jest konieczne, co powinno lub może być uzgodnione, a co powinno lub może być subiektywne, indywidualne i oryginalne? Jak pytanie to ma się do *Dreamlinera*, jak ma się akt performance, jego unikatowość i efemeryczność do kilkudziesięciu jego wykonań w ciągu kilku lat? A więc (idąc dalej za Johnem Cage’em), co jest strukturą, co formą, jaka jest metoda i materiał..., a wreszcie – jak można opisać linię życia tego performance?

Założenia i to, co można nazwać instrukcją wykonawczą, są proste do opisanania:

Czas trwania: 45 minut, czas na montaż 120 minut, czas na demontaż 60 minut. Zapotrzebowanie i aranżacja: dwa reflektory typu spot, mikrofon bezprzewodowy, projektor wideo, ekran, nagłośnienie minimum 1000W; mikser z efektem „delay”, echo; pusta quasiteatralna sala; pośrodku sali stoi wysoki na pół metra podest o wymiarach 1 x 2 m. Na podeście stoi czarny statyw z mikrofonem bezprzewodowym (mikrofon włączony ma efekt pogłosu „delay”); dodatkowo do statywu przymocowana jest mini kamera oraz małe czarne pudełko, w którym ukryty jest blok chusteczek higienicznych; pod statywem leży część dmuchawy do liści (2500W); u podnóża statywu, w podłodze podestu zamontowany jest reflektor, który pionowym słupem światła oświetla statyw, osobę performerera i część sufitu; za podestem zamontowany jest okazałych rozmiarów ekran (4 x 6 m).

Scena 1

Autor staje przy mikrofonie, jest ubrany w białą koszulę „zapiętą na ostatni guzik”, w czarne spodnie „w kant”, wypucowane lakierki. Próbuje wydobyć z siebie głos. Na ekranie pojawia się obraz sytuacji „na żywo” – z zainstalowanej kamery

makro. W efekcie obraz wideo powiększa i przybliża, podkreśla obecność drobnych rekwizytów, gestów i detali wykorzystywanych podczas wystąpienia. W tej scenie obraz głównie skupia się na ustach autora. Postać zaczyna kasłać, a z jej ust wylatują chmury drobnego, złotego brokatu. Od czasu do czasu autor ucisza publiczność gestem – przykłada palec do ust. Pokrywa twarz czarnym sprayem do ciała. Palec trzyma wciąż przytknięty do ust, w przerwie, gdy oddala go od ust, widać na nim niepokryty farbą „pionowy ślad milczenia”. Czarny palec wędruje za ciasno zapięty kołnierzyk białej koszuli. Od czasu do czasu wskazuje miejsce, w którym światło reflektora pada na sufit. Autor dokonuje próby nawiązania dialogu z publicznością – kaszle i wykonuje gest nasłuchiwania, czekając na odzew. Reakcja publiczności jest wspomagana rozpyleniem „odświeżacza” do powietrza, za pomocą dmuchawy. Po kilku minutach cała sala kaszle – w akcie komunikacji. Koniec pierwszej sceny – światło gaśnie.

Scena 2

Na podium ustawiona jest sosnowa deska (o wymiarach 60 x 180 cm). Postać autora jest nią przysłonięta. Na ścianie, tuż za nią widnieją cyfry w kolejności: 3,2,1. Autor wystawia zza deski pomalowany na czarno palec, którym wskazuje ponownie na sufit (gest ten będzie pojawiał się losowo, będzie powtarzany jak przerywnik w kolejnych scenach). Zostaje odpalony lont, który w niewidoczny sposób jest przymocowany do sosnowej deski, dokładnie dzieląc ją na połowę czarnym śladem wypalającego się powoli lontu. Ruch deski symuluje start rakiety w kierunku snopu światła. Postać autora zmienia swoje położenie, stając kolejno pod numerami 3, 2, 1. W ostatnim stadium startu rakiety zostaje ona odrzucona, daleko, w powietrze. Koniec sceny. Światło

Scena 3

Autor stoi na desce, z okazałych rozmiarów siekierą w ręce. Trzonkiem siekiery wskazuje sufit. Po chwili przybija do deski swoje stopy (buty) dziesięciocentymetrowymi gwoździemi. Robi to tak, aby trafić gwoździem między palce. Unieruchomiona w ten sposób postać dzieli siekierą deskę wzdłuż czarnej linii na pół – w ten sposób powstają „narty”. Odzyskując mobilność, autor zrywem ciała wykonuje gest przypominający start narciarskiego skoczka i symuluje „wybicie z progu” oraz długotrwały lot w powietrze. W tym czasie płoną obie narty a z głośników płynnie spowolniony utwór *I believe I can fly*. Scena kończy się „telemarkiem” i głośnymi

uderzeniami nart o podłogę. Po kilku podskokach postać zdejmuje „narty” razem z obuwiami. Pozycja pozowania dla fotoreporterów. Koniec sceny.

