TRZY
CZTE
RY
PERFORMANCEI

Trzy

Ry!

Czte

Performance!

Spis Treści

4 Aleksandra Kubiak
8 Łukasz Musielak
16 Przemysław Branas 28.02.2015
22 Maja Ziarkowska 28.02–07.03.2015
28 Adam Gruba 12.03.2015
34 Szymon Kula 12.03.2015
40 Justyna Łoś 27.03.2015
46 Norbert Delman 27.03.2015
52 Karol Radziszewski 09.04.2015
58 Dariusz Kociński 30.06.2015
64 Zuzanna Czajkowska 30.07.2015
70 Agata Polny 30.07.2015
76 Małgorzata Michałowska 10.09.2015
82 Michał Fryc 10.09.2015
88 Grupa Restauracja Europa 15.10.2015
94 Artur Tajber
104 Joanna Zielińska 16.10.2015
114 Jakub Dąbrowski 28.05.2015
116 Olga Schiller

Mam przyjemność zaprosić Państwa do zapoznania się z publikacją podsumowującą cykl *Trzy Czte Ry! Performance!,* w ramach którego w zielonogórskiej galerii BWA odbyło się dwanaście performansów, dwa wykłady oraz pokaz filmów.

W 2015 roku galeria BWA obchodziła swoje 50. urodziny. Prawie równolegle do tej rocznicy ukazały się dwie publikacje, opisujące istotne dla galerii i miasta cykle wystaw, sympozjów, spotkań artystów, krytyków i teoretyków sztuki – Złote Grono i Biennale Sztuki Nowej.[1] Obie imprezy w konstrukcji programów wspomagały się, zapraszając do współpracy autorskie galerie, profesorów i ich akademickie pracownie, a także krytyków, którzy proponowali artystów czy interesujące ich problemy teoretyczne. Takie modelowanie programu zapewniało spotkaniom „świeżość", dynamikę, a także pozwoliło włączyć do dyskusji peryferia, czy po prostu prowincje sztuki.

Planując cykl *Trzy Czte Ry! Performance!,* postanowiłam odnieść się do ww. zasad. Do współpracy zaprosiłam ośrodki akademickie z Poznania, Wrocławia, Warszawy, Torunia, Łodzi, Szczecina.[2] Zaproszenie zostało skierowane do wykładowców, którzy w programach swoich pracowni uwzględniają działania performatywne, a także do kuratorów z Lublina, Warszawy oraz Piotrkowa Trybunalskiego[3] propagujących ten rodzaj sztuki. Każdy z zaproszonych do współpracy gości mógł zaproponować nazwisko artysty/ki, studenta/ki zajmujących się performansem. Propozycje zaproszonych do współpracy gości zbudowały program naszych działań. Obejrzeliśmy performansy Mai Ziarkowskiej, Przemysława Branasa, Adama Gruby, Szymona Kuli, Justyny Łoś, Norberta Delmana, Agaty Polny, Zuzanny Czajkowskiej, Dariusza Kocińskiego, Michała Fryca, Małgorzaty Michałowskiej oraz Grupy Restauracja Europa (Gordian Piec, Piotr Gajda, Mariusz Marchlewicz).

W cyklu *Trzy Czte Ry! Performance!* zaprezentowane zostały również dwa wykłady Joanny Zielińskiej pt.: *Teatr w muzeum. O współczesnych strategiach performatywnych* oraz dr. Jakuba Dąbrowskiego *Prawo autorskie i performans.* Uczestniczyliśmy w pokazie filmów *America Is Not Ready For This* oraz *Książę* autorstwa Karola Radziszewskiego (opisy wymienionych dzieł znajdziecie Państwo w publikacji).

Wystąpienia artystów z założenia miały odbywać się wobec ekspozycji czasowych prezentowanych w galerii BWA. Dlatego też dla potrzeb projektu zaproponowałam wybudowanie sceny, która składała się z ośmiu modułów, była więc wystarczająco mobilna, aby za jej pomocą „negocjować" miejsce dla performansu wobec równolegle odbywającej się wystawy. Scena była również niewygodnym, zagracającym przestrzeń obiektem, który – jak podejrzewałam – może być tak samo pomocny, jak i niepotrzebny.

Zasada nominacji oraz scena były również podpowiedzią dla artystów. W ramach cyklu nikt jednak nie odniósł się do historii galerii BWA, Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej, które bogate były w działania performatywne. Scena stawiała bazowe pytanie o potrzebę podziału przestrzeni na akcyjną dla artysty i oddzielną dla widza. Odnosiła się również do zapożyczeń w performansie z innych dziedzin sztuki – teatru, muzyki czy tańca. W kilku działaniach została interesująco wykorzystana. Nikt jednak nie postąpił z nią radykalnie. W publikacji znajdą Państwo opisy wszystkich performansów autorstwa dra Łukasza Musielaka. Relacje zostały opatrzone wstępem o historii gatunku oraz krótkim odniesieniem do działań Grupy Sędzia Główny[4] i do mojej indywidualnej praktyki. Artyści występujący w cyklu zostali przedstawieni w krótkich notach biograficznych, przy każdym nazwisku artysty widnieje również nota o nominujących.

Kolejnym prezentowanym w publikacji opracowaniem jest tekst profesora Artura Tajbera, który dzieli się doświadczeniami pracy pedagoga i artysty oraz opisuje powstanie pierwszej w Polsce Pracowni Sztuki Performance w strukturze Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Przedstawia on opis zmagań ze strukturą akademii oraz instancjami decydującymi o powołaniu kierunku i pracowni oraz szczegółowy harmonogram ćwiczeń przewidzianych dla studentów.[5]

Joanna Zielińska w tekście *Wystawa jako zdarzenie performatywne* zwraca uwagę na przemianę, która dokonała się w sztuce efemerycznej, za jaką performans przez lata był uważany. Odnosi się m.in. do współczesnych praktyk gromadzenia, kolekcjonowania, odtwarzania performansu, rozwija termin post-performance, opisuje zjawisko performansu w kontekście wystawy.

Autorką ostatniego opracowania jest Olga Schiller, prawniczka. W *Od dzieła do utworu. O prawach autorskich artysty* prowadzi nas przez zawiłości swojej dziedziny, która – wykorzystana przez artystów – może stać się podstawą ich zabezpieczenia. Olga Schiller kładzie nacisk na wyjaśnienie podstawowego terminu prawa autorskiego, którym jest utwór. Wyjaśnia problem, z jakim się stykamy, pytając prawnika o dzieło sztuki, a także podaje przykłady orzeczeń sądów ważne z punktu widzenia artysty.

Trzy Czte Ry! zawarte w tytule cyklu to hasło, które wypowiadamy przed skokiem, przed wypowiedzeniem ważnej lub trudnej deklaracji lub przeciwnie – przed zrobieniem czegoś nieodpowiedzialnego. To hasło - klucz wywołujące działanie. Skojarzyło mi się z performansem, a konkretnie z chwilą przed rozpoczęciem działania.

Dziękuję wykładowcom, artystom, kuratorom za to, że wzięli udział w zaproponowanej sytuacji. Gościom specjalnym projektu, autorom tekstów, Państwu za chęć bycia, oglądania i uczestniczenia. Współpracownikom, w szczególności Feliksowi Marciniakowi, który zadbał o stronę graficzną wydarzeń i publikacji, ekipie, która dokumentowała wszystkie działania, a także tym, którzy przyczynili się do opracowania niniejszej pozycji. Projekt nie odbyłby się bez uporu i determinacji dyrektora galerii BWA Wojtka Kozłowskiego oraz Karoliny Spiak i Marcina Kubiaka, jego niezastąpionych współpracowników.

Aleksandra Kubiak, kuratorka cyklu **Trzy Czte Ry! Performance!**, *Zielona Góra 2015*

Aleksandra Kubiak (ur. 1978) – absolwentka Wydziału Artystycznego na Uniwersytecie Zielonogórskim (2004), gdzie od 2013 do 2015 roku prowadziła zajęcia w Instytucie Sztuk Wizualnych. Zajmuje się wideo, obiektem, działaniami performatywnymi. W latach 2001-2013 tworzyła z Karoliną Wiktor Grupę Sędzia Główny. Od 2012 roku jest doktorantką na Interdyscyplinarnych Studiach Doktoranckich na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Jej prace indywidualne oraz z Grupą Sędzia Główny były prezentowane zarówno w Polsce – m.in. w Muzeum Narodowym, Zachęcie - Narodowej Galerii Sztuki, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, jak i na świecie – na festiwalach performance oraz na wystawach zbiorowych, m.in. w Londynie, Grazu, Wenecji, Sztokholmie, Berlinie, Nowym Jorku, Johannesburgu. Współpracuje z Fundacją Salony oraz galerią BWA w Zielonej Górze.

1. *Przestrzeń Społeczna. Historie Mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej,* pod red. Piotra Słodkowskiego, Fundacja Salony, Zielona Góra 2014; Konrad Schiller, *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O Wystawach i Sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze,* Stowarzyszenie 40 000 Malarzy i BWA Zielona Góra, Warszawa 2015
2. Wymieniam tylko te, które odpowiedziały na zaproszenie.
3. j.w.
4. Grupa Sędzia Główny (Aleksandra Kubiak, Karolina Wiktor) zajmowała się sztuką performance, działała od 2001 do 2013 roku.
5. Dodam, że pracownia profesora Artura Tajbera dostała zaproszenie do wytypowania artysty/artystki do naszego cyklu, jednak na nie nie odpowiedziała.

It is with pleasure that I invite the Readers to become acquainted with this volume, a publication summarizing the *Trzy Czte Ry! Performance!* series, which took place at the BWA gallery in Zielona Góra, and included 12 performances, two lectures and a film show.

In 2015, BWA gallery celebrated its 50th anniversary. Two publications accompanied the anniversary, describing the events that were important for the gallery itself and the city: series of exhibitions, symposia, encounters of artists, critics and theoreticians of art, such as Złote Grono and Biennale Sztuki Nowej[1]. The programmes of both institutions were complementary, bringing together in joint collaboration authorial galleries, professors and their academic studios, as well as critics who suggested various artists or theoretical problems they found compelling to address. Such modelling of the programme ensured that the meetings were "fresh", dynamic, while at the same time allowing the fringes or, to put it simply, the hinterland of art to contribute in the discourse.

When I was planning the *Trzy Czte Ry! Performance!*, I decided to implement the same pattern, therefore I invited academic centres from Poznań, Wrocław, Warsaw, Toruń, Łódź, Szczecin to cooperate[2]. The invitation was addressed to lecturers who include performative activities in the curricula of their studios, as well as to curators from Lublin, Warsaw, and Piotrków Trybunalski[3] who promote this kind of art. Every invited partner could suggest the name of an artist or student who creates perfomances. These suggestions became the foundation of our programme. Thus we had the opportunity to see performances by Maja Ziarkowska, Przemysław Branas, Adam Gruba, Szymon Kula, Justyna Łoś, Norbert Delman, Agata Polny, Zuzanna Czajkowska, Dariusz Kociński, Michał Fryc, Małgorzata Michałowska, and Restauracja Europa Group (Gordian Piec, Piotr Gajda, Mariusz Marchlewicz).

The *Trzy Czte Ry! Performance!* series also featured two lectures delivered by Joanna Zielińska: *Theatre in the Museum. Contemporary performative strategies* and Jakub Dąbrowski's lecture *Copyright and Performance*. At the film screenings, Karol Radziszewski showed two of his cinematographic pieces: *America Is Not Ready For This* and *The Prince* (detailed descriptions of both may be found in this publication).

The shows presented by the artists were deliberately planned to take place along with temporary exhibitions at the BWA gallery. That is why, for the purpose of the project, I suggested designing a stage made from eight, movable modules - therefore the participants were made to "negotiate" their own space in a room occupied by another exhibition. The stage was also a cumbersome object cluttering the space which - as I suspected – would in equal measure prove helpful and superfluous.

The nomination rule and the stage were also intended as a hint for the artists; however, during the series no references were made to BWA gallery, Złote Grono or Biennale Sztuki Nowej, which are rich in performative activities. The stage posed questions about the necessity of spatial divisions into a venue of artistic action and a zone allotted for the audience. It also referred to the performative borrowings from other disciplines of art, such as theatre, dance or music. In some instances it was used in an interesting fashion, though no artist opted for its radical treatment. In the following publication, the Reader will find descriptions of all performances written by dr Łukasz Musielak, prefaced by the author with an introduction outlining the history of the genre and a brief reference to the activities of Chief Judge Group[4], as well as my individual artistic practice. The artists who contributed in the series were presented in brief biographies, with a note stating who nominated them for participation.

Featured in this volume is also a text by Professor Artur Tajber, who shares his experiences as a teacher and artist, and describes the birth of Poland's first Performance Art Studio, created at the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Cracow. The author describes the struggle with academic structure and its various decision-making bodies whose approval was solicited to establish the faculty and the studio, as well as presents a detailed curriculum of classes the students were to attend[5].

In text *Exhibition as a performative happening*, Joanna Zielińska emphasizes a change in ephemeral art, which - for many years - was associated with performance. The author discusses the contemporary practice of assembling, collecting and recreating performance, elaborates on the notion of post-perfomance and describes the phenomenon of performance in the context of an exhibition.

The last text is by Olga Schiller, a lawyer. *From piece of art to work. About copyright law for artists* leads us through the intricacies of the legal domain which, when taken advantage of by the artists, may become the basic concept for their protection. Olga Schiller puts emphasis on explaining a crucial concept of copyright law, namely "a work". She addresses the problem we encounter when asking any lawyer about works of art, and cites case law which may prove important from an artist's point of view.

"Trzy Czte Ry!" – the phrase we find in the title of the series is uttered before jumping, before making an important or difficult declaration, or conversely, when we are about to do something irresponsible. It is a key expression triggering action. I associate it with performance, more specifically with the moment just before it begins.

I would like to thank the involved lecturers, artists and curators for taking part in the project. Expressions of gratitude are due to our special guests, the authors of texts and our esteemed audience for participating, watching, being there. I thank my associates, most of all Feliks Marciniak, who took care of the graphic design of the events and this publication, the crew who documented all actions, and those who contributed to the publication of this catalogue. I would have never been able to bring this project about if it had not been for the persistence and determination of Wojciech Kozłowski, the director of the BWA gallery, and his associates: Karolina Spiak and Marcin Kubiak.

Aleksandra Kubiak curator of **Trzy Czte Ry! Performance!** *project, Zielona Góra 2015*

Aleksandra Kubiak (born in 1978) – graduate of the Faculty of Arts at the University of Zielona Góra (2004), where she also taught classes at the Institute of Visual Arts (2013 – 2015). As an artist, she employs video, object and performance art. From 2001 to 2013 Kubiak and Karolina Wiktor jointly formed the Chief Judge Group. Since 2012, she has been a PhD student at the Interdisciplinary Doctoral Programme, University of Arts in Poznań. Both her individual works and the ones she created as a member of Chief Judge Group were shown in Poland, at e.g. the National Museum, Zachęta - National Gallery of Art, Museum of Modern Art in Warsaw, and internationally - at a number of performance festivals and collective exhibitions, e.g. in London, Graz, Venice, Stockholm, Berlin, New York, Johannesburg. Aleksandra Kubiak collaborates with the Salony Foundation and BWA Gallery from Zielona Góra.

1. *Przestrzeń Społeczna. Historie Mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, edited by Piotr Słodkowski, Salony Foundation, Zielona Góra 2014; Konrad Schiller *Awangarda na Dzikim Zachodzie. O wystawach i Sympozjach Złotego Grona w Zielonej Górze*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy and BWA Zielona Góra, Warsaw 2015.
2. I list only those which responded to the invitation.
3. As above.
4. Cheif Judge Group was a performance art ensemble composed of Aleksandra Kubiak and Karolina Wiktor; the group was active from 2001 to 2013.
5. I would like to add that Professor Artur Tajber's Studio received an invitation to nominate an artist for the sieries but no suggestion was offered in response.

Wstęp

Performance jest częścią głównego nurtu sztuki. Bierze udział w obiegu galeryjnym, pokazuje się na biennale i targach, gości w publicznych instytucjach kultury. Wchodzi także do szkół artystycznych, stając się istotnym elementem procesu dydaktycznego, a nawet niezależną dyscypliną, której naucza się obok rzeźby, rysunku czy malarstwa.
To instytucjonalizowanie performance'u może budzić nadzieje, ale też obawy.

Początki i rozkwit sztuki performance na świecie to przełom lat 60. i 70. XX wieku. W Polsce termin *performance* pojawił się w dyskusjach i krytyce artystycznej po 1978 roku, po festiwalach *International Artists Meeting – I Am* (Galeria Remont) oraz *Performance and Body* (Galeria Labirynt). Oczywiście jego antycypacje w postaci różnego rodzaju działań artystów pojawiały się już od kilkunastu lat (np. Jerzy Bereś). Pierwszym polskim ważnym tekstem poświęconym tej formie w sztuce jest esej Grzegorza Dziamskiego, zamieszczony w wydanym po sześciu latach katalogu do pierwszego z tych festiwali. Dziamski w swoim tekście bazuje na klasycznej z dzisiejszej perspektywy książce *Performance Art: From Futurism to the Present* (1979) RoseLee Goldberg, która wprowadza performance do historii sztuki poprzez powiązanie go z akcjami awangardowych artystów z początku XX wieku, m.in. futurystów i dadaistów.

Formalnie rzecz biorąc, performance zrodził się z przeniesienia przedmiotu sztuki z artefaktu na samego artystę *(post-object-art).* Materią sztuki staje się mentalne i fizyczne „ja" performera, który kreuje umowną sytuację na pograniczu rzeczywistości i fikcji, opisując przestrzeń poprzez tworzenie relacji z własnym ciałem, z przedmiotami, z czasem, z innymi ludźmi. Niektóre z tych działań mają charakter minimalistyczny i medytacyjny, sprowadzają się do prostej obecności artysty, zwyczajnych codziennych zabiegów, bądź jednego konceptualnego gestu (Tom Marioni, Bruce Nauman, Zygmunt Piotrowski, Andrzej Dudek-Dürer). Bardzo często jednak przyjmują formę *body art*, a więc działań skierowanych bezpośrednio w stronę własnego ciała, nierzadko traumatycznych, bardzo radykalnych i kontrowersyjnych, związanych z różnymi formami autoagresji, samoupokorzenia, samookaleczenia (Marina Abramović, Chris Burden, Vito Acconci, Akcjoniści Wiedeńscy, Gina Pane, Coco Cusco, Franko B, Stelarc, Zbigniew Warpechowski, Jerzy Truszkowski, Paweł Kwaśniewski).

Performance był z założenia antyrynkowy (w stosunku do funkcjonowania sztuki w ramach rynku) i antyprzedmiotowy (w stosunku do tradycji artystycznej). Mimo, że od początku związany był z galeriami, to miał do nich dystans i dążył do zawłaszczenia ich przestrzeni. Kształtował się w opozycji wobec modernistycznej awangardy – bezpiecznej, galeryjnej, konceptualnej i oderwanej od problemów społeczno-politycznych.
Ciało artysty traktował zaś jako wyłączony, uprzywilejowany obszar pełnej obecności i autentyczności, który pozwalał w sposób przekonujący podjąć tematy m.in. wojny, władzy, feminizmu, seksualności, praw kobiet, rasizmu.