Scena 4

Scenę otwiera „uporczywe wytyczanie kierunku kolejnej próby spełnienia marzenia o lataniu”. Autor włącza dmuchawę do liści, stawia ją – skierowaną w górę – na podłodze i staje nad nią. Jednym ruchem rozrywa koszulę i zrzuca ją z siebie. Okazuje się, że pod nią ma założoną następną, potem kolejną. Pomiędzy koszulami ukryte jest pierze. Z głośników płynie utwór Michaela Jacksona *Bit it*. Potężny pęd powietrza rozrzuca pierze oraz kawałki porozrywanych koszul, unosi je. Autor bierze dmuchawę w ręce, wykorzystując słup powietrza usiłuje utrzymać koszule w powietrzu. Strzępy materiału tańcząc niczym zjawy, opadają na podłogę, po czym natychmiast podrzucane są przez publiczność. Scena trwa do momentu zakończenia piosenki.

Scena 5

Autor jednym ruchem siekiery odcina od koszul kołnierzyki, jeden za drugim, następnie wkłada je do kieszeni. Palcem wskazuje „ciąg dalszy”. Zgina statyw mikrofonowy w pół. Włącza dmuchawę leżącą na podłodze. Z „offu” słyszymy utwór muzyczny z filmu *Wejście smoka* z Bruce'em Lee. Z przymocowanego do statywu czarnego pudełka autor wyciąga – w rytmie utworu – białe chusteczki higieniczne. Dmuchawa wzbija je wysoko. Koniec sceny.

Scena 6

Po osobie performerera widać wysiłek, zmęczenie, jest spocony, półnagi. Znow – jak na początku – zaczyna kasłać. Publiczność wtóruje mu już automatycznie. Autor za pomocą kamery wideo odszukuje na podłodze guzik, który oderwał się od jednej z koszul. Pokazuje go w przeskalowanej formie na ekranie. Podnosi i przyszywa igłą do skóry obnażonego gardła (zabieg ten jest wytrenowany, higieniczny i całkowicie bezbolesny, ale w zbliżeniu wzbudza mieszane odczucia). Postać stoi naga, ubrana jedynie „w zapięty, ostatni guzik”. Podchodzi kolejno do cyfry 3 i wprowadza się w hiperwentylację, połyka łączywie powietrze. Podchodzi do cyfry 2 i oddech się powoli uspokaja. Podchodzi do cyfry 1 – oddech jest już bardzo spokojny, zamiera do momentu kiedy zapadnie na sali cisza. Gasną światła. Koniec.

Prezentacja następujących po sobie scen wraz z opisami nie jest scenariuszem, lecz scenopisem. Jego zawartość instruktażowa i aspekt czasowy powstają w trakcie przygotowań do pierwszego wystąpienia i niejako „utrwała” i koryguje się w jego trakcie. Każde powtórzenie jest dostosowaniem matrycy do zmiennych okoliczności – do innej publiczności, innych parametrów fizycznych rekwizytów, pomieszczenia, oraz do okoliczności czasowych – zewnętrznego świata, momentu czasowego. Odtworzenie takie należy rozpatrywać nie jako kolejne odbicie raz utworzonego wzoru (matryca), lecz jako akt aktualizacji. Kolejne takie akty zarówno zmieniają instrukcję w jej słabszych aspektach, jak i wzmacniają jej aspekty mocne, wymuszają ewolucję i samooczyszczenie formuły. Formuła ta jest procesualna.

Tak więc – paradoksalnie – specyfiką performance jest jednak jego niepowtarzalność, efemeryczność, a przede wszystkim ruchliwa zmienność kontekstów miejsca, czasu, kultury, języka w którym się odbywa... To banał, ale właśnie sztuka performance poprzez swoją otwartą formułę i możliwość interakcji z publicznością sprawia, że dzieło jest w permanentnym i pełnym napięcia procesie naprawczym. Każda odsłona nadpisuje wersję poprzednią. Modyfikacje koncepcji, ruchu scenicznego, ilości, jakości i rodzaju rekwizytów, użytych materiałów oraz samego czasu trwania są rzeczą naturalną a wręcz – przy uzasadnieniu kontekstem – pożądaną w performance. Jego elastyczność pozwala na zaadaptowanie instrukcji do każdego warunków. Może być pokazywany w przestrzeni galerijnej (*white cube*), teatralnej i plenerowej. Kontynenty na których występowałem – Ameryka Łacińska, Północna, Azja, Subkontynent Indyjski, Europa – osłabiają kulturową fiksację i niwelują przyzwyczajenia artysty, stawiając go w roli negocjatora znaczeń. Należy wykazać się otwartością i dystansem do każdej sytuacji, stoimy wobec konieczności znalezienia się i „szycia” w każdych okolicznościach. W sytuacjach trudnych, gdzie dominuje improwizacja, rekwizyty zastępowane są zamiennikami lub nowymi materiałami o innej gęstości, strukturze, barwie. Przykładem może być konieczność każdorazowego zamawiania lontu pirotechnicznego potrzebnego do pierwszej sceny „startu”, którego ze zrozumiałych względów nie można zabierać na pokład samolotu. Lont, w zależności od producenta, gatunku i lokalnych regulacji prawnych wypala się z różną energią i szybkością – czasami będzie to centymetr na sekundę, czasami niemal metr. Tym samym scena pierwsza może trwać kontemplacyjnie długo lub minąć błyskawicznie, w sposób trudny do zarejestrowania, bądź mieć charakter niemal wybuchowy. Innymi słowy – forma premiery performance niewiele ma już wspólnego z ostatnią odsłoną, pomimo

zachowania zapisanej w scenopisie zasady i głównych motywów. Najciekawsze są różnice spowodowane przez rozbieżności kulturowe miejsc, w których *Dreamliner* był pokazywany. Reakcje, emocje, postrzeganie, interpretacje – odbiór są różne zależnie od szerokości i długości geograficznej. Performance mimo porządkowania i planów nie da się zamknąć w sztywne ramy – interpretacje idą dynamicznie i stale w różnych kierunkach, i to właśnie stanowi o niepowtarzalności przekazu.

04. Interpretacje

Oglądając opery pekińskie, nazywane „operami wschodnimi” zderzamy się z całym bogactwem znaczeń ukrytych w najdrobniejszych elementach gestu, stroju, tańca, dźwięku. Dyscyplina podejścia i tradycji formalnej ukazuje dopracowany warsztat wyrazu na każdym poziomie – śpiewu, recytacji, tańca czy nawet sztuk walki. Charakter i rola stają się pomnikiem, w którym aktor jest jak gdyby zamurowany. Emocje i funkcja reprezentowane są przez niezliczoną ilość użytych środków i konwencji, których „obcy” musi się uczyć; np. maska koloru czerwonego oznacza człowieka uczciwego, fioletowego – odważnego, czarna – sprawiedliwego, biała – kłamcę, żółta – wojownika (barbarzyńcę), złota zaś bóstwo, duchy. Każdy gest naznaczony jest symboliką i okiełznaną emocją. Jednak nie będąc Chińczykami, nie jesteśmy w stanie odebrać wielu warstw przekazu, choć odbieramy absurdalne i niezwykle hipnotyczne zjawisko kulturowe. Co ciekawe, w samych Chinach liczba tych, którzy mogą w pełni odebrać spektakl, a nawet zrozumieć język (mandaryński) jest stosunkowo niewielka. Dzieło potrzebuje wręcz przewodnika – instrukcji obsługi – aby nie nadszarpać historycznie sankcjonowanych znaczeń, symboliki i alegorii. Dzieło opery pekińskiej nie powinno odchyłać się nawet o milimetr od pierwowzoru, a role przydzielane są aktorom dożywotnio.

Performance jak ognia unika tego typu usztywnień, reguł i narzuconych zasad, gdyż w przeciwnym razie traciłby na swoim autentyzmie. Nie twierdzę tutaj, że opera pekińska jest nieautentyczna. Chodzi o subtelną różnicę wypowiedzenia prawdy na scenie i utrzymanie jej w emocji przekonującej przede wszystkim autora performerów. Autor performance uczy się tej różnicy na samym sobie, zazwyczaj dopiero w momencie działania przed publicznością ukształtowaną konwencją opery pekińskiej. Kontrastowe zestawienie tych dwóch gatunków pozwala na wypunktowanie różnic, ale również intencji emocjonalnych i znaczeniowych.

*Sztuka jest działaniem w kontekście rzeczywistości co nie oznacza jednak ani godzenia się z rzeczywistością ani przeciwstawiania się jej bez względu na to jaką ona jest. Jest to raczej wzięcie odpowiedzialności za własne działanie; świadome uczestnictwo.*²

Przykład rozbieżności w interpretacji *Dreamlinera* dostrzegłem zwłaszcza w Korei Południowej, gdzie występowałem pod presją i dużym obciążeniem kontekstem historycznym. Miejscem wyznaczonym przez organizatorów Biennale było skrzyżowanie dwóch głównych ulic miasta Gwangju, gdzie w maju 1980 roku armia krwawo spacyfikowała demonstrantów sprzeciwiających się dyktaturze generała Chon Doo Hwana (*Masakra Gwangju*). Pomimo uniwersalnego w zamiarze i politycznie neutralnego przekazu oczywistym jest postrzeganie każdego występu w tym miejscu poprzez pryzmat tamtego traumatycznego wydarzenia. Emocje Koreańczyków były filtrowane – poprzez kontekst miejsca – autentycznym wzruszeniem.

Innym przykładem może być prezentacja *Dremalinera* w Caracas, w Wenezueli. Kraj przechodzi obecnie poważny kryzys – ma najwyższą inflację na świecie, dyktatura, przemoc są na porządku dziennym. Podczas drugiego dnia mojego pobytu stałem się – niestety – świadkiem morderstwa. Na moich oczach zabito człowieka, tylko dlatego, że nie chciał oddać swojego iPhone'a. Wydarzenie to w znaczący sposób przewartościowało całe moje dotychczasowe doświadczenie życiowe, ale w pierwszej kolejności zmieniło wewnętrzną percepcję i energię, zdecydowanie wpłynęło na temperaturę i rozłożenie akcentów w performance. Nie zamierzałem niczego zmieniać, ani nie dokonałem żadnych korekt scenopisu – emocje ujawniły się w trakcie działania. Ciężar przeniósł się na mistyczną sferę przeżywania. I tak – wątek tragiczny przesunął burleskę na drugi plan, warstwa komediowa stała się tłem autentycznego dramatu. Odrębności każdego występu można doszukiwać się w wielu płaszczyznach, warstwach przekazu i fragmentach – tych, które związane są z jakością, naturą i właściwościami materiałów oraz rekwizytów, z różnicami obyczajowo – kulturowymi; warto jeszcze wspomnieć choćby te, które związane są z kubaturą przestrzeni wystawienniczej czy też np. wysokością sceny.