W latach 90. ramy sztuki performance ulegają rozszerzeniu. Część artystów zaczyna rezygnować z pracy z własnym ciałem na rzecz działania ze „zwykłymi" ludźmi. Można powiedzieć (jeśli w ogóle godzimy się na umieszczenie tego zjawiska w ramach sztuki performance), że w tym nowym nurcie następuje przesunięcie z ciała artysty na „ciało społeczne", a sam artysta staje w roli reżysera czy „producenta" wydarzenia (Vanessa Beecroft, Santiago Sierra, Paweł Althamer, Maurizio Cattelan, Artur Żmijewski). Te działania wykraczają już daleko poza początkowe określenia sztuki performance jako aktu bezpośredniego i niedającego się zapośredniczyć (Peggy Phelan). Stają się „żywą instalacją", sytuacją skonstruowaną czy formą eksperymentu społecznego o przebiegu niezależnym od samego artysty. Źródła tego podejścia w sztuce tkwią oczywiście we wczesnych happeningach, ale za prekursorów należałoby uznać argentyńskich artystów lat 60., którzy w swoich realizacjach użyli społecznej specyfiki wciągniętych w działania ludzi. W latach 90. popularyzuje się też związany z tym nowym myśleniem nurt dokamerowy, czyli działania, które wykonywane są nie przed publicznością, ale przed kamerą i funkcjonują w przestrzeni publicznej za pośrednictwem rejestracji wideo, wkraczając w ten sposób w obszar filmu dokumentalnego (Artur Żmijewski i Phil Collins).

Od lat 90. nastawienie antyrynkowe i antyinstytucjonalne ulega osłabieniu. Coraz częściej dla akcji performerów naturalną przestrzenią stają się nie tylko galerie i instytucje kultury, ale też biennale i targi sztuki. Pojawia się nawet termin „sztuka targów sztuki" (art fair art), opisujący autorefleksyjny performance mający miejsce w ramach targów i flirtujący z nimi w mniej lub bardziej krytyczny sposób (Paola Pivi, Richard Prince). Niezależnie jednak od stopnia „kolaboracji", performerski etos nadal każe trzymać czujność i dystans względem rynku i instytucji, nawet jeśli to już jedynie pusta konfekcjonowana forma.

Działania artystów z lat 60. i 70. stały się podstawą późniejszego performerskiego etosu związanego z pewnym zbiorem cech kanonicznych przypisywanych tej sztuce. Możemy mówić tutaj o czymś w rodzaju mitu założycielskiego, zgodnie z którym performance jest sztuką o czystych intencjach, bezkompromisową, autonomiczną, niesprzedawalną, prowokacyjną, radykalną, przełamującą zasady i testującą granice. Wymaga pełnego poświęcenia, bo pochłania artystę całościowo – mentalnie i fizycznie, angażując ciało, emocje, intelekt. Performer jest strażnikiem wartości, stawia społeczeństwo i jego instytucje w stan oskarżenia, bierze na siebie zbiorowe wyrzuty sumienia, a ze swoich działań czyni formę symbolicznego wyładowania społecznych napięć. W jego działaniach rozpoznajemy siebie i stan naszej kultury. Dzięki temu spośród wszystkich dziedzin sztuki to właśnie performance ma szansę dotknąć odbiorcę najsilniej, najbardziej bezpośrednio, pozostawiając po sobie ślad najtrwalszy.

Próby dosłownego traktowania tego mitu przez performerów grożą w dzisiejszych czasach marginalizacją i groteską, stając się dla tej dziedziny sztuki gwoździem do trumny. Popularna na portalach społecznościowych „beka z performance" dotyka przede wszystkim właśnie działań, które bardziej lub mniej świadomie próbują ten mit wcielać w życie. Performerski etos jest jednak niezmiennie wartościowy i stanowi dla tej sztuki istotny punkt odniesienia. Trzeba poszukiwać kryteriów, które pozwolą docenić działania potrafiące zachować jądro performerskiego etosu, i wyrazić je w języku adekwatnym do dzisiejszej rzeczywistości.

Jakie w tym kontekście będą konsekwencje procesu instytucjonalizacji sztuki performance? Możemy spojrzeć na niego z nadzieją. Powiemy wówczas, że performance jako dziedzina sztuki sprawdził już, co chciał sprawdzić, naciągnął rzeczywistość do granic, do jakich mógł ją naciągnąć. Teraz, mając już za sobą wszystkie te doświadczenia okresu młodzieńczego buntu, skromnie wchodzi w dojrzałość, zaczyna metodycznie pracować i świadomie komentować swoją tożsamość, a w rynku sztuki, publicznych instytucjach kultury i na uniwersytetach znajduje oparcie dla swojego rozwoju. Dzięki nim w dzisiejszych realiach performance może nadal się rozwijać, poszukując twórczych kontynuacji swojej tradycji.

Jeśli jednak spojrzymy na performance właśnie od strony jego tradycji, to wzrastająca instytucjonalizacja może niepokoić. Możemy mieć zasadne wątpliwości, czy tej dziedziny sztuki powinno się nauczać w murach akademii. „Akademicki" performance może okazać się bowiem pozbawionym ostrza krytycznego, niegroźnym, wystudiowanym przedstawieniem, które przedkłada estetykę i profesjonalizm wykonania nad bezkompromisowość w wyrażaniu istotnych treści. Istnieje obawa, że oswajanie performance'u przez instytucje, w tym akademie, spowoduje spłycenie ważnej kulturowej roli, jaka towarzyszyła tej formie sztuki od początku jej istnienia.

Problemu relacji między sztuką performance a instytucją w ciekawy sposób dotyka realizowany w Zielonej Górze w galerii BWA projekt *Trzy Czte Ry! Performance!* Kuratorką projektu jest Aleksandra Kubiak, która w latach 2001-2013 tworzyła, wraz z Karoliną Wiktor, Grupę Sędzia Główny. Ten performerski duet możemy potraktować jako jedną z nielicznych dzisiaj odpowiedzi na tęsknotę za adekwatną kontynuacją performerskiej tradycji w formie bliskiej klasycznej formuły body art. Grupa powstała jeszcze podczas studiów w Instytucie Sztuki na Uniwersytecie Zielonogórskim. Jej podejście do procesu kształcenia od samego początku było krytyczne i bezkompromisowe, nierzadko pozostawało wobec uczelni w prowokacyjnej opozycji. Artystki używały radykalnych zagrań i przekraczały normy, a strategia ich działania sprowadzała się często do testowania granicy wytrzymałości, nie tylko własnej, ale też widzów i instytucji. Ważny morał z ich działalności jest taki, że dobry zaangażowany performance, sytuujący się blisko instytucji kultury, jest dzisiaj nadal możliwy.

Po zawieszeniu aktywności przez Grupę Sędzia Główny Aleksandra Kubiak zaczęła poszukiwać swojej indywidualnej drogi artystycznej. Między innymi zaczęła zgłębiać swoje zainteresowanie oddziaływaniem sztuki i podejmować działania na pograniczu performance z udziałem publiczności i lokalnych społeczności. Wszystko wskazuje na to, że jednym z takich działań jest projekt *Trzy Czte Ry! Performance!* Kubiak przyjmuje w nim nietypową dla siebie rolę kuratorki i we współpracy z galerią miejską realizuje projekt o charakterze festiwalu, w ramach którego postanowiła testować młody polski performance blisko związany z instytucjami sztuki.

Artyści zostali nominowani do udziału w projekcie przez ważnych kuratorów, krytyków i dydaktyków związanych z istotnymi instytucjami sztuki (Galeria Labirynt, MSN w Warszawie, CSW w Warszawie, uczelnie w Poznaniu, Wrocławiu, Szczecinie, Warszawie, Toruniu i Łodzi). Decydując się na formę nominacji, Aleksandra Kubiak świadomie sięgnęła do strategii stosowanej w ramach odbywających się przed laty w Zielonej Górze festiwali sztuki: Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej. Z jednej strony dlatego, żeby nawiązać do przeszłości w kontekście rocznicy 50-lecia zielonogórskiego BWA, ale to kryterium odpowiada także szerszym zainteresowaniom kuratorki, która pracę artysty postrzega przede wszystkim jako kreowanie relacji.

W projekcie *Trzy Czte Ry! Performance!* Aleksandra Kubiak powołuje do istnienia złożoną sieć relacji, która prowadzi nas w stronę refleksji na temat funkcjonowania sztuki performance w kontekście instytucjonalnym. Artyści zostają wrzuceni w sieć uplecioną ze znaczeń, jakie związane są z galerią BWA, uczelniami artystycznymi, krytykami sztuki, dyrektorami, dydaktykami, publicznością, zasadą nominowania i gażą z występów. Co więcej, zostają zmuszeni do ustosunkowania się („wynegocjowania" sobie miejsca, jak to określiła kuratorka) względem sceny ustawionej na środku galerii. Scena jest symbolem wszystkiego, co nie mieści się w „micie" sztuki performance. To udawanie, schematyczność, konwencjonalność, wyuczenie, powtórzenie, zależność, podporządkowanie, podział i bezpieczeństwo. Ta konkretna zielonogórska scena została złożona z kilku ruchomych modułów, które niczym podpowiedź-pułapka zachęcają do wejścia w kuratorską grę. Zasada nominowania oraz wyodrębniona przestrzeń w postaci sceny wyglądają jak oczywista prowokacja.

Granica między rolą kuratorki a artystki zostaje zamazana. Aleksandra Kubiak, która kiedyś wraz z Karoliną Wiktor zawirusowała przy pomocy widowni przedstawienie teatralne, ma z pewnością świadomość tej sytuacji.

To nie są łatwe warunki dla artysty, ponieważ podstęp czai się w rutynie instytucji, a przymus opakowany jest w neutralnej retoryce „negocjacji". Jak zachowają się w tej sytuacji performerzy zmuszeni do „negocjowania" swojego miejsca? Jakie są prawdziwe intencje kuratorki? Czy uśpiona wyróżnieniem czujność performera wyczuje podstęp? Czego dowiemy się o dzisiejszej „zinstytucjonalizowanej" sztuce performance? I kto tu właściwie jest artystą? A może „prawdziwa" sztuka performance już się skończyła i pozostały nam tylko autoodniesienia i powtórzenia wyuczonych gestów zadowolonych z siebie artystów, w ramach niewiele dla sztuki znaczących „instytucjonalnych" projektów?

dr Łukasz Musielak, Zielona Góra 2015

dr Łukasz Musielak (ur. 1979) – absolwent filozofii na Uniwersytecie Zielonogórskim w Zielonej Górze. Tytuł doktora nauk humanistycznych uzyskał na podstawie pracy poświęconej Zygmuntowi Baumanowi. Uczył filozofii, etyki, antropologii kulturowej i wiedzy o kulturze. Interesuje się współczesną kulturą, w tym sztukami wizualnymi. Publikował m.in. w *Studiach Socjologicznych, Kulturze i Społeczeństwie*, *Szkicach Humanistycznych, Autografie*. Współpracuje z magazynami sztuki *Szum* i *Obieg*.

Introduction

Performance is a part of mainstream art. It functions in the gallery circles, it is shown at biennials and different art fairs, it is also increasingly often seen in public cultural institutions. It has been introduced in art schools, becoming a significant part of the teaching process or even an independent discipline, taught side by side with sculpture, drawing or painting. However, institutionalization of performance can raise not only hopes, but also concerns.

The beginning and flourishing of performance art in the world dates back to the turn of the 1970s. In Poland, the term performance appeared in discussions and artistic criticism after 1978, in the wake of two festivals: *International Artists Meeting – I Am* (Remont Gallery) and *Performance and Body* (Labirynt Gallery). Naturally, its arrival had been anticipated for a number of years in the form of different artistic actions (e.g. Jerzy Bereś). The first significant Polish text devoted to this form in art is Grzegorz Dziamski's essay in a catalogue to the first of the aforementioned festivals, published six years later. In his text, Dziamski refers to the already classic *Performance Art: From Futurism to the Present* (1979), in which RoseLee Goldberg ushers performance into history of art by tracing it back to avant-garde artistic actions of Dadaists and Futurists from the early 20th century.

In formal terms, performance was born with the transfer of the artistic object from the artefact onto the artist (post-object-art). The artistic matter is now harboured within the mental and physical "self" of the artist, who creates a stipulated situation on the borderline of reality and fiction, describes space by creating a relationship with his or her body, objects, time, and other people. Some of these activities have a minimalistic and meditational nature, they are reduced to the straightforward presence of the artist, to ordinary, mundane actions or to a single, conceptual gesture (Tom Marioni, Bruce Nauman, Zygmunt Piotrowski, Andrzej Dudek-Dürer). However, they often assume the form of body art, meaning acts aimed directly at one's own body, often traumatic, very radical and controversial, connected with different forms of self-aggression, self-abasement, self-mutilation (Marina Abramović, Chris Burden, Vito Acconci, Vienna Actionists, Gina Pane, Coco Cusco, Franco B, Stelarc, Zbigniew Warpechowski, Jerzy Truszkowski, Paweł Kwaśniewski).

By default, performance was anti-market (with respect to the way art functioned on the market) and anti-object (in relation to artistic tradition). Even though from the outset it was associated with galleries, it maintained a distance towards the latter and strove to appropriate their space. It was being shaped in opposition to modernist avant-garde, which was safe, conceptual, gallery-based and detached from social or political problems. It treated the body of an artist as an excluded, privileged space filled with authenticity and presence, which made it possible to address such issues as war, power, feminism, sexuality, women's right or racism in a very compelling way.

In the 1990s, the framework of performance art expands. Some of the artists abandon working with their own bodies and start actions with "ordinary" people. One may say that this new trend in art (if it can be considered performance art at all) shifts the emphasis from the body of an artist to a "social body", and the artist themselves becomes the director or "producer" of the event (Vanessa Beecroft, Santiago Sierra, Paweł Althamer, Maurizio Cattelan, Artur Żmijewski). These activities go well beyond the initial understanding of performance art as a direct act that cannot be intermediated (Peggy Phelan). They become a "live installation", a constructed situation or a form of social experiment whose course is independent of the artist. The source of this approach in art obviously lies in the early happenings; however, it is the Argentinian artists of the 1960s that should be called its precursors, as they took advantage of the social aspect engendered by people being drawn into their actions. A new trend connected with this updated understanding of performance emerges in the 1990s: it is the "performance to camera", where the actions are not performed directly in front of the audience, but in front of the camera and function in public space through video recording, thus entering the domain of documentary film (Artur Żmijewski and Phil Collins). From the 1990s onwards, the anti-market and anti-institutional approach grows weaker. More and more often, biennials and art fairs become a natural venue for performance artists, on a par with galleries and art institutions. The term "art fair art" emerges, denoting a self-reflective performance that takes place at different fairs and flirts with them in a more or less critical way (Paola Pivi, Richard Prince). Regardless of the level of "collaboration", the performer's ethos dictates that one should remain vigilant and distanced towards the market and institutions, even if this is merely an empty, ready-made pretence.

Artistic actions of the 1960s and the 1970s paved the way for the later ethos of performance art, associated with a certain set of canonical features which the art was attributed. They amount to a kind of founding myth, accoridng to which performance art is pure in its intentions, uncompromising, autonomous, uncorrupted, provocative, radical, an art which breaks the rules and tests boundaries. It requires full commitment, because it preoccupies the artist entirely – mentally and physically, engaging body, emotions and intellect. A performer is a guardian of values, one who indicts the society and its institutions, assumes the burden of the guilty collective conscience, while artistic action serves as a symbolic release of social tension. We can recognize ourselves and the state of our culture in their actions. Thanks to this, it is performance, of all artistic disciplines, that has a chance to influence the viewer in a most profound manner, most directly, leaving a long-lasting trace.

Attempts to treat this myth literally lead nowadays to grotesque outcomes and marginalization, becoming the nail in the coffin of this artistic discipline. Recently, "roasting performance art" gained popularity on social networking sites mainly due to actions which more or less consciously try to implement the myth. Nevertheless, the performer's ethos still holds its value and remains a significant benchmark. One needs to look for criteria which will make it possible to appreciate actions capable of preserving the core of that ethos and expressing it in an idiom that corresponds with contemporary realities.

Given this context, what may be the ramifications when performance art undergoes institutionalization? The process does inspire some hope. We will then say that performance, as an artistic discipline, has already tested what it wanted to test, stretched the reality as much as it could. Now, having adolescent rebellion behind it, it humbly enters adulthood, starts working methodically, consciously comments on its identity, and finds support for its development on the art market, at universities and in public institutions of culture. Thanks to them, performance is continuously developing and seeking creative continuation of its traditions.

However, if we look at performance in terms of its traditions, the increasing institutionalization may be raise some concerns. We may justifiably doubt whether this artistic discipline should be taught at academies. "Academic" performance may prove to be deprived of the critical edge, a harmless, studied form, which favours aesthetics and professional execution over uncompromising approach towards expressing important content. There is a fear that as performance art is tamed by institutions, including academies, the cultural role which accompanied this form of art from the very outset may become all too shallow.

The relationship between performance art and institutional entities is interestingly addressed in *Trzy Czte Ry! Performance!*, a project carried out at the BWA

gallery in Zielona Góra. Its curator is Aleksandra Kubiak, co-founder (along with Karolina Wiktor) of the Chief Judge Group, which functioned from 2001 to 2013. We can treat this performing duet as one of the very few responses to the longing for a fitting continuation of performance traditions, in a form aproaching the classic formula of body art. The group was formed during their studies at the Institute of Art, University of Zielona Góra. From the very beginning, their approach towards the educational process was critical and uncompromising, often being in a provocative opposition to the university. The artists used radical tactics and often resorted to transgressions while their strategy was frequently based on testing the ultimate limits of endurance – not only their own, but also those of the audience and the institution. Their activities provide us with an essential conclusion that good, committed performance, situated close to a cultural institution, is still possible.

Since Chief Judge Group suspended all activities, Aleksandra Kubiak has been searching for her own, individual artistic path. Among other things, she started exploring her interest in the impact of art through performance-like actions with the participation of the audience and local communities. To all intents and purposes, it seems that the *Trzy Czte Ry! Performance!* project is one of them. Kubiak becomes the curator here, which is quite untypical of her; collaborating with a municipal gallery, she carries out a project that takes the form of a festival, in which she decided to examine the condition of young, Polish performance that is closely associated with institutions.

The artists were nominated to participate in the project by eminent curators, critics and teachers affiliated with major artistic institutions (Labirynt Gallery, Museum of Modern Art in Warsaw, Centre for Modern Art in Warsaw, higher education establishments in Poznań, Wrocław, Szczecin, Warsaw, Toruń and Łódź). Opting for nomination, Aleksandra Kubiak consciously employs the strategy used many years ago at festivals such as Złote Grono and Biennale Sztuki Nowej. In doing so, Kubiak draws on the one hand upon the past, as Zielona Góra celebrates the 50th anniversary of its BWA gallery. On the other hand, however, this criterion suits her wider interests, as she perceives the work of an artist mainly as creating relationships.

In *Trzy Czte Ry! Performance!*, Aleksandra Kubiak calls forth a complex network of relationships, which provokes reflection concerning the way performance art functions in the institutional context. The artists are thrown into a web woven from different meanings associated with the BWA gallery, art schools, art critics, directors, academic teachers, audience, the rule of nomination and artists's fee. Moreover, they are made to take a position ("negotiate" their own place, as the curator defined it) on the stage placed in the middle of the gallery. The stage is a symbol of everything that is not included in what we understand as a "myth" of performance art: pretending, conventionality, training, repetition, dependence, subordination, division and safety. This particular stage in Zielona Góra was created from moveable units which, almost like a hint and a trap combined, coax the viewer into entering a curatorial game. The rule of nomination and the separate space of the stage seem to be an obvious provocation. The dividing line between being a curator and an artist is blurred. Aleksandra Kubiak, who once "infected" a theatrical show by involving the audience, is certainly aware of this situation.

These are no easy conditions for an artist as the trick lurks in the routine of the institution while the coercion is wrapped up in a neutral rhetoric of "negotiations". What will performers do, being forced to "negotiate" their own place? What are the real intentions of the curator? Will the performer sense the deceit when their vigilance is dulled due to distinction of having been nominated? What will we find out about the modern, "institutionalized" performance art? And who is the real artist here? Perhaps the "genuine" performance art is long gone and we are only left with self-reference and repetition of trained gestures made by complacent artists as part of "institutionalized" projects that have little significance to art?

dr Łukasz Musielak, Zielona Góra 2015

dr Łukasz Musielak (born in 1979) – graduated in Philosophy from the University of Zielona Góra. He obtained his PhD in Humanities following a dissertation about Zygmunt Bauman. He has taught philosophy, ethics, cultural anthropology and culture. Musielak is interested in contemporary culture, including visual arts. His texts have been published in such journals and periodicals as: *Studia Socjologiczne*, *Kultura i Społeczeństwo*, *Szkice Humanistyczne*, *Autograf*. Collaborator of art magazines *Szum* and *Obieg*.

Przemysław Branas
28 02 2015

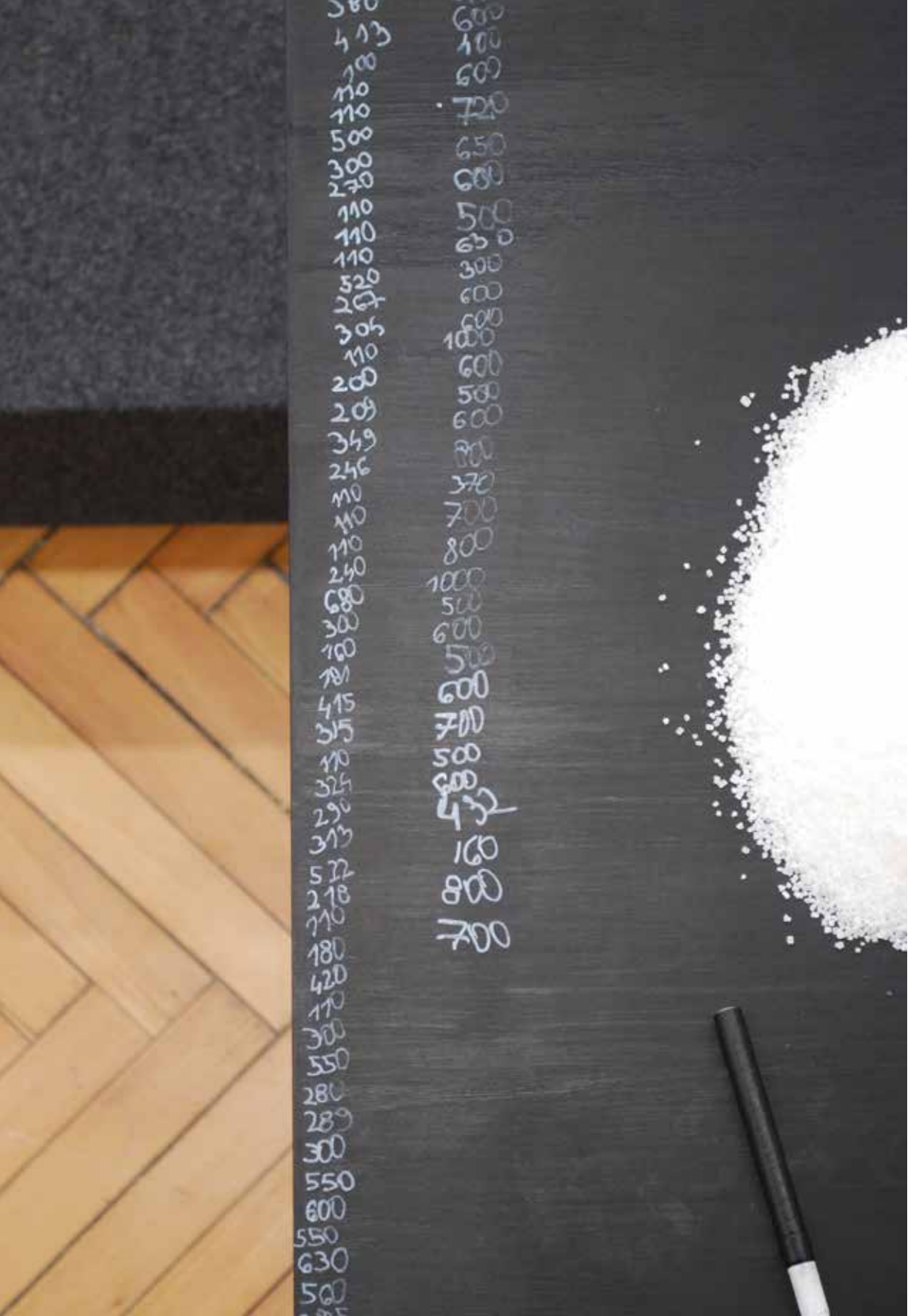
Przemysław Branas w działaniu Übung zignorował scenę jako kuratorską prowokację, siedząc przy biurku przez 12 godzin bez kontaktu z otoczeniem i przeliczając ziarenka cukru. Wydobywał je z kilogramowej masy, nadawał liczbę porządkową i przesuwał na bok. Liczył mechanicznie i szybko, jakby odmawiał różaniec, a kiedy nie wytrzymywał liczenia, zapisywał liczbę pisakiem na stole, nowo powstałą kupkę odsuwał i zaczynał od początku. Performans przerwał w trakcie przeliczania po upływie założonego z góry czasu. Całość konsekwentnie obramował estetycznie cukrowym zapachem i oszczędną biało-czarną kolorystyką, nawiązując do postaci handlarza cukru z czasów kolonialnych. Działanie Branasa można traktować jako pojemną metaforę procesów indywidualizacji, kategoryzacji, unifikacji i marginalizacji, jakie na swoich jednostkach wymusza społeczeństwo (po)nowoczesne.

Biografia: **Przemysław Branas** (ur. 1987) – doktorant Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Absolwent Wydziału Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (2013). Zajmuje się sztuką performance, fotografią, wideo, instalacją. Laureat Fundacji Grey House (2015), stypendysta MKiDN RP (2013). Performansy prezentował na festiwalach, m.in.: Domin(a)ction of space w Turbine Hall (Giswill, Szwajcaria, 2014), na XV Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Akcji Interakcje (Piotrków Trybunalski, 2013), Polish Performance Night (Centrum Sztuki Aktualnej, Le Lieu, Quebec, Kanada, 2013). Jego prace znajdują się w Filmotece Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Nominacja: **Waldemar Tatarczuk** (ur. 1964) – dyrektor Galerii Labirynt w Lublinie. Absolwent Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, dyplom w pracowni malarstwa prof. Mariana Stelmasika i adiunkta Mikołaja Smoczyńskiego. Sztuką performance zajmuje się od 1988 roku. Był założycielem Ośrodka Sztuki Performance w Lublinie (1999-2009). Uczestnik wydarzeń, m.in.: Biennale Sztuki Performance Blur (Izrael), Open Festival (Chiny), Undisclosed Territory (Indonezja), Międzynarodowy Festiwal Sztuki Performance 7a*11d (Kanada), International Performance Art Event Future of Imagination (Singapur), Status Quo (Orońsko).

Projekty kuratorskie z obszaru sztuki performance: Festiwal Art Kontakt (2000, Lublin), Europejski Festiwal Sztuki Performance EPAF (2004, Lublin; 2006-2011, CSW Zamek Ujazdowski Warszawa), Dni Sztuki Performance (2006-2007 Kijów, 2008-2010 Lwów). Performance ARSenał (2009, Białystok), Performance Art Meeting (Lublin, 2009 - nadal).

R: 01



English

In his **Übung**, Przemysław Branas ignored the stage as a curatorial provocation; sitting at the desk for twelve hours, without any contact with the surroundings, he was counting grains of sugar. He would extract them from a kilogram mass, assign each an ordinal number and put it aside. He counted mechanically and fast, as if he were saying his beads, and when he could not stand counting anymore he used a marker to note down the number on the table, put aside the newly created heap and start all over again. He stopped his performance while counting, after previously estimated amount of time had elapsed. He consistently framed the whole thing with an aesthetic, sugary smell and minimalistic black and white colouring, drawing upon the figure of a sugar vendor from colonial times. Branas's action may be treated as a capacious metaphor of the processes of individualization, categorization, unification and marginalization, which are imposed on individuals by the (post)modern society.

Biography: **Przemysław Branas** (born in 1987) – doctoral student of Interdisciplinary Doctoral Programme at the University of Arts in Poznań. Graduate of the Intermedia Faculty at the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Cracow (2013). He works with performance art, photography, video, installation. Winner of the prize awarded by the Grey House Foundation (2015), and fellow of the Ministry of Culture and National Heritage (2013). The artist showed his performances at various festivals, including Domin(a) ction of Space in Turbine Hall (Giswill, Switzerland, 2014), 15th International Art Festival Interakcje (Piotrków Trybunalski, 2013), Polish Performance Night, Le Lieu Gallery (Quebec, Canada 2013). His works may also be found in a film archive - Filmoteka of the Museum of Modern Art in Warsaw.

Nominating authority: **Waldemar Tatarczuk** (born in 1964) – director of the Labirynt Gallery in Lublin. Graduate of the Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, where he did his graduation project at the painting studio of Professor Marian Stelmasik's and Assistant Professor Mikołaj Smoczyński. Active on performance art scene since 1988. Founder of the Performance Art Centre in Lublin (1999-2009). He has participated in numerous events, such as Blur Performance Art Biennale (Israel), Open Festival (China), Undisclosed Territory (Indonesia), International Performance Art Festival 7a*11d (Canada), International Performance Art Event Future of Imagination (Singapore), Status Quo (Orońsko). His curatorial projects dedicated to performance art included: Festival Art Kontakt (2000, Lublin), European Festival of Performance EPAF (2004, Lublin; 2006-2011, CCA Ujazdowski Castle, (Warsaw), Performance Art Days (2006-2007 Kyiv, 2008-2010 Lvov). Performance ARSenał (2009, Białystok), Performance Art Meeting (Lublin, 2009 – ongoing).

Maja Ziarkowska
28 02 - 07 03 2015

Maja Ziarkowska działaniem 7,6,5,4,3,2,1... i? wyłączyła galerię z jej codziennej rutyny, a ze sceny uczyniła własną przestrzeń prywatną, na której testowała nasze moralne kompetencje. W udostępnionym wcześniej filmie wyjaśniła zasady: *Jestem samotna i cierpię z powodu dehumanizacji międzyludzkich relacji. Przyjechałam do Zielonej Góry, aby otworzyć was na relację z drugim człowiekiem: taka okazja może się nie powtórzyć, więc (...) udowodnijcie, że nie jesteście robotami.* Po tych słowach weszła na scenę i została na niej przez siedem dni. Od zaangażowania mieszkańców zależeć miało, jak spędzi ten czas i w jakim stanie zakończy swoje działanie. Czy BWA w Zielonej Górze okaże się bezludną wyspą, przytułkiem dla bezdomnych, całodobową grupą wsparcia dla anonimowych singli czy hotelem all inclusive? Działanie można było śledzić online przez internet. Swoje doświadczenia z performansu artystka opisała w prowadzonym w tym czasie dzienniku.

Biografia: **Maja Ziarkowska** (ur. 1990) – absolwentka kognitywistyki na UAM w Poznaniu, od 2013 roku studentka kierunku intermedia Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Tworzy performansy, video, pisze, jest aktorką. Zdobyła tytuł Laureata Festiwalu Fama (2014). Laureatka Srebrnego Monodramu na Ogólnopolskich Spotkaniach Jednego Aktora w Bydgoszczy (2012). Zagrała w spektaklu teatru Usta Usta pt. *Ambasada w Berlinie* (2011), związana z Teatrem Porywacze Ciał z Poznania, instruktorka obozów teatralno-aktorskich dla młodzieży. Jej pierwszy performans *BEZ ZOBOWIĄZAŃ* był prezentowany w ramach Performance-art Jam Session w klubie Dragon w Poznaniu (2012).

Nominacja: **prof. zw. Izabella Gustowska** (ur. 1948) — prowadzi Pracownię Działań Filmowych i Performatywnych na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, wykłada również w Collegium da Vinci na kierunku grafika. Realizuje prace w obszarze różnych mediów. Ostatni swój film *Przypadek Josephine H...* (2014) zrealizowała w NYC, prezentowała m.in.: na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym T-Mobile Era Nowe Horyzonty we Wrocławiu; 11th Annual Big Apple Film Festival w NYC; New Voices, Ancient Echoes: Polish Women in Film w NYC oraz w MSN w Warszawie. Ostatnie wystawy, 2015, m.in.: *Nowy Jork i dziewczyna,* Galeria Art Stations, Poznań, *Przypadek Edwarda H...* i *Przypadek Izy G...*, Galeria Arsenał, Elektrownia, Białystok.

dr Raman Tratsiuk (ur. 1981) — jest asystentem prof. Izabelli Gustowskiej w Pracowni Działań Filmowych i Performatywnych na Wydziale Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Zajmuje się performance, fotografią, wideo, kuratorowaniem i organizacją wydarzeń artystycznych. Absolwent Wydziału Malarstwa i Intermediów ASP w Poznaniu, doktorat w zakresie sztuk plastycznych na Wydziale Komunikacji Multimedialnej UAP. Wraz z Volhą Maslouską współtworzy grupę Bergamot.

Pracownia Działań Filmowych i Performatywnych na Wydziale Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Działania filmowe i performatywne zwracają uwagę na relacje: interfejs-człowiek-rzeczywistość. Proponują działania, dla których podstawowym punktem odniesień jest komunikat – przestrzeń publiczna i przestrzeń prywatna. Artysta jako medium performance, w realizacjach videoperformance i interaktywnym performance. Wskazują na ważność poszukiwania i doświadczania codziennego. Zwracają uwagę na ważną rolę młodego artysty, który komentuje, interweniuje, prowokuje, konstruuje i dekonstruuje zastane sytuacje – realizując akcje, happeningi, performansy, flash moby w przestrzeniach publicznych i prywatnych.

Maja Ziarkowska's **7,6,5,4,3,2,1... and?** suspended everyday routine of the gallery as the artist turned the stage into her own private space where she tested our moral competence. In an introductory film, she explained the rules: "I am lonely and suffer from dehumanization of interpersonal relationships. I have come to Zielona Góra to open you up to a relationship with another human being: such an opportunity may not happen again, so... (...) prove you are not robots". After these words she came up on stage and stayed there for another seven days. How she would spend her time there, and the state in which she would finish was supposed to depend on the involvement of the inhabitants. Would BWA prove to be a desert island, an asylum for the homeless, a 24/7 support group for anonymous singles or an all-inclusive hotel? The audience could follow the action online. The artist described her experience from the performance in a journal that she kept during the action.

Biography: **Maja Ziarkowska** (born in 1990) –graduated in Cognitive Science from the Adam Mickiewicz University in Poznań; since 2013 a student of Intermedia at the University of Arts in Poznań. Ziarkowska creates performances, videos, writes texts and appears as an actress. Ziarkowska won the title of Laureate of the Fama Festival in 2014. Winner of the Silver Monodrama award during the National Meetings of One Actor in Bydgoszcz (2012). Performed in *The Embassy In Berlin* staged by Usta Usta Theatre (2011), associated with the Porywacze Ciał Theatre from Poznań, instructor at the theatre and acting camps for young people. Her first performance, *No Strings Attached*, was presented at the Dragon Club in Poznań as part of the Performance Art Jam Session (2012).

Nominating authorities:

Professor Izabella Gustowska (born in 1948) — head of Film and Performative Activities Studio at the University of Arts in Poznań, lecturer at the Collegium da Vinci (graphic arts programme). Her artistic activity covers a broad range of media. Her last film, *The case of Josephine H...* (2014) was produced in NYC and presented at the International Film Festival T-Mobile Era Nowe Horyzonty in Wrocław; 11th Annual Big Apple Film Festival in NYC; New Voices, Ancient Echoes: Polish Women in Film in NYC and at the Museum of Modern Art in Warsaw. Her most recent exhibitions in 2015 included: *New York and a Girl*, Art Stations Gallery, Poznań, *The case of Edward H... and Iza G...*, Arsenał, Elektrownia Gallery, Białystok.

dr Raman Tratsiuk (born in 1981) — assistant lecturer working with Professor Izabella Gustowska at the Film and Performative Activities Studio, Faculty of Multimedia Communication, University of Arts in Poznań. In his artistic work he employs perfomance art, photography, video, as well as curates and organizes artistic events. Tratsiuk graduated in Painting and Intermedia from the Academy of Fine Arts in Poznań, and obtained his doctoral degree in Visual Arts at the Faculty of Multimedia Communication, University of Arts in Poznań. Together with Volha Maslouska, Tratsiuk forms the Bergamot group.

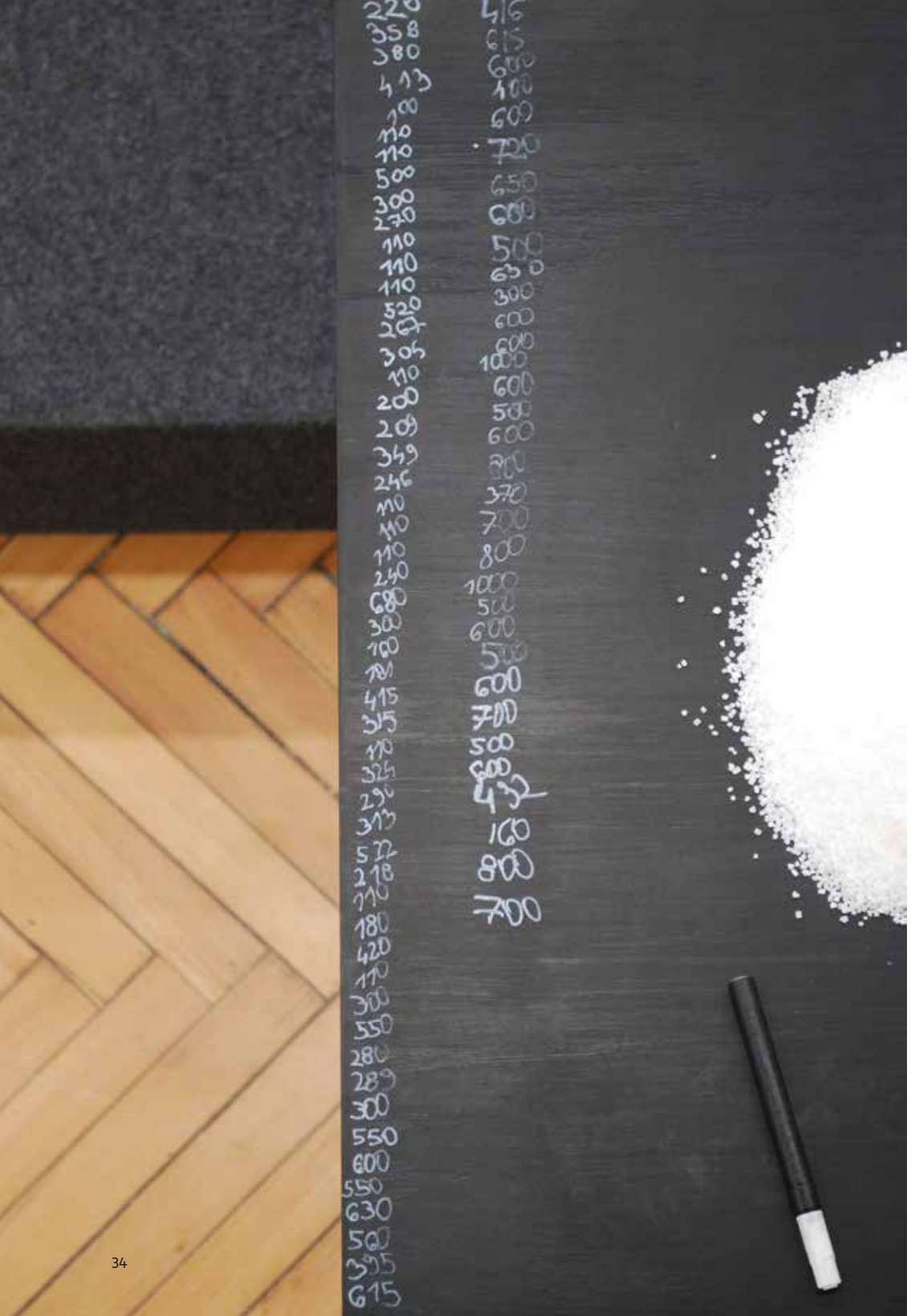
Film and Performative Activities Studio, University of Arts in Poznań. Film and performative activities draw attention to the interface-human-reality relationship. Projects undertaken by the studio have their basic point of reference in the communication – public space and private space. The artist functioning as a medium of performance in video and interactive performances. They highlight the significance of everyday quest and experience. They also focus on the role of a young artist who comments, intervenes, provokes, constructs and deconstructs the existing situations by carrying out happenings, performances, flash mobs in both public and private space.