² Jan Świdziński, „Konteksty”, str.172 ISBN 978-83-932239-0-9

05. Język absurdu

OBS ORDINE – poza porządkiem, niewłaściwe, niestosowne. W muzyce może znaczyć brak harmonii w kompozycji. W logice odnosi się do stwierdzenia REDUCTIO AD ABSURDUM – sprowadzenie do sprzeczności. Jako „dowód nie wprost” był znany już Sokratesowi, który bardzo chętnie stosował go jako część tzw. metody sokratycznej. Pojawia się u Sorena Kierkegaarda, dla którego punktem wyjścia dla pojęcia „absurd” była sytuacja biblijnego Abrahama, wystawionego przez Boga na próbę wiary, poprzez nakazanie mu zabicie syna na wzgórzach Mori.

Teatr absurdu, kino absurdu – to nie są wcale niemądre wyglupy, jak niektórzy sądzą. To po prostu wykrywania absurdalnych aspektów codziennej rzeczywistości. Sztuka wyolbrzymia je, to prawda, ale takie jest prawo sztuki. I żeby móc się tym cieszyć, trzeba po prostu stać się trochę dzieckiem, trzeba pójść za Alicją do krainy czarów³

Pociąga mnie zarówno obecny w życiu absurd sytuacyjny, jak i ten zamierzony, wykalkulowany w sztuce. Absurd pozwala przekraczać granice pojęciowe, ideowe, nie daje zastygnąć hierarchiom i stymulująco wpływa na zdolności twórcze. Jego pozorna irracjonalność przekracza prawie wszystkie granice, poza granicą banału, kiczu i braku sensu. Nonsens jest emanacją głupoty, zaś absurd żonglując sensem, posiada potencjał zbliżenia się do mądrości. Wymaga czasu, często „oparów absurdu”, aby móc się nim odurzyć. Wydaje się igraszką, pozornie niczemu nie służy, jest najmniej potrzebny, utylitarny, do niczego nie doprowadza wprost i to jest jego siłą. Redukcja do absurdu. Z ilu elementów należy zrezygnować, a które pozostawić, aby uzyskać tę moc? Czy czyste NIC (pustka) jest już absurdem? Nie.

Moje „myślenie absurdem” kształtowane było przez twórczość takich artystów, jak: Roman Signer, Harrison i Wood, Roi Vaara, Cezary Bodzianowski, oraz twórczość (czy raczej postawę) amerykańskiego komika Andy’ego Kaufmana, formacji Monty Pythona, Terry’ego Giliama, Christopha Schlingensiefela, Teatru Absurdu, Teatru Okrucieństwa, Teatru Zerowego. Inspiracje te przez lata formowały zmysł „na opak”, kreatywną improwizację, dystans do efektów kreacji. W szczególności ekscentryczna,

³ Antoni Bohdziewicz WikiCytaty

dadaistyczna postać Andy'ego Kaufmana wywarła na mnie największe wrażenie. Komik bawił się wszystkimi możliwymi konwencjami, proponował nowatorskie podejście nie tylko do telewizji, stand up'u czy kabaretu, ale również modyfikował (a wręcz niweczył) swoją sprawdzoną i usankcjonowaną komercyjnym sukcesem postać. W momencie największej popularności powołał do życia własne alter ego (Tonny Clifton), mające zniszczyć popularność oryginału. Szukał humoru w konsternacji, żenadzie, fobiach, manipulacji, powtarzalności. Nie bał się balansować na krawędzi tabu, moralności, a w szczególności nie obawiał się ukazywania ludzkich słabości. „Tracił widzów” walcząc jako zapaśnik w ringu z kobietami. Czytając od deski do deski *Wielkiego Gatsby'ego* Fitzgeralda doprowadzał publiczność do furii. Podczas transmisji na żywo jednego ze swoich programów celowo wprowadził zakłócenia techniczne; uważał to za najzabawniejszy dowcip, jaki można zrobić kilku milionom widzów (widz zrywał się z fotela, i uderzał odbiornik telewizyjny od góry dłonią, aby poprawić jakość transmisji). Wszystkie te gagi i niestandardowe pomysły – zaryzykuję takie stwierdzenie – bliskie są sztuce performance, a już na pewno moim własnym poszukiwaniom i fascynacjom. Podobnie jest z twórczością Romana Signera oraz duetu Harrison i Wood. Artyści ci w niekonwencjonalny sposób pracują przede wszystkim z obiektem jako rekwizytem i przestrzenią jako integralną częścią performerskich etiud. Obiekty w ich działaniach otrzymują nowe zastosowania – są „przedłużeniem ręki performerów”⁴. Rekwizyt w tradycyjnym teatrze jest jednowymiarowy, wykorzystany zgodnie z jego przeznaczeniem, funkcją. U Harrisona i Wooda przedmiot zaprzecza swojemu pierwotnemu zastosowaniu i oferuje alternatywny sposób użycia – czasami dużo ciekawszy. Podobnych form szukam w swoich performance; deska, która jednocześnie jest parapetem, deską do prasowania, nartami, rakieta, trampoliną. Koszula, jej emblematy, guziki, kołnierzyk – wszystkie te elementy mają swoje oddzielne zastosowanie. Przystają być li tylko częścią garderoby, ubrania roboczego, kostiumu. Stają się „na scenie” ożywionym przez podmuch kompresora równoprawnym partnerem mającym swoją nową jakość; są metaforami duchów cytowanych autorytetów, oskalpowaną skórą, zafarbowaną w akcji *tabula rasa*. Roman Signer natomiast zwrócił moją uwagę na kontekst miejsca: przyrody, pleneru, architektury, ale także żywiołów: ognia, wody, wiatru. Partnerstwa, otwartości, elastyczności wobec zastanej rzeczywistości; korzystania z Niej. Artysta ustępuje potencjałowi otoczenia,