Adam Gruba
12 03 2015

Adam Gruba w działaniu **Golem: Pionier** przeniósł galerię w przestrzeń rozważań nad człowiekiem w perspektywie kosmologicznej, od miejsca ludzkiego gatunku w kosmosie, przez rolę mediów w kreowaniu zbiorowego wizerunku, po problem możliwości i granic komunikacji. Przyjął rolę Golema – postaci znanej z żydowskiej mitologii, pozbawionej duszy i własnej woli, niosącej informację dla ludzkości. Ubrany w skafander kosmonauty, w nieznośnym stroboskopowym promieniowaniu UV, rekonstruował z modułów sceny Płytkę Pioneera (graficzną informację na temat gatunku ludzkiego wysłaną w przestrzeń kosmiczną na początku lat 70. XX wieku). Jesteśmy sami, skazani tylko na siebie, zamknięci w swoim gatunkowym autoportrecie, który powraca jak bumerang, obnażając antropocentryzm i naiwność wiary w możliwość uniwersalnego przekazu.

Biografia: **Adam Gruba** (ur. 1988) – absolwent Wydziału Intermediów i Studium Pedagogicznego Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie (2012). Stypendysta Ministerstwa Spraw Zagranicznych Indonezji – program Darmasiswa (2012-2013). Tworzy performansy, wideo, obiekty, teksty. Autor filozofii GOLEM. Uczestnik m.in.: Bizzare On Stage Festival (ISI Theater, Yogyakarta, Indonezja, 2013), Voyage 2, part of New Performance (Turku Festival, Helsinki, Finlandia, 2012), Exist-ence, Live Art Performance Art Action Art (Brisbane Powerhouse, Australia, 2011); Global Communication Festival w Radomiu (2011), Chamalle X Performance Festival (Pontevedra, Hiszpania, 2010).

Nominacja: **Grzegorz Borkowski** (ur. 1952) – krytyk sztuki, absolwent historii filozofii na UW w Warszawie, redaktor naczelny czasopisma o sztuce *Obieg*. Kurator wystaw w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, m.in: *Idee poza ideologią*; *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej* (z Pawłem Politem); *Co jest społeczne?* oraz projektów w niezależnych instytucjach sztuki: *Poezja konkretna*, *Ludwiniana*, *Reversed Art & Engineering*, *Diagram*, *Aktywna cisza*. Współorganizator, z Janem Świdzińskim i Fredo Ojdą, międzynarodowego pokazu performansu *Real Time – Story Telling* w Sopocie i Gdańsku (1991). Kurator performansów w CSW Zamek Ujazdowski, m.in.: Paul Panhuysen (1992); Seiji Shimoda, (1993); Zbigniew Warpechowski (1997); Ewa Zarzycka (1999). Współkurator, z Władysławem Kaźmierczakiem, pierwszych edycji festiwalu performansu *Zamek Wyobraźni* w Bytowie (1993, 1994, 1995).



Adam Gruba in his action **Golem: the Pioneer** moved the gallery into a space of reflection on the human in the cosmological perspective, encompassing the place of humankind in space, the role of the media in creating a collective image, or the possibilities and limitations of communication. He assumed the role of a Golem – a character known from Jewish mythology, deprived of its soul and free will, carrying its message for humanity. Dressed in a space suit, in an unbearable, stroboscopic UV light, he was reconstructing the Pioneer plaque (a graphic information concerning humankind that was sent into space in the early 1970s) using the modules of the stage. We are alone, left to our own devices, confined in our generic self-portrait, which comes back like a boomerang, exposing the anthropocentrism and naivety of a belief in the possibility of conveying a universal massage.

Biography: **Adam Gruba** (born in 1988) - graduate of Professor Artur Tajber's Performance Art Studio (Faculty of Intermedia) at the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Cracow and graduate of Pedagogical Studies at the same university (2012). Fellow of the Ministry of Foreign Affairs of Indonesia – as part of the Darmasiswa programme (2012-2013). Gruba creates performances, videos, objects and texts. He is the author of the GOLEM philosophy. The artist took part in Bizarre on Stage Festival (ISI Theatre, Yogyakarta, Indonesia, 2013), Voyage 2, part of New Performance (Turku Festival, Helsinki, Finland, 2012), Exist-ence, Live Art Performance Art Action Art (Brisbane Powerhouse, Australia, 2011), Global Communication Festival in Radom (2011), Chamalle X Performance Festival (Pontevedra, Spain, 2010).

Nominating authority: **Grzegorz Borkowski** (born in 1952) – art critic, graduate of Philosophy at the University of Warsaw, editor-in-chief of the art magazine *Obieg*. Curator of exhibitions at the CCA Ujazdowski Castle in Warsaw, for instance, *Ideas Above Ideology, Conceptual Reflection in Polish Art* (with Paweł Polit), *What Is Social?*, as well as projects carried out with independent art institutions, including: *Concrete Poetry, Ludwiniana, Reversed Art and Engineering, Diagram, Active Silence.* Together with Jan Świdziński and Fredo Ojda, Borkowski co-authors the international performance show *Real Time – Story Telling* in Sopot and Gdańsk (1991). Borkowski has also been the curator of numerous performances at the CCA Ujazdowski Castle, including acts by Paul Panhuysen (1992); Seiji Shimoda, (1993); Zbigniew Warpechowski (1997); Ewa Zarzycka (1999). He and Władysław Kaźmierczak jointly curated the first editions of the *Castle of Imagination* performance art festival in Bytów (1993, 1994, 1995).

Szymon Kula
12 03 2015

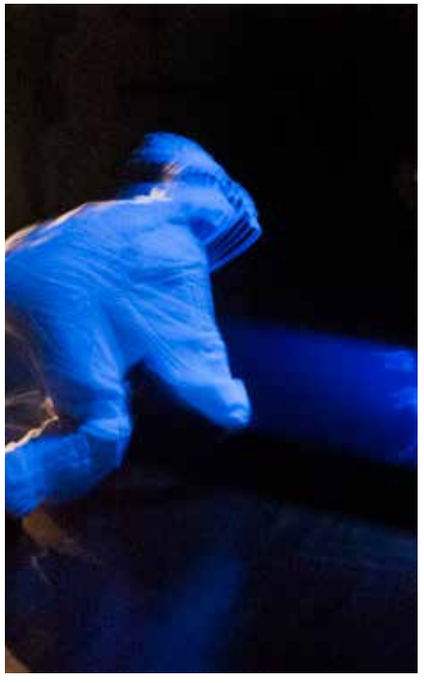
Szymon Kula w działaniu **Wejście/zejście** wykorzystał scenę do symbolicznego wzbicia się ponad instytucję. Z pomocą pracownika galerii ułożył z modułów sceny dwie leżące naprzeciwko siebie kaskadowe konstrukcje, przerzucił ponad nimi linę, a następnie, umiejętnie balansując, przeszedł po niej ponad podłogą. Szymon Kula przypomniał, że artysta wykorzystuje zastane ograniczenia do zamanifestowania swojej wolności, jest surwiwalowcem, który tworzy nowe jakości z tego, co znajduje pod ręką. Aby zachować siebie, niczym cyrkowiec musi balansować między przyciąganiem tego, co pragmatyczne i przyziemne, a wiernością swoim ideałom, wyobrażeniom i deklaracjom. Ale właśnie ta ambiwalencja i niepewność utrzymują go w trzeźwym dystansie, zapewniają czujność i rozwijają wąską linię równowagi w szeroką przestrzeń twórczości. Upadek jest zawsze realną możliwością.

Biografia: **Szymon Kula** (ur. 1994) – student Wydziału Malarstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Zajmuje się malarstwem oraz działaniami z obszaru performance. Stypendysta MKiDN RP, Instytutu Adama Mickiewicza oraz Prezydenta Miasta Katowice. Laureat nagrody Santander Universidades. Współtworzy projekt naukowy *Kij w obraz*. Uczestnik wystaw, warsztatów i festiwali takich jak: *Unease/Niepokój* (UP Gallery, Berlin, 2015), XVII Międzynarodowy Festiwal Sztuki Akcji INTERAKCJE (2015), Międzynarodowy Konkurs Malarski *Trzy Mosty* (Warszawa, 2015), Międzynarodowy Festiwal Sztuki Performance (Lwów, 2015), Ogólnopolski Konkurs Malarski im. Wojciecha Fangora (ASP Gdańsk, 2015).

Nominacja: **prof. Janusz Bałdyga** (ur. 1954) – prowadzi Pracownię Sztuki Performance na Wydziale Rzeźby i Działań Przestrzennych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, absolwent ASP w Warszawie. Zajmuje się instalacją, obiektem, rysunkiem i performance. Członek grupy twórczej Pracownia (1976-81). Współprowadzący „Pracownię Dziekanka" (1977-79). Członek teatru Akademia Ruchu (od 1979). Prowadzi autorski program dydaktyczny w formie warsztatów i wykładów realizowanych w galeriach, centrach artystycznych i ośrodkach teatralnych (od 1982). Uczestnik licznych wystaw i prezentacji w Polsce i na świecie (m.in. w Niemczech, Singapurze, Ukrainie, Kanadzie).

mgr Marta Bosowska (ur. 1984) – asystentka w Pracowni Sztuki Performance (od 2011). Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu na Wydziale Edukacji Artystycznej oraz Rzeźby i Działań Przestrzennych. W swej twórczości łączy rozmaite formy wypowiedzi artystycznej – instalację, obiekt, performance. Poza pracą artystyczną i pedagogiczną zajmuje się działalnością kuratorską. Od 2010 roku pracuje w Fundacji Sztuki Performance. Jest koordynatorką festiwali EPAF, Performance Platform Lublin, Akcja 27. Współtworzy jedyne w Polsce archiwum sztuki performance.

Pracownia Sztuki Performance na Wydziale Rzeźby i Działań Przestrzennych Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu
Celem nauczania w pracowni sztuki performance jest zdobycie umiejętności konstruowania akcji i działań. Proces dydaktyczny uwzględnia znaczenie form trwałych i ich rolę w modelowaniu zachowań człowieka. Ciało i figura przyjmują funkcję podmiotu i przedmiotu. Kolejnym celem jest poznanie mechanizmów tworzenia języka sztuki performance. Konstruujemy znak wokół osoby performera, uwzględniając takie pojęcia, jak ciało, figura, sylwetka, ślad, pamięć i czas. Traktując performance jako fakt intermedialny, poszukujemy relacji z takimi dyscyplinami, jak rzeźba, rysunek, tekst wizualny etc. Istotnym segmentem jest udział studentów w festiwalach, warsztatach i sympozjach w galeriach i centrach sztuki w kraju i za granicą.



In **Ascent/Descent**, Szymon Kula used the stage to rise symbolically above the institution. Assisted by a gallery employee, he used the stage modules to arrange two cascading structures, at some distance apart, then stretched a line between them and finally, balancing skilfully, he walked the tightrope above the floor. This was Kula's reminder that the artist uses the existing limitations to manifest their freedom, they are survival experts creating new qualities from whatever is found at hand. To preserve themselves, they have to balance like circus performers between attracting the pragmatic and the mundane and being faithful to their ideals, notions and declarations. However, it is this ambivalence and uncertainty that create a sober distance, ensure alertness and cast a thin line of balance across the wide open space of creativity. The fall is always a real possibility.

Biography: **Szymon Kula** (born in 1994) – student of Painting at the University of Arts in Poznań. His work encompasses painting and performance. Recipient of scholarships from the Polish Ministry of Culture and National Heritage, Adam Mickiewicz Institute and the President of the City of Katowice. Winner of the Santander Universidades Award. Contributor of the scientific project entitled *Kij w obraz*. Kula participated in exhibitions, workshops, and festivals, such as *Unease/Niepokój* (Up Gallery, Berlin, 2015); the 17th International Festival of Action Art Interakcje (Piotrków Trybunalski, 2015), International Painting Contest *Three bridges* (Warsaw, 2015), International Performance Art Festival (Lvov, 2015), Wojciech Fangor's National Painting Contest (Academy of Fine Arts in Gdańsk, 2015).

Nominating authority: **Professor Janusz Bałdyga** (born in 1954) – head of Studio of Performance at the Faculty of Sculpture and Space Activities, University of Arts in Poznań, graduate of the Academy of Fine Arts in Warsaw. His oeuvre includes installations, objects, drawings, and performance. A member of the creative group Pracownia (1976-81). Co-supervisor of the "Dziekanka Studio" (1977-79). Member of the Akademia Ruchu Theatre (since 1979). Bałdyga carries out an original educational programme in the form of workshops and lectures given in galleries, artistic and theatrical centres (since 1982). He participated in numerous exhibitions and presentations both in Poland and abroad (including Germany, Singapore, Ukraine, Canada).

mgr Marta Bosowska (born in 1984) – assistant lecturer at the Studio of Performance (since 2011). A graduate of both Faculty of Artistic Education and Faculty of Sculpture and Space Activities at the Academy of Fine Arts in Poznań. In her artistic work she combines various modes of expression: installations, objects, performances. Apart from her artistic and educational work, she is also a curator. Since 2010, Bosowska has worked at the Performance Art Foundation and she also coordinates EPAF festivals, Performance Platform (Lublin), and Action 27. She co-authors the only Polish archive of performance art.

Studio of Performance at the Faculty of Sculpture and Space Activities, University of Arts in Poznań
The objective of our courses is to develop students' skills of constructing an action. The course also addresses the issue of permanent forms and their role in shaping human behaviour. The body and the figure assume the function of the subject and the object. Another objective is to familiarize students with key mechanisms of devising the idiom of performance. We assemble a sign with the performer at the core, taking into account such notions as body, figure, physique, memory, and time. Treating performance as an intermedia fact, we look for links with other disciplines, such as sculpture, drawing or visual text. A significant element is students' participation in festivals, workshops and symposia which take place outside the walls of the university: in galleries, art centres in Poland and abroad.

Justyna Łoś
27 03 2015

Justyna Łoś w działaniu **Heil(e) Welt** użyła sceny jako wybiegu dla artysty, który przed marszandami i widownią prezentuje swoje nieporadne ruchy, a po konfrontacji z przestrzenią publiczną wybiera bezpieczeństwo instytucji. Artystka kończy zajadać czekoladki i powoli wydostaje się spod dziecięcej kołdry, wkłada jajka pod rajstopy, tworząc guzowate narośla, i pokracznie wychodzi z galerii. Dorastanie to seria samodyscyplinujących wysiłków i negocjacji, których efekty trzeba zaprezentować na scenie zwanej społeczeństwem. Wszyscy uważnie przyglądamy się pokracznie poruszającej się artystce i czekamy, kiedy nie wytrzyma presji i zgniecie dyscyplinujące jajka. Czyni to jednak dopiero po powrocie do galerii – w prywatnej przestrzeni, tuż przed ponownym schowaniem głowy pod kołdrę. Czy tak dojrzewa artysta?

Biografia: **Justyna Łoś** (ur. 1986) – studentka piątego roku na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowniach prof. Mirosława Bałki oraz prof. Krzysztofa Wodiczki. W latach 2007-2008 studiowała na Akademie für Kommunikationsdesign Köln/Düsseldorf w Niemczech. Jest współzałożycielką duetu Kowalnia Reality TV oraz kolektywu POLEN PERFORMANCE. Tworzy sztukę performance oraz wideo. Uczestniczka m.in.: Umeå Capital of Culture (Szwecja, 2014), Fondazione Pastificio Cerere (Rzym, Włochy, 2014), Festiwalu Sztuki Efemerycznej Konteksty (Sokołowsko, 2015), oraz z duetem POLEN PERFORMANCE m.in.: Polen Performance Paranormal (Galeria Lokal_30, Warszawa, 2015), Biennale Sztuki Mediów WRO (Wrocław, 2015).

Nominacja: **prof. Mirosław Bałka** (ur. 1958) – prowadzi Pracownię Działań Przestrzennych na Wydziale Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zajmuje się rzeźbą, rysunkiem, wideo. Brał udział w ważnych wystawach m.in.: Documenta w Kassel (1992), Biennale w Wenecji (1990, 1993, 2003, 2005, 2013), The Carnegie International w Pittsburghu (1995), Biennale w Sao Paulo (1998), Biennale w Sydney (1992, 2006), Biennale w Santa Fe (2006). W 2009 zrealizował projekt *How It Is* w Turbine Hall w Tate Modern w Londynie. Jest autorem pomnika ofiar katastrofy promu *Estonia* w Sztokholmie. Członek Akademie Der Künste w Berlinie.

mgr Anna Jochymek (ur. 1988) – do 2015 roku asystentka w Pracowni Działań Przestrzennych prof. Mirosława Bałki na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; jest absolwentką tej uczelni. W swojej praktyce artystycznej łączy elementy działań performatywnych z ingerencjami przestrzennymi, gestami rzeźbiarskimi i eksperymentalnym wideo. Rezydentka Geumcheon Art Factory w Seulu (2014) oraz Performance Space w Londynie (2012). Brała udział w wielu wystawach w Polsce i na świecie.

Pracownia Działań Przestrzennych na Wydziale Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
Zadaniem Pracowni Działań Przestrzennych jest podjęcie próby rozpoznania i twórczego kształtowania przestrzeni, w których się poruszamy i działamy. PDP w swoich działaniach wykracza poza teren Akademii, zwracając uwagę na problemy społeczne i polityczne. Studenci eksplorują wrażliwość kulturową, poszukując własnej tożsamości artystycznej. Definiując swoje miejsca, wymieniając poglądy z reprezentantami innych miejsc, zakreślają strefy komunikacji. (Obecnie asystentką w PDP jest mgr Zuza Golińska)

In her action **Heil(e) Welt**, Justyna Łoś used the stage as a catwalk for the artist who, facing art dealers and the audience, presents her clumsy moves and, after confronting public space, chooses the safety of the institution. The artist finishes consuming chocolates and slowly emerges from under a child's duvet, puts the eggs into her tights creating lumpy growths, and finally leaves the gallery in a grotesque manner. Growing up is a series of self-disciplining efforts and negotiations, whose effects must be presented on the stage called the society. We all keep a close eye on the grotesquely moving artist, waiting for her not to withstand the pressure and break the disciplining eggs. She does it when she comes back inside the gallery walls – in a private space, just before hiding her head again under the duvet. Is this the way the artist matures?

Biography: **Justyna Łoś** (born in 1986) – 5th year student at the Academy of Fine Arts in Warsaw in Professor Mirosław Bałka's and Professor Krzysztof Wodiczko's studios. From 2007 to 2008, she studied at Akademie für Kommunikationsdesign Köln/Düsseldorf in Germany. She is a co-founder of Kowalnia Reality TV collective and POLEN PERFORMANCE duet. She creates performance art and videos. Participant in e.g. Umea Capital of Culture (Sweden, 2014), Fondazione Pastificio Cerere (Rome, Italy, 2014), The Ephemeral Art Festival *Konteksty* (Sokołowsko, 2015). As a member of the Polen Performance Duet she also appeared in Polen Performance Paranormal (Lokal_30 Gallery, Warsaw, 2015), WRO Media Art Biennale (Wrocław, 2015).

Nominating authorities: **Professor Mirosław Bałka** (born in 1958) – head of Spatial Activities Studio at the Faculty of Media Art, Academy of Fine Arts in Warsaw. In his work he creates sculptures, drawings and videos. Bałka took part in major exhibitions, such as: Documenta in Kassel (1992), Venice Biennale (1990, 1993, 2003, 2005, 2013), The Carnegie International in Pittsburgh (1995), São Paulo Biennial (1998), Biennale of Sydney (1992, 2006), Santa Fe Biennial (2006). In 2009, Bałka carried out the project entitled *How It Is* in the Turbine Hall, at the Tate Modern in London. He is the author of a monument commemorating the victims of Estonia ferry disaster in Stockholm. Member of the Akademie Der Künste in Berlin.

mgr Anna Jochymek (born in 1988) – until 2015 assistant lecturer at Professor Mirosław Bałka's Studio of Spatial Activities at the Academy of Fine Arts in Warsaw, whose alumnus she is. In her artistic practice, Jochymek combines the elements of performative activities with spatial interventions, sculptural gestures and experimental videos. Artist-in-residence at the Geumcheon Art Factory in Seoul (2014) and Performance Space in London (2012). She has taken part in numerous exhibitions in Poland and abroad.

Studio of Spatial Activities, Faculty of Media Art, Academy of Fine Arts in Warsaw
The main objective of the studio is attempting to recognize and define space in which we move and act in a creative manner. In its undertakings, the Studio goes beyond the premises of the academy, drawing attention of the public to social and political problems. The students explore cultural sensitivity, at the same time discovering their own artistic identity. By defining their own locus, exchanging views and ideas with people who represent other spaces, they demarcate the areas of communication. (Currently, the assistant lecturer at the studio is mgr Zuza Golińska)

Norbert Delman
27 03 2015

Norbert Delman swoim działaniem **Sparing** schronił się w cieniu Justyny Łoś, zrzucając z siebie odpowiedzialność za konieczność określenia się wobec kuratorskiej prowokacji. Zastaliśmy go boksującego w kącie galerii worek treningowy, przy akompaniamencie skrzeczącej ścieżki dźwiękowej. Większość widzów nadal patrzyła na kończącą swoje działanie Justynę, a Norbert, jako „ten drugi", niejako dopełniał znaczeniowo poprzedni performans. Boksując, wyglądał jak starszy brat dyscyplinującej swoje ciało siostry, który w pokoju obok przygotowuje swój życiowy sukces. W pewnym momencie po prostu zakończył działanie. Norberta Delmana interesuje porażka oraz wszelkie sytuacje i przedmioty, które udowadniają nam, że znowu nie daliśmy rady, znowu jesteśmy drudzy, w cieniu innych. W wypadku jego działań sukcesem jest wrażenie porażki. Ale czy może być inaczej, skoro porażka wpisana jest w nasze życie?

Biografia: **Norbert Delman** (ur. 1989) – absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom w pracowni prof. Mirosława Bałki (2014). Studiował również na University College Falmouth w Wielkiej Brytanii (2010). Twórca video, rzeźb, obiektów, performansów. Jego prace były prezentowane m.in.: w londyńskiej Maria Stenfors Gallery na wystawie indywidualnej (2015), w CSW Zamek Ujazdowski (2014), Edinburgh Scuplture Workshop (2014), w Galerii Labirynt w Lublinie (2014), Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie (2013), Galerii Arsenał w Białymstoku (2013), MODEM Centrum Sztuki Współczesnej w Debreczynie (2011). Mieszka i pracuje w Warszawie.

Nominacja: **Natalia Sielewicz** – historyczka sztuki, absolwentka Central Saint Martins College i Courtauld Institute of Art w Londynie. Pracuje w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, gdzie kuratorowała m.in. wystawę *Ustawienia prywatności. Sztuka po Internecie.* W MSN współtworzy program cyklu *Performans w Muzeum*, który jest przestrzenią wymiany i prezentacji zjawisk z pogranicza sztuk wizualnych, tańca i choreografii, przedstawia najnowsze dyskursy wokół sztuk performatywnych (program badawczy: Marta Dziewańska i Magdalena Lipska, współpraca profesor André Lepecki). Program wydarzeń artystycznych cyklu kuratoruje i produkuje Natalia Sielewicz; w 2015 roku zaprosiła do współpracy m.in.: Adama Lindera (*Some Proximity*), Manuela Pelmusa i Alexandrę Pirici (*Public Collection*), Martę Ziółek (*Black on Black*), Ramonę Nagabczyńską (*The Way Things Dinge*).

Norbert Delman, with his action entitled **Sparring**, took refuge in the shadow of Justyna Łoś, evading the responsibility for taking a stance with respect to the curatorial provocation. We found him boxing a punching bag in the corner of the gallery, to the accompaniment of screeching soundtrack. The majority of the audience were still watching Justyna as she finished her action, whereas Norbert, as the "other one", was somehow completing the previous performance semantically. While boxing, he looked like an older brother of the sister disciplining her body, who forges his life's success in the neighbouring room. At one point, his action simply ended. Norbert Delman is interested in failure and in all situations and objects which prove to us that we have not made it, that we are second again, in the shadow of other people. In the case of his action, the impression of failure means success. However, can it be any other way if failure is an inevitable part of our lives?

Biography: **Norbert Delman** (born in 1989) – graduate of Academy of Fine Arts in Warsaw, graduation project completed in Professor Mirosław Bałka's studio (2014). He also studied at the University College Falmouth in Great Britain (2010). Author of videos, sculptures, objects and performances. His works were shown, among other venues, at the Maria Stenfors Gallery in London during a solo exhibition (2015), at the CCA Ujazdowski Castle (2014), Edinburgh Sculpture Workshop (2014), Labirynt Gallery in Lublin (2014), Museum of Contemporary Art MOCAK in Cracow (2013), Arsenal Gallery in Białystok (2013), MODEM Modern and Contemporary Arts in Debrecen (2011). Delman lives and works in Warsaw.

Nominating authority: **Natalia Sielewicz** – art historian, graduate of Central Saint Martins and Courtauld Institute of Art in London. She works at the Museum of Modern Art in Warsaw, where she curated such events as the exhibition entitled *Private Settings. Art after the Internet*. Co-author of the Museum's series *Performance at the Museum*, a platform of exchange and space for presentation of phenomena combining visual arts, dance, choreography, and a showcase for the most recent discourses concerning performative arts (research programme carried out by Marta Dziewańska and Magdalena Lipska, in collaboration with Professor André Lepecki). The programme of events in the series is curated and produced by Natalia Sielewicz; in 2015, she invited to cooperate such artists as Adam Linder (*Some Proximity*), Manuel Pelmus and Alexandra Pirici (*Public Collection*), Marta Ziółek (*Black on Black*), Ramona Nagabczyńska (*The Way Things Dinge*).

Karol Radziszewski
09 04 2015

HD, 67 min, 2012

America Is Not Ready For This

HD, 71 min, 2014

KSIĄŻĘ

W ramach cyklu *Trzy Czte Ry! Performance!* w Kinie Nysa w Zielonej Górze odbył się pokaz filmów Karola Radziszewskiego. Zaprezentowane zostały dwa dzieła, których opisy przedstawiamy poniżej.

America Is Not Ready For This
reżyseria: Karol Radziszewski
występują: Natalia LL, Marina Abramović, Vito Acconci, AA Bronson, Douglas Crimp, Antonio Homem, Mario Montez, Carolee Schneemann
rok produkcji: 2012
czas trwania: 67 min

Inspiracją i punktem wyjścia dla filmu *America Is Not Ready For This* jest pobyt stypendialny polskiej artystki Natalii LL w Nowym Jorku w 1977 roku. 34 lata później Karol Radziszewski postanawia wyruszyć w podróż do Ameryki, aby spotkać się z twórcami i galerzystami, których wówczas poznała artystka.

Posiadając zaledwie kilka czarno-białych fotografii oraz wynotowane z opowieści Natalii LL nazwiska, Radziszewski rozpoczyna artystyczne śledztwo. Rozmawia z artystami: Mariną Abramović, Vito Acconcim, AA Bronsonem, Carolee Schneemann, galerzystą Antonio Homemem, krytykiem Douglasem Crimpem oraz gwiazdą filmów Warhola – Mario Montezem. Rozmówcy przywołują atmosferę Nowego Jorku lat 70., dając obraz tego, z czym Natalia LL mogła się wówczas skonfrontować, analizują też, na co Ameryka była wtedy „gotowa".

Radziszewski przywołuje wspomnienia Natalii LL, konfrontując jednocześnie polskie i zachodnie narracje historii sztuki. Artysta prowokuje serię pytań dotyczących zagadnień takich, jak gender, sztuka feministyczna, sztuka konceptualna, queer oraz relacje Wschód-Zachód i ich wpływ na świat sztuki w kontekście żelaznej kurtyny. Film jest zarówno poszukiwaniem paraleli pomiędzy artystycznymi doświadczeniami Radziszewskiego i Natalii LL, jak i próbą głębszego spojrzenia na reguły gry pozycjonującej artystów w świecie sztuki, zarówno wtedy, jak i dzisiaj.

Książę
reżyseria: Karol Radziszewski
scenariusz: Dorota Sajewska
występują: Klara Bielawka, Maria Maj, Agnieszka Podsiadlik, Paweł Tomaszewski, Teresa Nawrot
rok produkcji: 2014
czas trwania: 71 min

Czy jesteśmy dziś w stanie powiedzieć coś o Jerzym Grotowskim jako o osobie? Czy też tę fundamentalną dla współczesnych sztuk performatywnych postać całkowicie strawił już mit? Film *Książę* jest próbą spojrzenia na Grotowskiego z ukosa – przez pryzmat aktorów Teatru Laboratorium, a w szczególności przez pryzmat Ryszarda Cieślaka. Rola Ryszarda Cieślaka w spektaklu *Książę Niezłomny* była przełomem w sztuce aktorskiej, bez której sam Grotowski z pewnością nie stałby się tak radykalny wobec ciała.

Film w formie inscenizowanego dokumentu próbuje rekonstruować biografię Cieślaka na podstawie wybranych źródeł – fragmentów zachowanych spektakli, zapisów treningów, listów, wywiadów. Grupa młodych mężczyzn próbuje zmierzyć się z legendą aktora Grotowskiego, przymierzając się do słynnej sceny finałowej z *Księcia Niezłomnego*. Równorzędną postacią do głównego bohatera jest Teresa Nawrot (aktorka, wieloletnia asystentka Grotowskiego, a jednocześnie długoletnia kochanka Cieślaka), która odsłania negatywną stronę i intymne kulisy Teatru Laboratorium.

Książę nie jest do końca ani filmem, ani dokumentem, ani przedstawieniem, mimo że grają w nim aktorzy i tancerze. To teatr zapisany przed kamerą, oparty na archiwalnych materiałach, a jednocześnie improwizowany i odgrywany. Próba nowej formy, którą twórcy nazwali „spektaklem dokamerowym".

Karol Radziszewski (ur. 1980) – twórca filmów, fotografii, instalacji, autor projektów interdyscyplinarnych. Absolwent Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP. Wydawca i redaktor naczelny magazynu *DIK Fagazine*. Laureat Paszportu Polityki. Jego prace były pokazywane m.in. w: Muzeum Narodowym, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa; Kunsthalle Wien; New Museum, Nowy Jork; Cobra Museum, Amsterdam; Muzeum Współczesnym Wrocław; Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków i Muzeum Sztuki w Łodzi. Brał udział w kilku międzynarodowych biennale, w tym PERFORMA 13, Nowy Jork; 7. Göteborg Biennial; 4. Prague Biennial i 15. Biennale Sztuki Mediów WRO.

As part of the series *Trzy Czte Ry! Performance!*, screenings of Karol Radziszewski's films were held at the Nysa Cinema in Zielona Góra, showing two of his works, whose descriptions the Reader will find below.

America Is Not Ready For This (2012)
Directed by Karol Radziszewski
Starring: Natalia LL, Marina Abramović, Vito Acconci, AA Bronson, Douglas Crimp, Antonio Homem, Mario Montez, Carolee Schneemann
Time: 67min

The inspiration and a starting point for the film *America Is Not Ready For This* is Natalia LL's fellowship in New York in 1977. 34 years later, Karol Radziszewski decides to set out for the USA to meet the artists and art dealers she met at the time. Having only a few black and white photos and names jotted down while listening to Natalia LL's stories, Radziszewski begins his artistic investigation. He talks to different artists, such as Marina Abramović, Vito Acconci, AA Bronson, Carolee Schneemann, as well as art dealer Antonio Homem, critic Douglas Crimp and finally the star of Warhol's films – Mario Montez. His interlocutors recall the atmosphere of New York in the 1970s, showing what Natalia LL could have encountered, and analyze what America was really "ready" for in those days. Radziszewski cites Natalia LL's reminiscences, simultaneously confronting Polish and Western narratives of history of art. The artist provokes a series of questions concerning issues such as gender, feminist art, conceptual art, queer, the relationships between East and West and their influence on the artistic world in the context of the Iron Curtain. The film both seeks for parallels between Radziszewski's and Natalia LL's experiences, as well as attempts to gain some insight into the rules of the game dictating the position of artists in the world of art, then and now.

The Prince (2014)
Directed by Karol Radziszewski
Screenplay by Dorota Sajewska
Starring: Klara Bielawka, Maria Maj, Agnieszka Podsiadlik, Paweł Tomaszewski, Teresa Nawrot
Time: 71 min

Can anything be said today about Jerzy Grotowski as a person? Or perhaps this fundamental figure of contemporary performative arts has been totally consumed by his own myth? *The Prince* is an attempt to look at Grotowski from a different perspective, from the standpoint of actors from the Laboratorium Theatre, and most of all, through the eyes of Ryszard Cieślak. His role in *The Constant Prince* was a turning point in acting, without which Grotowski himself would not have become so radical towards the body.

The film takes the form of a staged documentary where Cieślak's biography is reconstructed on the basis of different sources, such as fragments of old performances, recordings of training sessions, letters, interviews. A group of young men face the challenge posed by the legend of Grotowski's actor, attempting the famous final scene from *The Constant Prince*. Teresa Nawrot (Grotowski's assistant of many years and at the same time Cieślak's long-standing lover) is an equally important character who reveals the dark and intimate side of the Laboratorium Theatre.

The Prince is neither a film nor a documentary or performance, even though it features actors and dancers in their roles. It is theatre recorded on camera, based on archival sources and yet improvised and acted out. Here, the authors endeavour a new form, which they call a "play to camera".

Karol Radziszewski (born in 1980) – filmmaker, photographer, author of installations and interdisciplinary projects. Graduate of the Faculty of Painting at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Publisher and editor-in-chief of the *DIK Fagazine* magazine. Recipient of the Paszporty Polityki Award. His works were shown at such venues as the National Museum, Museum of Modern Art and Zachęta – National Gallery of Art in Warsaw; Kunsthalle Vienna; New Museum, New York; Cobra Museum, Amsterdam; Wrocław Contemporary Museum; Museum of Contemporary Art MOCAK, Cracow and Muzeum Sztuki in Łódź. Radziszewski took part in several international biennials, including PERFORMA 13, New York; 7th Göteborg Biennial; 4th Prague Biennale and the 15th WRO Media Art Biennale.

Dariusz Kociński
30 06 2015

Dariusz Kociński zaprezentował performans dźwiękowy **Kompozycja Hipotetyczna no. 4** oraz film **Chaositones** (2013). W performansie wzięło udział czterech solistów-ochotników (m.in. Wojciech Kozłowski, dyrektor galerii), którzy musieli reagować na pytania i polecenia otrzymywane za pośrednictwem telefonów komórkowych. Artysta pozostał w cieniu sytuacji, przyjmując rolę kompozytora/dyrygenta. Powstała kompozycja z elementami improwizacji, utrzymana w nastroju oczekiwania i niepewności, na którą złożyło się kilka równoległych warstw dźwiękowych (partytura fonetyczna, przestrzeń dźwiękowa zakomponowana osobno dla każdego solisty oraz reakcja na realizowaną partyturę). Kompozycja zakończyła się w momencie, kiedy soliści odmówili reakcji na polecenie „zabij kogoś". Dariusz Kociński interesuje się przede wszystkim przestrzenią dźwięku, co podkreślił wyemitowanym po performansie filmem o kompozytorze, który postanawia spreparować swoje zmysły, aby usłyszeć dzieło złożone z dźwięków wykraczających poza możliwości percepcyjne człowieka. Na jego performans można jednak spojrzeć także jak na rodzaj behawiorystycznego eksperymentu psychologicznego (w stylu Stanley'a Milgrama i Philipa Zimbardo), podejmującego problem sterowalności człowieka i granic konformizmu.

Biografia: **Dariusz Kociński** (ur. 1974) – absolwent Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (1999). Twórca muzyki elektronicznej i elektroakustycznej, kompozycji hipotetycznych, muzyki rezonansowej, partytur fonetycznych, rzeźb dźwiękowych, performansów, wideo-artów. Do 2010 roku związany z Galerią Kont w Lublinie (udział w projektach: *Kontperformance, Videokont, Artkontakt*). Uczestnik licznych festiwali, m.in.: *Mindware* w Lublinie (2011); *ArtNastup* (Lwów, Ukraina, 2013), *ArtAttack* (Tbilisi, Gruzja, 2014). Jego prace prezentowane były m.in. w Galerii Białej i Galerii Labirynt w Lublinie, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, a także na Targach Sztuki w Poznaniu.

Nominacja: **Zbigniew Sobczuk** (ur. 1968) – kurator sztuki, koordynator, designer, artysta i pedagog. W latach 1992-2010 tworzył i realizował program Galerii Kont. Od 2006 r. zaangażowany w działalność Lubelskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, w tym od 2010 r. jako prezes. Współtwórca programu wystawienniczego Lubelskiej Zachęty, w tym współzałożyciel dwóch galerii – Rybna 4 i Lipowa 13, a także współtwórca regionalnej kolekcji sztuki współczesnej. W latach 2009-2012 związany z Warsztatami Kultury w Lublinie. Kurator i koordynator wielu wydarzeń ze szczególnym uwzględnieniem sztuki performance i sztuki nowych mediów, m.in.: *Kontperformance* (1992-2006), *Videokont* (1992-2005), Lubelskie Prezentacje Sztuki Video (1993-1996), *ART KONTAKT* (2000), *atomy+bity* (2010), *Mindware. Technologie dialogu* (2011), *Ars loci* (2012), *Re:* (2013), *[A]symetrie* (2015).

Dariusz Kociński presented a sound performance entitled **Hypothetical Composition no. 4** and the film **Chaositones** (2013). Four volunteering soloists (including Wojciech Kozłowski, the director of the gallery) took part in the performance and had to react to questions and commands received on their mobile phones. The artist remained on the sidelines, becoming the composer/conductor. The composition, containing elements of improvisation, maintained the mood of anticipation and uncertainty which comprised several, parallel layers of sound (phonetic score, sound space composed separately for each soloist, and the response to each score). The composition ended when the soloists refused to react to the command: "Kill somebody". Dariusz Kociński is highly interested in sound spaces, which he underscored with a film shown after the performance, a picture telling the story of a composer who decides to dissect his senses in order to hear a piece consisting of sounds beyond the range of human perception. However, his performance may also be treated as behaviouristic, psychological experiment (in the spirit of Stanley Milgram and Philip Zimbardo) that addresses the issue of human controllability and the boundaries of conformism.