⁴ Zbigniew Warpechowski „Podnośnik”

ujarzmiając tym samym ego i wzmacniając je autorytetem rzeczywistości (realiów). To cenne wpływy i refleksje, w których chętnie zanurzam własną twórczość (*Dreamliner*, *Sędzia boczny*, *W samo południe*).

Korzenie absurdu sięgają Teatru Absurdu, który był nowatorskim nurtem dramatu współczesnego. Narodził się we Francji, lata świetności przypadają na 1950–1965. Główną cechą tego rodzaju teatru było tzw. GODZENIE SPRZECZNOŚCI. Zasada ta dotyczyła głównie odwróceniu ról – tragizmu i komizmu - gdzie tragizm stawał się nośnikiem komizmu, a komizm przybierał formę tragiczną. Jednocześnie zostało zakwestionowane jedno ontologiczne rozstrzygnięcie świata. Głównymi tematami w dramacie absurdu jest niepewność realności wszystkiego, co otacza współczesnego człowieka; to tragiczny bohater komicznej gry pozorów istnienia. Co ciekawe, teatr ten jako pierwszy wprowadził sobowtóra i motyw lustra, które często są nadrzędnymi symbolami doprowadzającymi do odczucia absurdu. Często wykorzystuje zwykłą farsę – gag: poślizgnięcie się na skórce od banana, tyle że wielokrotne! gdzie główną miarą rozróżniającą te pojęcia, może być po prostu iloraz inteligencji. Nie chodzi tu jednak tylko o „zrozumienie” czy zwykłe „kumanie na czas”, ale częściej o dystans do siebie i otaczającego świata. Ważniejsze będzie osiągnięcie podczas prezentacji zwykłej empatii dla konkretnych poglądów politycznych, lub wywołanie przeżycia religijnego, niż zwykła „błyskotliwość”. Absurd leży gdzieś na peryferiach sztuki i logiki, można wręcz stwierdzić, że jest ostatnim kręgiem wtajemniczenia – po za nim znajdziemy już tylko echo ciszy.

...charakteryzowały się one działaniami opartymi na odwróceniu porządku społecznego, otwierającymi drogę do ekscentrycznych zachowań, profanacji, bluźnierstw, i mezaliansów. Świat na opak stanowił zachętę do czynów, przed którymi większość uczestników w normalnych warunkach społecznych się wzbrania. Stanowił pełne ekscentryczności widowisko złożone z nakładających się na siebie i następujących po sobie performansów, których spoiwem był karnawałowy śmiech. W ujęciu Bachtina był on swoistym wentylem bezpieczeństwa, pełniącym także funkcje terapeutyczne; był też niezbędnym składnikiem zachowań kulturowych, koniecznym do zrównoważenia powagi wynikającej z żaloby, postów i umartwień. Śmiech – jako reakcja na to, co

*poważne, wysokie i dostojne – był jak wydech następujący po wdechu, jak rozluźnienie mięśni następujące po ich napięciu.*⁵

06. Konkluzja

Performance *Dreamliner* jest w pełni autorską wypowiedzią, tzn. że koncepcja, scenariusz oraz samo wykonanie są nową jakością powołaną do życia przez autora i do niego należą wszelkie związane z tym prawa. *Dreamliner* to tragikomiczny utwór o charakterze występu scenicznego, romansujący z konwencjami teatru, komedii *del arte*, ale też dadaistycznego kabaretu. Zbudowany jest na dwóch przeciwstawnych zmiennych – przeciwległych emocjach dopełniających się w konwencjach: dramatu i farsy. Sekwencje performance emanują absurdalnym poczuciem humoru tylko po to, by na zakończenie zrobić woltę w postaci tragicznej puenty. Formuła ta jest typowa dla całej mojej twórczości, a w tym konkretnym przypadku jest również syntezą środków stylistycznych wydobytych z mojego dwudziestoletniego doświadczenia w sztuce performance. Bezpośrednią inspiracją do powstania tej akcji było kilka szkiców, cytatów, marzeń sennych i szereg absurdalnych mini etiud, eksperymentów wykonanych przeze mnie wcześniej, które łącznie wytworzyły – w miarę upływu czasu – katalog narracyjnych wątków i skojarzeń, zbiór, który tylko czekał na decyzję o jego wykorzystaniu. Finalnie, poprzez proces redukcji, scenopis został zamknięty w sześciu scenach, które zawierają coś, co określam jako narracyjne dygresje. Oparte są one w dużej mierze na elementach improwizacji i otwierają możliwość interakcji z publicznością. Cykl scen buduje nienaruszalną ramę całości. Przerwy pomiędzy scenami oraz zawarte w nich elementy strukturalne są celowo puste, pozostawiają pole do improwizacji inspirowanej zmiennym kontekstem, otwartej na interakcję z publicznością, determinowaną specyfiką miejsca i czasu.