Biography: **Dariusz Kociński** (born in 1974) – graduate of the Faculty of Arts at the Maria Curie-Skłodowska University in Lublin (1999), creator of electronic and electro-acoustic music, hypothetical compositions, resonant music, phonetic scores, sound sculptures, performance and video art. Until 2010, the artist was associated with the Kont Gallery in Lublin (where he participated in *Kontperformance, Videokont, Artkontakt*). Participant in numerous festivals, such as *Mindware* (Lublin, 2011), *Artnastup* (Lviv, Ukraine, 2013), *ArtAttack* (Tbilisi, Georgia, 2014). His works were shown at e.g. Biała Gallery and Labirynt Gallery in Lublin, Centre of Polish Sculpture in Orońsko and Art Fairs in Poznań.

Nominating authority: **Zbigniew Sobczuk** (born in 1968) – art curator, coordinator, designer, artist and pedagogue. From 1992 to 2010 Sobczuk formulated and carried out the programme of the Kont Gallery. Since 2006, he has been associated with Lublin Society for the Encouragement of Fine Arts, becoming its president in 2010. Sobczuk is a co-author its exhibition programme, as well as a co-founder of two galleries – Rybna 4 and Lipowa 13. Also, he is to be partly credited with the creation of a regional collection of modern art. In 2009- 2012 he was associated with Workshops of Culture in Lublin. Curator and coordinator of many events, whose major emphasis was on performance art and new media art, such as *Kontperformance* (1992-2006), *Videokont* (1992-2005), Video Art Presentations in Lublin (1993-1996), ART KONTAKT (2000), *Atomy+Bity* (2010), *Mindware. Technologie dialogu* (2011), *Ars loci* (2012), *Re:* (2013), *[A]symetrie* (2015).

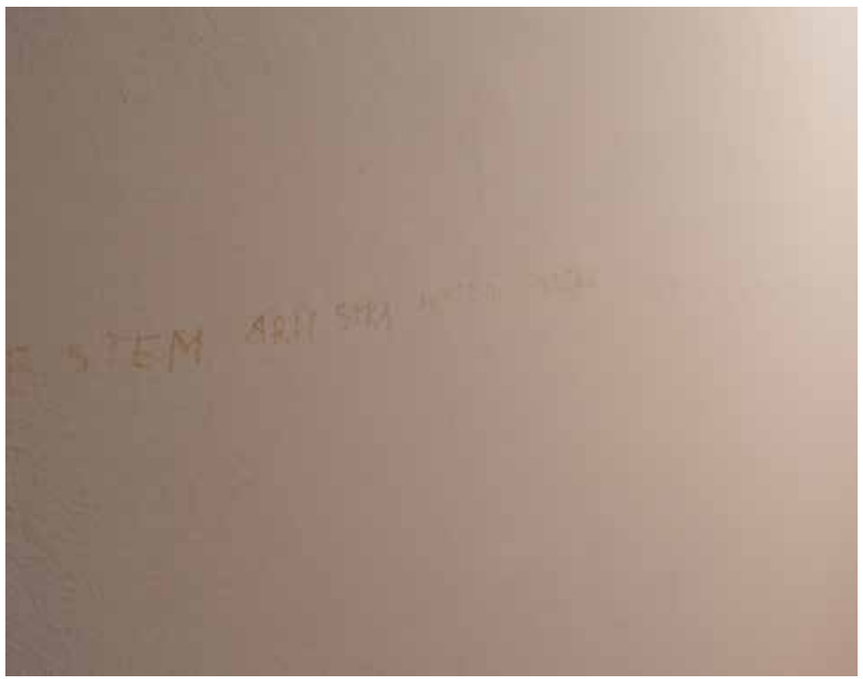
Zuzanna Czajkowska
30 07 2015

Zuzanna Czajkowska w działaniu **Umieszczanie** kontynuuje długofalowy projekt świadomego kształtowania swojej artystycznej tożsamości. Klęcząc przed własnym „tutorialem" artystka nakleja „diamentowe" paski na dłonie oraz dekoruje nimi twarz i zasłania oczy. Na przeciwległej ścianie galerii wysuszonym markerem powiela napis: jestem artystką młodego pokolenia. Następnie zdejmuje świecidełka i staje przed publicznością, trzymając tablicę malarską z napisem OBECNA. Wystąpieniu towarzyszy dyscyplinujące artystkę i publiczność nagranie wideo, z powtarzającym się, zaczepnym *hej!*. Całość podzielona została na trzy części symbolicznie zaznaczone elementami sceny. To prywatne w założeniu działanie staje się dla nas wielowątkową lekcją anatomii współczesnego młodego artysty. Obserwujemy ego, które wyznacza ambicje i oczekiwania, widzimy iluzję sukcesu i egocentryczne odwrócenie od świata. Pod powierzchnią blichtru spotykamy zaś ciszę i bezradność. W zindywidualizowanym społeczeństwie medialnym, w świecie symulakryczności podmiotu autoreferencyjność jest istotnym tematem, a podstawowa konstatacja obecności brzmi jak deklaracja heroizmu.

Biografia: **Zuzanna Czajkowska** (ur. 1991) – absolwentka Wydziału Architektury Politechniki Poznańskiej (studia licencjackie, 2014), studentka kierunku Mediacja Sztuki na Akademii Sztuk Pięknych oraz studiów magisterskich na Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego we Wrocławiu (studia II stopnia). Tworzy rzeźby, obiekty oraz performansy, w których zajmuje się przede wszystkim znaczeniem słowa. Uczestniczka wystaw: *Obiektony Świętomarcińskie* (CK Zamek, Poznań, 2014), *Pasja Absurdu* (Galeria Drewutnia, Poznań, 2014), *Kij w mrowisko* (Galeria Drewutnia, Poznań 2015) oraz Festiwali Performance: *Checkpoint#7* (2014) oraz *Checkpoint#8* (2015) we Wrocławiu.

Nominacja: **Ewa Zarzycka** (ur. w Szczecinie) — prowadzi Warsztat Performance na Wydziale Malarstwa i Rzeźby, Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Absolwentka PWSSP (obecnie ASP) we Wrocławiu. Jest artystką o rodowodzie konceptualnym. Zajmuje się performance mówionym, rysunkiem i instalacją. Uczestniczka wystaw i wystąpień, m.in.: *Ewa Zarzycka. Od NIE do TAK, Twórczość z lat 1980-2010*, Galeria Labirynt, Lublin (2010); *Wystąpienie* w ramach Sympozjum Zeitgenössische Moralvorstellung in Europa, KIT - Kunst im Tunnel, Düsseldorf (2010). *Małe rozdziały o dużym znaczeniu (wszystko jak dawniej lecz na nowo opisane)*, Bałtycka Galeria Sztuki w Ustce (2008).

Warsztat Performance na Wydziale Malarstwa i Rzeźby, Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
Zajęcia mają charakter teoretyczno-warsztatowy. Punktem wyjścia do pracy są elementarne składowe: człowiek, miejsce, czas. Celem kształcenia jest przekazanie studentom przekonania o tym, jak ważne jest rozwijanie świadomości, która ma stać się ich podstawowym narzędziem umożliwiającym wszechstronny rozwój. Mówimy również o podstawach recepcji problemów sztuki performance. Studenci zapoznają się z wyobrażeniami na temat konieczności tworzenia własnego alfabetu i języka, a następnie wypowiadania się w tym języku. Podczas zajęć dozwolone są wszelkie formy wypowiadania się i ekspresji, w tym również działania typu performance.



With her **Placement**, Zuzanna Czajkowska continues a long-lasting project in which she consciously forges her artistic identity. Kneeling in front of her own "tutorial", the artist sticks plastic, "diamond" stripes on her lips and palms, uses them to cover the eyes and decorate her face, and then on the opposite wall she iterates the phrase "I am the artist of a new generation" in dried-up marker. Subsequently, she takes off the bling and stands in front of the audience holding canvas that says "PRESENT". The whole performance is accompanied by a video disciplining both the artist and the audience, playing a looped, aggressive "hey!". The action is divided into three parts, symbolically marked by different elements of the stage. This supposedly private action becomes a multi-layered lesson of anatomy of a contemporary young artist. We watch ego determine ambitions and expectations, we can see the illusion of success and egocentric turning one's back to the world. Underneath the glittery sham there is silence and helplessness. In the individualized media society, in the world of simulacra, self-referentiality becomes a significant theme while basic apprehension of presence sounds like a declaration of heroism.

Biography: **Zuzanna Czajkowska** (born in 1991) – graduate of the Faculty of Architecture at Poznań University of Technology (undergraduate studies, 2014), student of Art Mediation at the Academy of Art and Design in Wrocław, as well as History of Art at the University of Wrocław (master's degree studies). In her sculptures, objects and performances Czajkowska focuses primarily on the meaning of word. The artist presented her oeuvre at various exhibitions, such as *Obiektony Świętomarcińskie* (Zamek Culture Centre in Poznań, 2014), *Pasja Absurdu* (Drewutnia Gallery, Poznań, 2014), *Kij W Mrowisko* (Drewutnia Gallery, Poznań, 2015), and performance festivals: Checkpoint#7 (2014) and Checkpoint#8 (2015) in Wrocław.

Nominating authority: **Ewa Zarzycka** (born in Szczecin) – head of the Performance Art Workshop at the Faculty of Painting and Sculpture, Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław. Graduate of the State Higher School of Fine Arts in Wrocław (now the Academy of Art and Design). She is an artist with a conceptual background. In her artistic practice she focuses on spoken performance, drawing and installation. Zarzycka took part in exhibitions and appearances, including: *Ewa Zarzycka. From NO to YES, Oeuvre from 1980 – 2010*, Labirynt Gallery, Lublin 2010; *The Appearance*, as part of the symposium Zeitgenössische Moralvorstellung in Europa, KIT - Kunst im Tunnel, Düsseldorf, (2010); *Small Chapters of Great Importance (as things were before, but described anew)*, Bałtycka Art Gallery in Ustka, (2008).

Performance Art Workshop at the Faculty of Painting and Sculpture, Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław
The classes combine theory and practice. The work starts with basic elements, such as the human, place, and time. The main educational objective is to foster a conviction that building awareness is essential, as it will become the main tool enabling students to develop comprehensively. At the workshop, we also discuss the basics underlying the reception of performance art. Students are acquainted with concepts concerning the necessity to create their own alphabet and language, and to use it subsequently in their artistic expression. During classes, all forms of expression are allowed, including performative actions.

Agata Polny
30 07 2015

Agata Polny zaprezentowała dowcipny, teatralny performans **Całun**. Przy akompaniamencie *Czterech pór roku* Vivaldiego i towarzyszącej muzyce wizualizacji (sceny z rzeźni zmontowane do abstrakcyjnej mozaiki), artystka wprowadziła do głównej sali galerii stół nakryty zakrwawionym całunem, pod którym umieściła wybebeszone zwłoki świni. Następnie ściągnęła całun i – nawiązując do antycznej uczty, a prawdopodobnie też do biblijnej Ostatniej Wieczerzy i misteriów Hermanna Nitscha- zaczęła smakować fragmenty zwierzęcych wnętrzności, częstując nimi także widzów. Szybko stało się jasne, że całe przedstawienie to barokowa kulinarna mistyfikacja, a nasze zmysły zostały poddane złudzeniu. Wypatroszona świnia okazała się rzeźbą zrobioną z owoców i chleba. Intencją Agaty Polny było przede wszystkim podjęcie tematyki ekologicznej, wegetariańskiej (sama artystka jest weganką), w tym problemu nadprodukcji i marnotrawstwa żywności. *Całun* porusza jednak także ogólniejszą kwestię znaczenia zmysłów w ocenie rzeczywistości, dostępnych nam na co dzień kryteriów prawdziwości oraz problemu granicy między iluzją a realnością.

Biografia: **Agata Polny** (ur. 1990) – realizuje dyplom magisterski pod kierunkiem prof. Mariana Stępaka w Pracowni Ikonosfery na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz studiuje Architekturę Wnętrz na UTP w Bydgoszczy. Zajmuje się wideo, grafiką, teatrem, sztuką performance, ilustracją oraz fotografią. Laureatka głównej nagrody Doliny Kreatywnej TVP Kultura (2014). Stypendystka MNiSW RP (2013). Uczestniczka i współorganizatorka projektów i wystaw m.in.: *PRZE-projekt – Propozycje dla Torunia* (CSW Znaki Czasu w Toruniu, 2014), *Sztuka w Gryfie* – wystawa sztuki aktualnej (w opuszczonych zakładach Spółdzielni Niewidomych GRYF, Bydgoszcz, 2013), *O Babci Jadzi z Ogródeczka* (Galeria Nad Wisłą, 2013).

Nominacja: **prof. Marian Stępak** (ur. 1957) – profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, kierownik Pracowni Ikonosfery. Absolwent Wydziału Sztuk Pięknych tej uczelni. Kwalifikacje I i II stopnia uzyskał na ASP we Wrocławiu. Artysta plastyk, malarz. Uczestniczył w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych w kraju i zagranicą. Od 1991 r. prowadzi autorską Galerię Nad Wisłą w Toruniu. Od 1994 r. jest konsultantem Krajowego Funduszu na rzecz Dzieci w Warszawie. W 2007 roku zainicjował Festiwal Performance „Koło Czasu".

Pracowania Ikonosfery, Katedra Zakładu Plastyki Intermedialnej, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Pracownia Ikonosfery realizuje zajęcia ze struktur wizualnych dla pierwszego roku studiów oraz prace dyplomowe z zakresu działań obiektowo- instalacyjnych i performance.

Festiwal Performance *Koło Czasu* organizowany jest od 2007 roku. Początki imprezy miały charakter spotkań studentów interesujących się działaniami efemerycznymi. W 2010 roku Festiwal Performance z uczelnianych pracowni przeniósł się do Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu. Bardzo dużą rolę w tworzeniu Festiwalu odegrał ówczesny dyrektor CSW Znaki Czasu - Paweł Łubowski, który zainicjował współpracę.

Agata Polny presented a witty, theatrical performance entitled **The Shroud**. Accompanied by Vivaldi's *Four Seasons* and visualizations (scenes from a slaughterhouse edited into an abstract mosaic), the artist brought a table covered with a bloody shroud inside the gallery, under which she placed the gutted corpse of a pig. Then she pulled the shroud down and, drawing upon antique feast, as well as probably on the biblical Last Supper and the mysteries of Hermann Nitsch, she started tasting the fragments of animal innards, at the same time encouraging the audience to join her and have a bite too. It soon became obvious that the whole show was just a baroque, culinary mystification and our senses were deluded. The eviscerated pig turned out to be a sculpture made of fruit and bread. Agata Polny's intention was to raise the issue of ecology, vegetarianism (the artist is vegan herself), and the problem of overproduction and food waste. However, *The Shroud* also addresses the role of senses in the way we perceive and assess reality, the routinely available criteria of truth and the boundaries between illusion and reality.

Biography: **Agata Polny** (born in 1990) – at present developing her master's project under the supervision of Professor Marian Stępak, at the Studio of Iconosphere, Nicolaus Copernicus University in Toruń; she is also studying interior design at the University of Science and Technology in Bydgoszcz. Her areas of creative interest include video, graphic arts, performance art, illustration and photography. Winner of the Dolina Kreatywna prize, awarded by TVP Kultura (2014), fellow of the Ministry of Culture and National Heritage (2013). Participant and co-organizer of different projects and events, such as *PRZEprojekt – Suggestions for Toruń* (Centre of Contemporary Art Znaki Czasu in Toruń, 2014), *Art In Gryf*, an exhibition of contemporary art (in the abandoned buildings of the Blind People Cooperative Gryf, Bydgoszcz 2013), *O Babci Jadzi z Ogródeczka* (Nad Wisłą Gallery, 2013).

Nominating authority: **Professor Marian Stępak** (born in 1957) –associate professor, Nicolaus Copernicus University in Toruń, head of the Studio of Iconosphere. Graduate of the Faculty of Fine Arts at the same university. He had obtained his undergraduate and graduate degrees at the Academy of Art and Design in Wrocław. Visual artist, painter. Stępak participated in numerous collective exhibitions in Poland and abroad. Since 1991 he has been running the authorial Nad Wisłą Gallery in Toruń. Since 1994 he has been a consultant of the Polish Children's Fund in Warsaw. In 2007, Stępak became the originator of the Performance Art Festival "Koło Czasu".

Studio of Iconosphere, Department of Intermedia Visual Arts, Nicolaus Copernicus University in Toruń
The Studio runs visual structure classes for first year students, and enables students completing their programmes to develop graduation projects in the field of object-installation and performance art.

The Performance Art Festival "Koło Czasu" has been organized since 2007. The beginnings of the event were just meetings of students who were interested in ephemeral activities. In 2010, the festival moved from academic studios to the Centre of Contemporary Art Znaki Czasu in Toruń. Here, much credit is due to Paweł Łubowski, the then director of the centre, who invited us to collaborate with his institution.

Małgorzata Michałowska
10 09 2015

Małgorzata Michałowska kontynuje rozpoczęty dyplomem **Posag** cykl akcji performatywnych, w których odwołuje się do tradycyjnych form społecznych. Podejmuje problem wchodzenia kobiety w dorosłość, szuka momentu uniezależnienia od rodziny i prawa do samostanowienia, a działaniem w galerii BWA ponadto problematyzuje kwestię sztuki jako sposobu zarabiania na życie. W pierwszej akcji z cyklu artystka, bez wiedzy rodziców, wypłaciła z lokaty przeznaczony dla niej posag i spieniężyła go w formie bilonu w taki sposób, aby jego waga równa była jej własnej. Następnie podczas wielogodzinnej akcji przeprowadzonej w samotności układała monety na wadze łazienkowej. W kolejnym działaniu, nawiązując do formy ukamienowania, a zarazem do tradycji ślubnych, poprosiła zaproszonych na pokaz ludzi, aby rzucali w nią monetami. Była to dla niej forma pokuty. W działaniu poprzedzającym występ w Zielonej Górze artystka podjęła się czyszczenia pieniędzy w celu przywrócenia im szacunku, a następnie oddała zdefraudowany posag. Akcję w ramach *Trzy Czte Ry! Performance!* – pierwszy płatny pokaz artystki – możemy potraktować jako symboliczny początek wejścia w dorosłe niezależne życie. Artystka stanęła nago na wadze i zaczęła rekonstruować równowartość posagu za pieniądze otrzymane od galerii.

Biografia: **Małgorzata Michałowska** (ur. 1990) – absolwentka studiów magisterskich na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie (dyplom pt. *Posag* pod kierunkiem prof. Kamila Kuskowskiego); studia licencjackie na Wydziale Architektury ZUT w Szczecinie (2013). Otrzymała honorowe wyróżnienie na VII Ogólnopolskiej Wystawie Najlepszych Dyplomów Akademii Sztuk Pięknych w Polsce (2015). Uczestniczka wystaw oraz festiwali sztuki performance, m.in.: Festiwalu Sztuki Akcji Interakcje (2015). Jest asystentką dr. Zbigniewa Rogalskiego w Pracowni Obrazu na Akademii Sztuki w Szczecinie.

Nominacja: **dr Zorka Wollny** (ur. 1980) – jest asystentką prof. Kamila Kuskowskiego w Pracowni Działań Audiowizualnych i Perfomatywnych na Akademii Sztuki w Szczecinie. Artystka i kompozytorka. Oprócz licznych wystaw w kraju i zagranicą, bierze udział w festiwalach teatralnych (m.in. Festiwal Malta w Poznaniu, Międzynarodowy Festiwal Szekspirowski w Gdańsku, Festiwal Ciało/Umysł) i muzycznych (m.in. MFMW Warszawska Jesień, CTM Festival Berlin, AudioArt Kraków, Jazz & Experimental Music from Poland Istanbul, Londyn).

Pracownia Działań Audiowizualnych i Perfomatywnych na Akademii Sztuki w Szczecinie, kierownik: prof. Kamil Kuskowski
W Pracowni Działań Audiowizualnych i Perfomatywnych główny nacisk kładziony jest na otwartość kształcenia. Studenci, w oparciu o integrację wiedzy praktycznej i teoretycznej z zakresu sztuk audiowizualnych i działań performatywnych, mają uzyskać podstawowe umiejętności redefiniowania tradycyjnych mediów i zagadnień artystycznych w kontekście współczesności oraz ich wykorzystywania do budowania własnego języka wypowiedzi artystycznej (...) Rolą pedagoga jest umiejętne wskazywanie studentom problemów powstających w procesie twórczym i wyjaśnianie przyczyn ich powstawania, jednak bez dawania gotowych recept na ich rozwiązanie.

Małgorzata Michałowska continues the series of performative actions which began with her degree project **Dowry**, in which she invokes traditional social forms. She addresses the issue of a woman entering adulthood, looks for the moment of becoming independent of the family and the right to self-determination. Her action at the BWA gallery additionally problematizes art as a means of earning money. In the first action of the series, the artist withdrew the dowry money from the deposit account without her parents' knowledge. Then she exchanged it for coins, in the amount weighing exactly as much as she does. Next, in a long-lasting action conducted in solitude, she placed the coins on a bathroom scale. In hersubsequent action, drawing upon the act of stoning and wedding customs at the same time, she asked the audience to start throwing coins at her. It was a form of penance. In an action preceding the show in Zielona Góra, the artist had taken on the task of cleaning the money in order to cleanse the attached shame, then returned the embezzled dowry. Michałowska's action in *Trzy Czte Ry, Performance!*, the first for which she received a fee, may be treated as a symbolic beginning of the entry into adult, independent life. The artist stepped naked onto the scale and commenced to reconstruct the equivalent of her dowry for the money she had received from the Gallery.

Biography: **Małgorzata Michałowska** (born in 1990) –graduate of the Faculty of Painting and New Media at the Academy of Art in Szczecin (degree project: *Dowry,* developed under the supervision of Professor Kamil Kuskowski); undergraduate studies at the Faculty of Architecture, West Pomeranian University of Technology in Szczecin, (2013). She was awarded an honourable mention during the 7th National Exhibition of the Best Graduation Works from Polish Academies of Fine Arts (2015). Michałowska participated in exhibitions and performance art festivals, such as Festival of Action Art Interakcje (2015). The artist is also an assistant lecturer at dr Zbigniew Rogalski's Studio of Painting at the Academy of Art in Szczecin.

Nominating authority:

dr Zorka Wollny (born in 1980) - works with Professor Kamil Kuskowski as assistant lecturer at the Studio of Audiovisual and Performative Activities, Academy of Art in Szczecin. Wollny is an artist and a composer; apart from numerous exhibitions in Poland and abroad, she takes part in theatre festivals (including: Malta Festival in Poznań, International Shakespeare Festival in Gdańsk, Body/Mind Festival) as well as music ones (including Classical Music Festival Warsaw Autumn, CTM Festival in Berlin, AudioArt Cracow, Jazz&Experimental Music from Poland Istanbul, London).

Studio of Audiovisual and Performative Activities at the Academy of Art in Szczecin, head: Professor Kamil Kuskowski
This studio puts emphasis on the openness of education. Based on integration of practical and theoretical knowledge in audiovisual and performative activities, students are to learn to redefine traditional media and artistic issues in the context of contemporaneity, and to use them in order to build their own language of artistic expression. (...) The role of the educator is to skilfully draw the students' attention to the problems that they might encounter during the creative process and to explain the reasons why they occur, however, without giving readymade solutions.

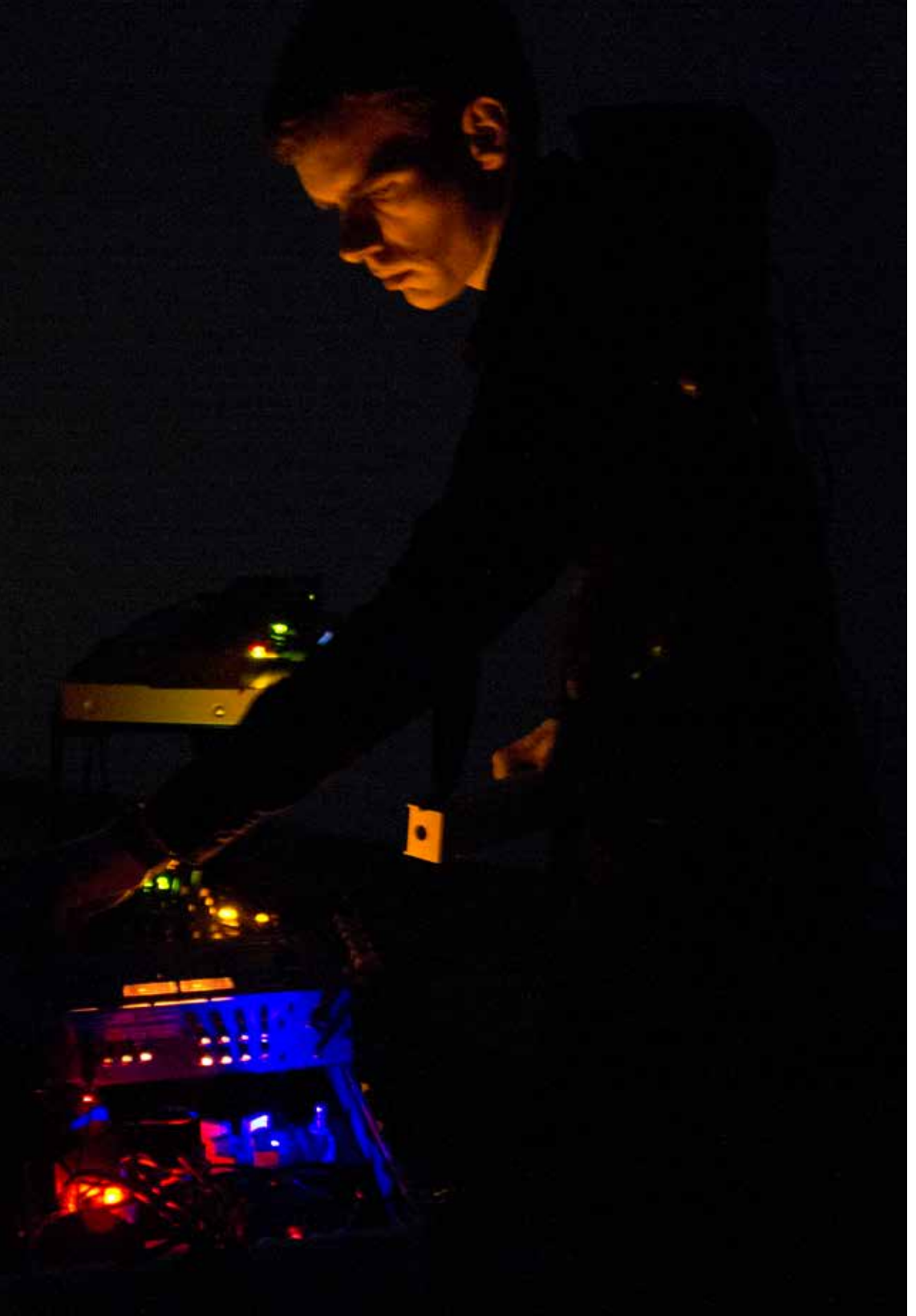
Michał Fryc
10 09 2015

Michał Fryc wykonał **Improwizację na 4** – performans dźwiękowy wykorzystujący instrumentarium DIY (Do It Yourself), światło stroboskopu oraz zapach świętego drzewa (palo santo). Artysta w swojej pracy korzysta z dorobku współczesnej muzyki noise i industrial. Poprzez bogate tekstury, szerokie pasmo częstotliwości, dobitny wolumen i zdecydowaną dynamikę dąży do stworzenia fizycznego bypassu silnie stymulującego ciało. To podstawowe doświadczenie somatyczne, często objawiające się psychofizycznym dyskomfortem, ma stanowić rodzaj ekranu dla indywidualnej projekcji widza i uruchomić szereg mimowolnych emocji, skojarzeń i znaczeń. Michał Fryc często włącza do swoich wystąpień elementy odnoszące się do ideologii rozumianej jako uzasadnienie stosunków władzy. W *Improwizacji na 4* było to początkowe odliczanie po niemiecku oraz fajansowe popiersie Lenina z wydrążoną głową pełniące funkcję małej kadzielnicy. Chociaż tym razem referencje ideologiczne były dodatkiem, a artysta skupił się na czystym fizycznym doświadczeniu, to jednak bezpośrednio odczuwalne silne oddziaływanie dźwięku na nasz organizm kieruje nas mimowolnie w stronę refleksji nad władzą, przemocą i sterowalnością.

Biografia: **Michał Fryc** (ur. 1986) – absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi na kierunkach Projekty Wizualne (2012) oraz Intermedia (2015). Malarz, didżej, twórca muzyki industrialnej. Nagrywa oraz występuje w ramach projektu audiowizualnego VON. Z Eweliną Masztanowicz współtworzy duet artystyczny SRCH. Uczestnik wystaw i projektów audiowizualnych, m.in.: *Your brain is my WC* (Dom, Łódź, 2015), *Wakacje w mieście* (Prexer UŁ, Łódź, 2015), *Poezje Polityczne II* (Miejski Ośrodek Kultury w Gnieźnie, 2015), *Pozdrowienia z Łodzi* (6. Dzielnica, Łódź, 2015), *Dobro i Piękno 4* (Galeria Manhattan, Łódź, 2013), *Dziedziczenie* (Wolna Przestrzeń, Łódź, 2012).

Nominacja: **dr Łukasz Ogórek** (ur. 1979) – absolwent Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Obecnie kierownik Pracowni Multimediów tej uczelni. Stypendysta Radius, Alexandria Contemporary Arts Forum w Egipcie oraz Nottingham Trent University w Wielkiej Brytanii. Stopień doktora sztuk plastycznych obronił na Wydziale Komunikacji Multimedialnej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Zajmuje się sztuką video i audio art, tworzy obrazy fotograficzne i instalacje. Uczestnik wystaw w Polsce i na świecie.

Pracownia Multimediów na Wydziale Sztuk Wizualnych Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi.
Pracownia Multimediów stanowi naturalną kontynuację działań prowadzonych w Pracowni Fotografii i Obrazu Video, założonej przez prof. Konrada Kuzyszyna w 2002 roku, stąd podstawowym środkiem wyrazu jest obraz wywodzący się z dziedzin fotografii i video. Obok wykładów, regularnych projekcji i prezentacji dotyczących ww. zagadnień, studenci realizują zadania rozwijające umiejętność rejestrowania, przetwarzania i prezentowania utworu multimedialnego. Poszukiwanie istotności przekazu odbywa się poprzez dyskusje dotyczące relacji formy powoływanego utworu, względem potencjału odniesień wynikających z możliwości interpretacyjnych współczesnego odbiorcy.



Michał Fryc delivered his **Improvisation for 4** – a sound performance that uses DIY instruments, stroboscopic light and the smell of holywood (lignum vitae). In his works, the artist takes advantage of the achievement of modern noise and industrial music. Through rich textures, wide frequency band, potent volume and robust dynamics, he tries to create a physical bypass which strongly stimulates the body. This basic somatic experience, which often manifests itself in psychosomatic discomfort, is meant to be a kind of a screen for the spectator's individual projection and evoke involuntary emotions, associations and meanings. Michał Fryc's performances often include elements which refer to ideology understood as justification of power relations. The latter were intimated in *Improvisation for 4* by the initial countdown in German and Lenin's earthenware bust, whose hollowed-out head functioned as a small censer. Although this time ideological references were just an addition and the artist focused rather on pure physical experience, the direct influence of the sound on our body guides us unwittingly towards reflection on power, violence and controllability.

Biography: **Michał Fryc** (born in 1986) –graduated in Visual Projects (2012) and Intermedia (2015) from the Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź. Painter, DJ, composer of industrial music. He records and performs as part of the audiovisual project VON and collaborates with Ewelina Masztanowicz in the artistic duet SRCH. Fryc participated in various exhibitions and audiovisual projects, such as *Your Brain Is My WC* (Dom, Łódź 2015), *Holidays In the City* (Prexer-UŁ, Łódź 2015), *Political Poetry II* (Municipal Cultural Centre in Gniezno, 2015), *Greetings from Łódź* (6 Dzielnica, Łódź, 2015), *Goodness and Beauty* (Manhattan Gallery, Łódź 2013), *Inheritance* (Wolna Przestrzeń, Łódź, 2012).

Nominating authority: **dr Łukasz Ogórek** (born in 1979) – graduate of the Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź, currently head of its Studio of Multimedia. Fellow of Radius, Alexandria Contemporary Arts Forum in Egypt and Nottingham Trent University in Great Britain. He obtained the degree of Doctor of Fine Arts at the Faculty of Multimedia Communication, University of Arts in Poznań. In his work, Ogórek focuses on video and audio art, creating photographic images and installations. His works have been presented at exhibitions in Poland and abroad.

Studio of Multimedia at the Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź
The Studio of Multimedia is a natural continuation of activities carried out at the Studio of Photography and Video Image, established in 2002 by Professor Konrad Kuzyszyn. Hence the basic artistic form of expression is image generated in the domains of photography and video. Along with lectures, regular screenings and presentations concerning the issues mentioned above, students complete tasks intended to develop their ability to capture, process and present a multimedia piece. The significance of communication is negotiated in discussions exploring the relationship between the form of the created piece and the referential potential inherent in the interpretative abilities of contemporary viewer.

Grupa Restauracja Europa
15 10 2015

Grupa Restauracja Europa (Piotr Gajda, Gordian Piec, Mariusz Marchlewicz) wykonała złożony performans utrzymany w typowej dla siebie stylistyce absurdu i groteski, wyrażający też najważniejsze elementy własnego manifestu: moment spotkania, wymianę doświadczeń i integrację. Z uwagi na dzień solidarności z uchodźcami (15 października 2015) GRE odtworzyła akcję **In Varietate Concordia** wykonaną już wcześniej – w 2012 roku w Brukseli w centrum kultury Les Halles. Centrum jest miejscem stworzonym przez samorząd dla umożliwienia dialogu różnych kultur.

Akcję rozpoczęli przy stole, do którego zasiedli ubrani w czarne garnitury, i obrali dużą ilość cebuli. Następnie, stojąc na krzesłach, strzepali obrus z pozostawionych na nim obierek. Obrus stał się transparentem z napisem *In Varietate Concordia.* Sytuacji towarzyszyły nagrania audio. Jedno z nich podkreślające konwencjonalność i rutynowość zachowań, drugie to hymn Unii Europejskiej. Następnie próbowali utrzymać na palcach tyczki, trzymali flagę Unii Europejskiej, podpalali parasole i ścierali na tarkach cebulę, a na koniec odpalili w podniosłym geście race świetlne i z uniesionym transparentem wyszli z sali. *In Varietate Concordia (Zjednoczeni w różnorodności)* to dewiza Uni Europejskiej z 2000 roku. Oznaczać ma otwartość na kompromis i dumę ze społecznej różnorodności. To motto wystawiane jest dzisiaj na ciężką próbę. Nastroje radykalizują się, zwiększa się lęk i wrogość wobec inności. Czy ideał pokojowo żyjącej, zróżnicowanej Europy, która miała być wzorem dla reszty świata, okaże się tylko konwencjonalną fasadą, pustym życzeniowym myśleniem, ambicją skompromitowanego oświeceniowego ego?

Uczestnicy i nominujący:

Grupa Restauracja Europa została założona przez **Piotra Gajdę** (ur. 1952) i **Gordiana Pieca** (ur. 1973) w 2000 roku. Grupa swoją nazwę czerpie od restauracji Europa, niegdyś najbardziej ekskluzywnego lokalu w Piotrkowie Trybunalskim. W budynku restauracji, tuż po jej zamknięciu, zainaugurowano pierwsze edycje Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Akcji Interakcje, którego kuratorami są Piotr Gajda i Gordian Piec (do 2015 roku odbyło się XVII edycji festiwalu).
Artyści poruszają się w obszarze różnych mediów: performance, instalacji, fotografii, wideo oraz malarstwa i rzeźby. W swoje działania włączają również poezję. W sztuce Grupy Restauracja Europa odnajdziemy ślady praktyki dadaistycznej oraz działań Fluxusu.

Prezentacje Grupy Restauracja Europa m.in.: Instytut Polski w Paryżu; Festiwal *W kontekście sztuki. Różnice.* Galeria XXI i CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie; Festiwal performance Navinki, Mińsk, Białoruś; *I'm/Jestem*-polski performans. Belfast, Irlandia; Art Action Festival, Monza, Włochy; Festiwal Sztuka i Dokumentacja, Łódź; Galeria Labirynt, Lublin; Malamut Performance Art Festival, Ostrawa, Czechy; AccionMad, Madryt, Hiszpania; Festival Trouble, Bruksela, Belgia.

Piotr Gajda i Gordian Piec, kuratorzy Interakcji, zostali poproszeni o nominację artysty do cyklu *Trzy Czte Ry! Performance!* Nominowali siebie – Grupę Restauracja Europa.

Restauracja Europa Group (Piotr Gajda, Gordian Piec, Mariusz Marchlewicz) delivered a complex performance maintained in their characteristic grotesque and absurd style, expressing the most important tenets of their manifesto: the moment of the encounter, the exchange of experience and integration. As the 15th of October was celebrated as the Day of Solidarity with Refugees, GRE recreated the action **In Varietate Concordia**, which the group had performed in 2012 at Les Halles de Schaerbeek in Brussels. The venue was adapted for a cultural centre by the local government, to enable the dialogue of different cultures. They started their action sitting at a table, dressed in black suits and peeling huge amounts of onion. Then, standing on the chairs, they shook the peelings off the tablecloth. The tablecloth became a banner with the slogan "In Varietate Concordia". The whole situation was accompanied by audio recordings, one of which highlighted conventionality and the routine of behaviour, while the other was the European anthem. Subsequently, they tried to balance mop sticks on the tips of their fingers, held the European flag, set umbrellas on fire and grated onions. Finally having fired flares in a solemn gesture they left the room holding the banner. *In Varietate Concordia (United in Diversity)* is the motto of the European Union, adopted in 2000. It is supposed to mean openness to compromise and pride in social diversity. Nowadays, this motto is going through a major ordeal. Attitudes become increasingly radical, fear and hostility towards otherness is growing. Will the ideal of a peaceful and diverse Europe, which was supposed to serve as an example to the rest of the world, prove to be only a conventional facade, empty wishful thinking, an ambition of the compromised, Enlightenment ego?

Participants and nominators:

Restauracja Europa Group was founded by Piotr Gajda (born in 1952) and Gordian Piec (born in 1973). They took the name from restaurant Europe, once a very exclusive establishment in Piotrków Trybunalski. Shortly after it closed down, its building became the venue of the first editions of International Art Festival Interakcje, which continues to be curated by Piotr Gajda and Gordian Piec (by 2015 there had been 17 editions). The artists explore the realms of different media: performance, installations, photography, video, painting and sculpture. Poetry also features as an element in their undertakings. The oeuvre of Restauracja Europa reveals traces of Dadaist practice and Fluxus activities. The group showed their works e.g. at the Polish Institute in Paris; Festival *In the Context of Art. Differences*, XXI Gallery and CCA Ujazdowski Castle in Warsaw; Performance Art Festival Navinki, Minsk, Belarus; *I'm/ Jestem* – Polish/Irish performance art event, Belfast, Ireland; Art Action Festival, Monza, Italy; Art and Documentation Festival, Łódź; Labirynt Gallery, Lublin; Malamut Performance Art Festival, Ostrava, Czech Republic; AccionMad, Madrid, Spain; Trouble Festival, Brussels, Belgium.