Dreamliner to performerski koncept zrealizowany w cyklu 25 równowartościowych wariantów, z których każdy jest autonomicznym, pełnym dziełem, a wszystkie razem są kompletną całością. Niniejszy referat opisuje założenia i inspiracje zrealizowanego zamierzenia oraz prezentuje wybrane aspekty jego formalnej, odautorskiej analizy. Dopełnieniem referatu jest dokumentacja wszystkich realizacji, na

⁵ Jacek Wachowski, „Performans”, Refleksja kulturowo-społeczna, str. 29,30. ISBN: 978-83-7453-684-4:

którą składają się reprezentatywne fragmenty zapisów wideo, dokumentacja wizualna, zestaw materiałów informacyjnych, prasowych, w tym również recenzje.

07. Posłowie – źródła twórczości własnej

Urodziłem się w Dąbrowie Górniczej, w sennym mieście pełnym socrealistycznych kompleksów. Na moje zainteresowanie sztuką miał inicjujący wpływ mój Ojciec – Marek Grabowski, artysta malarz, rzeźbiarz, meloman, absolwent PWSSP w Poznaniu. Nauka w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych im. Tadeusza Kantora w Dąbrowie Górniczej była tego naturalną konsekwencją. Patron liceum – tak z perspektywy czasu mogę to stwierdzić – wziął mnie pod swoją opiekę. Już wówczas pasjonowałem się teatrem, sztuką żywą, akcjonizmem. Procesualne i dynamiczne podejście do formy stało się alternatywą wobec – w części wyniesionej z domu – praktyki rysunkowej, malarskiej i graficznej. Równie mocno fascynowały mnie zjawiska docierające w tym czasie z mediów – Cyrk Monty Python’a, Andy Kaufman. Interesowałem się surrealizmem, abstrakcjonizmem a nade wszystko improwizacją, mieszaniem mediów, form ekspresji i stylistyk. W 1997 roku dostałem się do Wyższej Szkoły Pedagogicznej, na kierunek: plastyka. Po roku zdecydowałem się rozpocząć studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Rzeźby. W tym czasie rzeźba wydawała mi się wyborem najbliższym moim potrzebom, predyspozycjom i dążeniom – potrzebowałem pracy w przestrzeni, starcia z materią fizyczną, nie bez znaczenia była emocjonalna potrzeba wysiłku fizycznego. Ale już na pierwszym roku nad dążeniem do formy rzeźbiarskiej przeważało zainteresowanie samym procesem kształtowania. Mój pierwszy film powstał w nocy, w pracowni rzeźby prof. Bogusza Salwińskiego. Kamera filmowała mnie – przerzucającego glinę z pełnej do pustej skrzyni – przez całą noc. Do dziś pamiętam słowa profesora: „Z ciebie nie będzie rzeźbiarza. Idź do Pracowni Działań Medialnych, tam jest azyl dla innych”. Kierownikiem tej pracowni był prof. Antoni Porczak.

Od tego momentu skoncentrowałem swoje zainteresowania wokół sztuki performance i teatru. Tadeusz Kantor był mi już dobrze znany. Odkrywałem po kolei: Jerzego Beresia, Zbigniewa Warpechowskiego, Władysława Kaźmierczaka, ale również Jerzego Grotowskiego, Teatr Laboratorium, Gardzienice, Living Theater, Teatr Akademia Ruchu. Pierwszy performance pt. *HvatBra* wystawiłem w 1999 roku, w Teatrze Sytuacji Dariusza Gorczycy. Teatr Sytuacji mieścił się przy Rynku Głównym,

na zapleczu Klubu pod Jaszczurami (dawny teatr 38) i był jednym w niewielu miejsc otwartych na publiczne eksperymenty studentów. Następnie założyłem parateatralną grupę Bałdaki (Anna Łątka, Marcin Boni), w jej ramach powstał performance *Producto* (Klub pod Ręką) poruszający temat uprzedmiotowienia człowieka i sprowadzania kobiet do roli komercyjnego produktu. Występowaliśmy w krakowskich klubach obok Grupy Ładnie, której aktywność przypada dokładnie na te same lata. W Teatrze Sytuacji, przy okazji wydarzenia *Performance hiszpański*, poznaję Bartolome Ferrando, oraz – co z czasem okazuje się znacznie ważniejsze dla mojej przyszłości – Artura Tajbera, organizatora tej prezentacji i guru krakowskiego środowiska performance. Za namową Artura wstępuję do Stowarzyszenia Fort Sztuki. Byłem jego najmłodszym członkiem. Poznaje tą drogą środowisko sztuki alternatywnej, uczę się też kierowania formalnym organizmem, jakim jest instytucja stowarzyszenia, galeria, miejsce dla sztuki. W roku 2000 rozpocząłem – jako jeden z pierwszych studentów ASP – studia w ramach Indywidualnego Programu Studiów. Wybór ten pozwolił mi na równoległe studiowanie rzeźby, animacji i intermedii w Międzywydziałowej Pracowni Intermedii, której założycielem i kierownikiem był właśnie prof. Artur Tajber. Dyplom uzyskałem w pracowni prof. Antoniego Porczaka, temat dotyczył zagadnień sztuki performance. Był to pierwszy dyplom magisterski w Polsce z zakresu sztuki performance. Otrzymałem od Rady Wydziału Rzeźby wyróżnienie.

Po ukończeniu studiów uzyskałem możliwość przedstawienia swojej kandydatury w konkursie na asystenta prof. Artura Tajbera w Międzywydziałowej Pracowni Intermedii. To zapoczątkowało moja karierę akademicką. Rozpoczął się dla mnie potrójnie aktywny okres: praca indywidualna z performance, praca na uczelni i współpraca z poznańskim Teatrem Porywaczy Ciał, w którym przez pięć lat pracowałem jako aktor. Z Porywaczami Ciał zrealizowałem cztery spektakle: *Wszystkie grzechy są śmiertelne*, *Rekord*, *Parada śmiesznych twarzy*, *Tajemnica wg Gombrowicza* oraz kilka happeningów. Wszystkie premiery miały miejsce w legendarnym Teatrze Ósmego Dnia, którego członkowie docenili moją indywidualną praktykę z performance. Wystawiłem tam między innymi swój performance *Sukcesor*. W tym okresie poznałem całe środowisko teatralne Poznania (Teatr Strefa Ciszy, Teatr Biuro Podróży, Teatr Usta Usta), performerów Zbigniewa Warpechowskiego, Janusza Bałdygę (Teatr Akademia Ruchu), Jana Świdzińskiego, Black Market International, oraz zetknąłem się z twórczością i kilkoma członkami Fluxusu, La Fura Dels Baus. To legendy, które mnie inspirowały i jednocześnie wspierały.

Po dziesięciu latach takiej aktywności zebrałem na swoim koncie blisko 100 występów performance, około 50 spektakli teatralnych z Porywaczami Ciał, kilka zrealizowanych filmów wideo, występy i udział w najważniejszych festiwalach sztuki performance na świecie (między innymi w Japonii, Meksyku, Europie, USA, Kanadzie, w Chinach i na Filipinach). W roku 2001 byłem świadkiem wybuchu samochodu-pułapki, bomby podłożonej przez ETA w Madrycie. Performance ETA – *Bum Tratata* – pokazałem tylko raz, zaraz po powrocie do kraju, podczas Festiwalu Interakcje w BWA Zielonej Górze. W linii narracyjnej odnosił się bezpośrednio do tego wydarzenia; użycie sztucznej krwi, zapętlone dźwięki eksplozji, syren, stymulacja poczucia zagrożenia. Podobnie było potem w przypadku performance *Materialoza*, pokazanego podczas Festiwalu *Breaking News* w Zamku Ujazdowskim w Warszawie. Działanie poprzedzone zostało siedmiodniową głodówką i pobytem w izolacji. Był to okres mojej głębokiej fascynacji buddyzmem, sprzeciwu wobec konsumpcjonizmu, dążyłem do minimalizacji potrzeb. Konieczność epatowania traumą była dla mnie wtedy zdecydowanie nadrzędna. Formę, strukturę, warsztat i rekwizyty traktowałem powierzchownie, chaotycznie. Przebieg performance był bardzo przypadkowy i improwizowany, zdeterminowany aktem wejścia w – i zderzenia się z – realiami.

W roku 2007 wraz z całą Pracownią Intermediów, drogą fuzji z pracownią prof. Porczaka, utworzyliśmy Katedrę Intermediów i uruchomiliśmy nowy kierunek kształcenia. Od tego momentu rozpoczynam pracę w pierwszej w Polsce kierunkowej Pracowni Sztuki Performance (którą dzisiaj, od roku 2017 – kieruję). W tym samym roku otwieram też przewód doktorski – jego temat i tytuł to „StatykAkcja – studium o statycznych aspektach w sztuce akcji”. Na pracę doktorską, obok rozprawy, składał się szereg performerskich etiud dokamerowych: *Sędzia boczny*, *Nie trzaskać drzwiami*, *Jedna tona na godzinę*, *W samo południe*, *Earl grey*. Akcje te analizują podejście do fenomenu czasu i granic pojęcia akcji, aktywności i bezruchu.

Z czasem ciężar zajmującej mnie problematyki przenieśliem z jednowymiarowej, oczywistej linii działania na strukturę wielowątkową, dopuszczającą szersze spektrum interpretacji, bardziej swobodną w odbiorze. Skupiłem się na utrzymaniu balansu i proporcji, na przeciwstawianiu sobie różnych, często sprzecznych emocji. Dystans, ironiczna ekspresja, interakcja z publicznością, przemykanie aluzji i treści z ulicy, z dziennika, z sieci. Wcielałem się często w postać naiwnego dziecka, które bawi się niefrasobliwie nabitą bronią. Trafnie dostrzegła to Magdalena Kownacka (historyk sztuki, animatorka Galerii Fait w Krakowie) opisując moją twórczość:

To, co uprawia Arti, to wybryki nadaktywnego dziecka, to zabawa, która jednak sama w sobie stanowi podstawę i czynnik kultury⁶ oraz podstawową metodę poznawania świata. Zabawa według Huizingi tym różni się od zwykłego życia, że rozgrywa się w określonych granicach czasu i przestrzeni, posługując się własnymi regułami. Zabawa łączy się ze swobodnym działaniem. Uzupełnia życie codzienne i służy nie tyle rozrywce, co poznaniu, swoistemu unaocznianiu rzeczywistości⁷. To, co dominuje w wystąpieniach Grabowskiego, to akcja – działanie, zachłanność przeżywania i doświadczania materii świata, dążenie do sytuacji konfliktu pomiędzy poszczególnymi warstwami performance'u, znaczeniami, pomiędzy artystą a otoczeniem. Arti prowokuje często najprostszyimi środkami. Dąży do katastrofy, błazenady. Wprowadza chaos. Stosuje niby-symboliczne gesty i liczby, które bardzo często nic nie znaczą. Są semantycznymi pułapkami dla tych, którzy oczekują tego rodzaju ukrytych przekazów. Jego akcje opierają się w dużej mierze na wysiłku fizycznym. Są połączeniem sztuki i sportu. Działaniem, które wartościuje się samo w sobie. Jednak twórczość Grabowskiego to nie tylko bunt. Fascynująca jest u niego dbałość o każdy użyty w wystąpieniu przedmiot. Dbałość o estetykę przestrzeni, w której występuje. Strój, który na siebie wkłada. Kontrast pomiędzy nieopanowanym działaniem a dbałością o szczegół. Nie bez znaczenia jest tu dość szeroka edukacja artystyczna Artiego, będącego dzieckiem artysty. Doświadczenie malarstwa i rzeźby przeżył w swojej wczesnej młodości i czując niedosyt, ale jednocześnie szanując estetyczne wartości niesione przez inne gatunki sztuki, rozpoczął swoje dojrzałe życie artystyczne w nurcie performance'u. Wpływ doświadczeń rzeźbiarskich i malarskich jest w jego wystąpieniach wyraźnie widoczny.

(...)W przypadku Grabowskiego jest to poezja krzyku. „Głośne rzeźbienie”⁸. Połączenie precyzji scenicznej i umiejętności aktorskich z intuitywnym działaniem, przypadkiem, kumulowaniem napięć i własną symboliką.

Mój dorobek od czasu uzyskania tytułu doktora zawarty jest w załączonych portfolioach, jedno poświęcone jest pracy dydaktycznej, drugie – artystycznej.


Artur (Arti) Grabowski

⁶ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 1985, s. 15.

⁷ Ibidem, s. 16-24.

⁸ Tym terminem Robert Nicaks określił twórczość J. Beuysa, parafrazując termin Rolanda Barthes'a – „głośne pisanie”. Za: M. Jankowska, op. cit., s. 169.

08. Bibliografia

- Kierkegaard's world, part 3: The story of Abraham and Isaac, by Clare Carlisle, <https://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2010/mar/29/kierkegaard-philosophy-abraham-isaac>
- International Dada Archive, <https://www.lib.uiowa.edu/dada/>
- Anna Krajewska, Dramat i teatr absurdu w Polsce, Wyd. Nauk. UAM, Poznań 1996
- Martin Enslin, The Theatre of the Absurd
- Mariola Wolk, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie Instytut Filologii Polskiej „O absurdzie. Rozważania semantyczne”, *Linguistica Copernicana* Nr 1, 2009
- Daigle, Robert W. (1991). "The reductio ad absurdum argument prior to Aristotle" Master's Thesis. San Jose State Univ. Retrieved August 22, 2012
- Elizabeth L. Bolick, Absurdism in Post-Modern Art: Examining the Interplay between "Waiting for Godot" and "Extremely Loud and Incredibly Close", <http://www.inquiriesjournal.com/articles/36/absurdism-in-post-modern-art-examining-the-interplay-between-waiting-for-godot-and-extremely-loud-and-incredibly-close>
- Megan Hoins "Neo-Dadaism": Absurdist Humor and the Millennial Generation, <https://medium.com/@meganhoins/neo-dadaism-absurdist-humor-and-the-millennial-generation-f27a39bcf321>
- A Brief History of Dada, The Irreverent, Rowdy Revolution Set the Trajectory of 20th Century Art by Paul Trachtman, *Smithsonian Magazine*, May 2006, Read more: <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/dada-115169154/#iHjgcsH8g1tjqIDg.99>
- Art of the 20th Century, Part 1, by Karl Ruhrberg, Klaus Honnef, Manfred Schneckeburger, Christiane Fricke
- Christoph Schlingensiefel, „Sztuka bez granic”, ISBN 978-83-62574-14-8
- Jan Świdziński, „Konteksty”, Galeria Labirynt, ISBN 978-83-932239-0-9, Warszawa 2010
- Zbigniew Warpechowski, „Podnośnik”, ISBN 83-86983-39-6
- Performans, Jacek Wachowski, „Refleksja kulturowo-społeczna”, str. 29,30. ISBN: 978-83-7453-684-4:
- J. Huizinga, „Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury”, Warszawa 1985