Piotr Gajda and Gordian Piec, as curators of the Interakcje Festival, were asked to nominate an artist to the *Trzy Czte Ry! Performance!* series. They nominated themselves.

Pracownia Sztuki Performance (PSP)

Katedra Zjawisk Sztuki, Wydział Intermediów, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie...

...taka jest obecnie pełna nazwa i miejsce w akademickiej strukturze pierwszej w Polsce dyplomującej (kierunkowej) pracowni wyspecjalizowanej w zakresie sztuki performance.

Geneza

Od drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych trwała w ASP w Krakowie intensyfikacja dyskusji programowych i prób formalizacji nowego kierunku kształcenia oraz prób reformy dydaktyki. Wcześniej precedensy eksperymentów programowych miały miejsce wyłącznie na marginesach tradycyjnych kierunków kształcenia, na wydziałach warsztatowych i profesjonalnych.

Dopiero w roku 2001 została utworzona Międzywydziałowa Pracownia Intermediów – byłem autorem jej programu i kierownikiem. W latach 2002-2006 corocznie ponawialiśmy próby uzyskania zgody MNiSW na uruchomienie nowego, autonomicznego kierunku, co w końcu zakończyło się decyzją z dn. 6 grudnia 2006 roku. Zatwierdzono program kształcenia autorstwa profesorów Antoniego Porczaka (wówczas kierownik Pracowni Działań Medialnych na Wydziale Rzeźby) i Artura Tajbera. Decyzja upoważniała do utworzenia nowego, unikatowego kierunku studiów pod nazwą „intermedia" na Wydziale Rzeźby ASP w Krakowie.

Pierwszy nabór na studia na tym kierunku miał miejsce w czerwcu 2007 roku. Od roku akademickiego 2007-08 do 2011-12 ten kierunek studiów funkcjonował w formule katedry zawierającej w sobie cztery pracownie dyplomujące, z których jedną była PSP. Od momentu utworzenia były to studia dwustopniowe. Kierunek partycypował też w środowiskowych studiach doktoranckich. Przez cały okres istnienia katedry byłem jej kierownikiem.

Naszym celem wyjściowym było powołanie podstawowej jednostki akademickiej, czyli samodzielnego wydziału.

Miał on łączyć te wszystkie wątki sztuki po-awangardowej, które wykraczały poza warsztatowe podejście tradycyjnych kierunków kształcenia w zakresie sztuk pięknych. Również poza ostre wydzielenie sztuk plastycznych i wizualnych, z naciskiem na polisensoryczność oraz dziedzictwo kontrkultury i rewolucji technologicznej.

Po zamknięciu pełnego, pięcioletniego cyklu studiów obu stopni – w roku 2012 – zostałem pełnomocnikiem rektora ASP do utworzenia nowego, siódmego wydziału naszej uczelni – wydział został powołany z dniem 1 września 2012 roku. Jestem jego pierwszym dziekanem. Wydział składa się obecnie z trzech katedr (Katedra Zjawisk Sztuki, Katedra Metod Sztuki, Katedra Obszarów Sztuki) oraz Zakładu Teorii Sztuki Mediów. Na jednostki te, obok przedmiotów kierunkowych i specjalistycznych, składa się siedem pracowni kierunkowych, tożsamych z dyplomowymi specjalizacjami. Jedną z nich jest założona i prowadzona przeze mnie Pracownia Sztuki Performance.

Program – zakres i cele

PSP w zakresie programowym jest wpisana w cele i deklarowane efekty nauczania kierunku kształcenia „intermedia" w wykładni stosowanej na Wydziale Intermediów ASP w Krakowie (www.intermedia.asp.krakow.pl). Przyjmujemy, że istotną cechą sztuki performance jest jej częściowa przynależność, i częściowa zbieżność, z ewolucją idiomu sztuki intermediów. Podzielam intuicję fundatora aktualnej wykładni terminu „intermedia", Dicka Higginsa, zawartą – między innymi – w jego diagramie intermediów (datowanym na rok 1995, lecz obrazującym stan sceny artystycznej z przełomu lat sześćdziesiątych). W diagramie tym Higgins wpisuje „Fluxus performance" we wnętrze kręgu intermediów, gdy pole „performance art" krąg ten przecina.

Ewolucja praktyk artystycznych określanych na przestrzeni ostatnich 45 lat jako sztuka performance pozwala na precyzowanie kształtu i cech tego zjawiska zarówno wobec sumy wątków kultury (co zbliża wykładnię performance do tradycji teatru), jak i hipotezy intermediów w ujęciu higginsowskim (co lokuje performance w kontekście po-awangardowym, kontrkulturowym i medialnym). Wybieram to drugie ujęcie, jako bliższe doświadczeniu mojej własnej praktyki artystycznej i przekonaniom artystów performance, których znam i cenię.

Pracownia Sztuki Performance została powołana do zapewnienia źródłowego kontaktu z żywą praktyką w zakresie sztuki performance oraz z jej reliktami – dokumentacją, zapisem, śladami i interpretacją dzieł o znaczeniu historycznym. Celem pracowni jest udostępnienie sfery kontaktu do studiów, badań i wsparcia rozwoju własnej praktyki. Poprzez sferę kontaktu rozumiem partycypację w wydarzeniach artystycznych w skali ogólnoświatowej, spotkania z praktykującymi artystami, dostęp do archiwów tych praktyk, wreszcie – stworzenie platformy dla własnej aktywności w zakresie dokumentacji, badań i twórczości.

Wbrew potocznym opiniom Pracownia Sztuki Performance nie stawia sobie za zadanie centralne treningu w realizacji akcji artystycznych, doskonalenia form ekspresji performerskiej. Nie zachęcamy też przesadnie do „robienia performansów". Uważamy, że decyzja wyboru formy ekspresji jest decyzją autonomiczną autora, a sztuka performance jest naszym przedmiotem badań i studiów, a nie celem w sensie realizacyjnym. Stawianie sobie za taki cel przedmiotu poddanego procesowi analitycznego opisu wyklucza bowiem nieskrępowaną inwencję i idealistyczne rozumienie idei twórczości.

Tym niemniej, zakładamy też, że poważne i głębokie studia wiążą nas z ich przedmiotem. Zatem studiowanie sztuki performance zobowiązuje również do wniosków w wymiarze własnej pracy artystycznej. Badanie przyczyn, inspiracji i form ekspresji wymaga ich testowania, a rzetelna analiza zjawisk artystycznych musi mieć charakter empiryczny.

Wyodrębnianie, nawiązywanie do..., i dialog z istotnymi wątkami obecnymi w tradycji performance art uważamy jednak za ważniejsze od powtarzania cech zewnętrznych i kopiowania schematów tych praktyk (które można łatwo naśladować, czy doprowadzać do perfekcji). Nie tyle uczymy, „jak robić performance", lecz raczej zachęcamy do świadomościowej refleksji – czym jest, czym było i czym być może, jak indywidualne praktyki interpretować, wartościować, porównywać, co je łączy, a co odróżnia, co tworzy klasę tych zjawisk.

Organizujemy spotkania z autorami, wspólne warsztaty i przedsięwzięcia, wspólnie dokumentujemy przejawy tej sztuki, zachęcamy studentów do różnych form współpracy z autorami performance, a w przypadkach bardziej zaawansowanych zapewniamy wsparcie w debiucie, krytykę, pomoc techniczną i wsparcie logistyczne.

W wymiarze historycznym przedmiotem naszego zainteresowania jest okres wyodrębniania się idiomu performance art od końca lat sześćdziesiątych, poprzez rozpowszechnianie się tych praktyk w różnych rejonach geograficznych i kręgach kulturowych w latach siedemdziesiątych, aż do rozwoju międzynarodowej sieci centrów, inicjatyw festiwalowych końca XX wieku i praktyk aktualnych.

Okres ten rozpoczyna działalność grupy Gutai (od połowy lat 50.) i akcjonistyczne eksperymenty z kręgu Johna Cage'a. Następnie trop prowadzi poprzez happening, spektakle ruchu Fluxus, nurty body art, art and technology, spektakle konceptualne czy medialne, aż do wejścia na scenę drugiej i – następnie – kolejnych generacji autorów, opierających swą praktykę na idiomie już ukształtowanym (lata osiemdziesiąte i później).

Licencjat, studia 1 stopnia, 6 semestrów

Składa się na nie obligatoryjny standard (4 semestry) oraz specjalizacja dyplomowa (2 semestry). Standard obejmuje całe roczniki (od 10 do 20 studentów).

W jego ramie znajduje się cykl wykładów-prezentacji materiałów źródłowych (jeden semestr) traktujących o genezie współczesnego akcjonizmu i jego ewolucji (cykl wykładów wspólny dla 1. roku intermediów i studentów teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego), a także cykl ćwiczeń obejmujących wybrane i reprezentatywne dla opisu tej ewolucji problemy.

Ćwiczenia skupiają się na uświadamianiu własnych cech i możliwości bezpośredniej ekspresji. Obejmują zagadnienia interpretacji dzieł znanych z dokumentacji i opisu, rekonstrukcję dzieł historycznych, udział w warsztatach autorskich oraz praktyki w zakresie udziału w organizacji i wspomaganiu realizacji przedsięwzięć performerskich – akcji, festiwali, warsztatów.

Jest bardzo istotnym fakt, że czterosemestralny standard prowadzony jest równolegle przez wszystkie pracownie kierunkowe wydziału i – obok programu PSP – zawiera problematykę od zapisu manualnego, przez rejestrację elektroniczną, zapis tekstowy, doświadczenia technologicznej interaktywności, obrazowanie elektroniczne, animację, pozycjonowanie ruchu, problematykę akustyki i sztuk dźwiękowych, po działania interweniujące oraz synchroniczne w przestrzeniach urbanistycznych, naturalnych, site-specific i przestrzeni wirtualnej.

Specjalizacja dyplomowa zbiega się z obowiązkiem wyboru pracowni dyplomowej na 3. roku studiów licencjackich. Wybór dokonywany jest w oparciu o dominujące zainteresowania i plany, wymaga deklaracji ze strony studenta i przyjęcia jej przez kierownika pracowni, który skutkiem wyrażenia akceptacji staje się opiekunem (promotorem) pracy dyplomowej realizowanej w szóstym semestrze. W trakcie tych 2 semestrów studenci zobowiązani są do indywidualizacji swego programu pracy i samodzielnego sformułowania tematu oraz przedmiotu licencjackiej pracy dyplomowej, a następnie – do jej realizacji i obrony. Praca dyplomowa jest pierwszym autorskim dziełem, które realizowane jest w pełni w toku studiów, a także podlega pełnej analizie i ocenie o charakterze akademickim. Nie zakładamy, że praca dyplomowa ma być performansem wykonanym przed komisją, lecz warunkiem jej przyjęcia i oceny jest wykazanie związku z problematyką studiów i wynikanie z osobistego doświadczenia.

Studia 2 stopnia, magisterskie, 4 semestry do roku 2015, 5 semestrów od roku 2016

Studia magisterskie są realizowane w ramach specjalizacji i mają charakter zindywidualizowany. Na studia te przyjmujemy wyłącznie kandydatów, którzy podjęli już wyzwanie samodzielnej praktyki artystycznej, mają za sobą publiczny debiut i własne wyobrażenie kierunku studiów oraz są zdolni do sprecyzowania własnego planu

pracy. W przypadku PSP znaczy to, że w tym segmencie studiów mamy do czynienia z osobami, które wybrały performance art jako główny przedmiot swych zainteresowań i dociekań, lub jako własną praktykę.

Tok studiów podporządkowany jest procesowi konkretyzacji i wyodrębnienia najistotniejszych inspiracji, zainteresowań i wynikających z nich wyzwań; transformacji tego doświadczenia i materiału w temat pracy dyplomowej, a następnie wypracowaniu jej form przekazu i ekspresji.

Kolejne tematy i prace realizowane są samodzielnie, lecz w stałym kontakcie i dialogu z prowadzącymi pracownię (krytyki) oraz w konfrontacji z pozostałymi uczestnikami studiów (przeglądy wewnętrzne i egzaminacyjne, warsztaty), a także z publicznością (realizacje publiczne, site-specific, udział w warsztatach i przedsięwzięciach artystycznych organizowanych lub współorganizowanych przez pracownię). Ostatni semestr studiów poświęcony jest wyłącznie samodzielnej realizacji magisterskiej pracy dyplomowej (prezentacja dzieła i dysertacja).

Metodyka

PSP jest mocno związana z idiomem sztuki performance – czerpie z praktyk historycznych, z kontaktu z aktywnymi artystami oraz z dostępnych form bezpośredniego przekazywania doświadczenia w tym zakresie – z autorskich warsztatów, działalności grupowej i festiwalowej. Istotą kontaktu jest zdecydowane przesunięcie granicy pomiędzy praktyką stricte akademicką a działalnością publiczną, testowanie doświadczeń natury laboratoryjnej w środowisku jawnego obiegu sztuki. Proces dydaktyczny jest więc równoległy do stopniowo zachodzącej, wspomaganej socjalizacji, czyniąc ją procesem świadomej autorskiej transformacji; wejściem w kontakt z nie tylko potencjalnym, lecz również realnym odbiorcą.

Stosujemy kilka podstawowych metod aktywizacji procesu studiów:

- wykład i prezentacja (standard, 1 semestr oraz spotkania autorskie na różnych poziomach studiów), których materiał w znacznej większości pochodzi z pierwszej ręki; są to depozyty autorów i materiały wykonane i zarejestrowane przez prowadzących wykład oraz komentujących własne doświadczenie;
- udział, dyskusja i warsztat – spotkanie z autorem performance na kilku płaszczyznach: jako widz, jako pomoc techniczna, jako dokumentalista, jako uczestnik akcji lub warsztatu prowadzonego przez zaproszonego artystę; staramy się, by zapraszani przez nas do współpracy autorzy wchodzili w kontakt z naszymi studentami na wspólnie ustalanych i akceptowanych płaszczyznach;
- ćwiczenia problemowe (dotyczą wyodrębnianych czynności i procedur);
- re-performance, perfo-klon – techniki analizy i oswajania modeli historycznych;
- reprezentacja, reprodukcja, dokument – na bazie działań poddanych analizie i własnych propozycji;
- warsztaty i współpraca grupowa – w obrębie grup koleżeńskich i roczników oraz warsztaty integrujące z grupami o innym doświadczeniu (warsztaty z publicznością, międzypracowniane, międzyuczelniane, międzynarodowe);
- krytyki – grupowe i indywidualne z opiekunami dydaktycznymi i naukowymi, z tutorami, zapraszanymi autorami;
- udział w badaniach i projektach artystycznych inicjowanych indywidualnie lub grupowo przez pracowników PSP i wydziału;
- praktyki we wspomaganiu performerskich imprez artystycznych – współpraca z festiwalami performance, instytucjami kultury i centrami, stowarzyszeniami artystycznymi.

Pracownia Sztuki Performance – kalendarium:

2007 – utworzenie pracowni, kierownik: dr hab. Artur Tajber, prof. ASP, asystent: mgr Artur Grabowski. Pracownia jest jedną z 4 pracowni kierunkowych Katedry Intermediów
2008 – kierownik: dr hab. Artur Tajber, asystent: dr Artur Grabowski
2010 – kierownik: dr hab. Artur Tajber, adiunkt dr Artur Grabowski
2012 – pracownia staje się jedną z dwóch pracowni kierunkowych Katedry Zjawisk Sztuki na Wydziale Intermediów
2014 – kierownik: prof. Artur Tajber, adiunkt dr Artur Grabowski

Autorem podstaw programowych i twórcą pracowni jest prof. Artur Tajber; autorami programu pracowni i jego treści są prof. Artur Tajber i dr Artur Grabowski.

prof. Artur Tajber, Kraków, wrzesień 2015

prof. Artur Tajber (ur. 1953) – kierownik Pracowni Sztuki Performance oraz dziekan Wydziału Intermediów Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Artysta intermedialny wypowiadający się głównie w formule sztuki performance, instalacji, obrazu cyfrowego, form wideofonicznych i tekstu, czynny również jako niezależny kurator, organizator i wydawca. Aktywny publicznie od połowy lat siedemdziesiątych XX wieku. Wystawiał i prezentował swe prace w większości krajów Europy, w obu Amerykach, w Japonii, Tajlandii, na Tajwanie i w Izraelu.

Performance Art Studio (PSP)

Department of Art Phenomena, Faculty of Intermedia, Jan Matejko Academy of Fine Arts in Cracow...

...currently this is the full designation and organizational status of Poland's first diploma-granting studio specialised in performance art.

Genesis

In the second half of the 1990s, the Academy of Fine Arts in Cracow went through a period of intense debates concerning the curriculum, with attempts to establish a new major and reform the teaching framework. Previous experiments with the curriculum took place as marginal undertakings within traditional majors, at the faculties dedicated to technique formation.

The Interfaculty Studio of Intermedia was created only in 2001 – I was the author of its curriculum and became its head. In the years 2002-2006, we reiterated our attempts to gain approval from the Ministry of Science and Higher Education to start a new and autonomous field of study, which eventually ended in a decision taken on 6th November 2006, which authorized a new educational programme developed by professor Antoni Porczak (at that time head of the Studio of Media Activities, Faculty of Sculpture) and Artur Tajber, and sanctioned the creation of a new, unique major under the name of "intermedia" at the Faculty of Sculpture at the Academy of Fine Arts in Cracow. The first enrolment for this programme took place in 2007. From the academic year 2007-08 to 2011-12 this major functioned within the framework of a department consisting of four diploma-granting studios, one of which was PSP. It was created as two-tier study programme, also offering opportunities of development for doctoral students working in contiguous fields. I was the head of the department throughout the entire period of its existence.

Our starting objective was to establish a basic academic unit, namely an independent faculty. It was supposed to combine all those threads of post-avant-garde art which go beyond the technique-developing orientation of traditional fields of fine arts studies and transcend the sharp division between plastic and visual arts, with an emphasis on polysensory practice and the heritage of counterculture and technological revolution. After completion of a full five-year cycle of studies on both levels – in 2012 – I became a representative of the rector of Academy of Fine Arts appointed to create the seventh, new faculty in our school – the faculty was established on 1st September 2012. I am its first dean. Currently, the faculty consists of three departments (Dept. of Art Phenomena, Dept. of Art Methods, Dept. of Fields of Art) and the Institute of Media Art Theory. Next to core and specialization courses, these academic units are made up of seven master studios, whose activities overlap with the diploma specializations. One of those is the Performance Art Studio, a studio I have founded and have the honour of heading.

The curriculum – the scope and objectives

In terms of its curriculum, PSP pursues the objectives and posited educational outcomes to be achieved by the students of the "intermedia" major, as intepreted by the Faculty of Intermedia at the Academy of Fine Arts in Cracow (www.intermedia.asp.krakow.pl). We assume that a significant trait of performance art partially belongs and shares in the evolution of the idiom of intermedia art. I subscribe to the notion of Dick Higgins, the originator of the current interpretation of "intermedia", contained in e.g. his diagram of intermedia (dating back to 1995, but reflecting the state of art scene in the 1960s). In the diagram, Higgins inscribes "Fluxus performance" within

the circle of intermedia, while the field of "performance art" intersects this circle. The evolution of artistic practice defined over the last 45 years as performance art, allows us to determine precisely the shape and features of this phenomenon, both with respect to the sum of themes in culture (whereby the interpretation of perfomance approches theatrical tradition) and the intermedia hypothesis in Higgins's understanding (which in turn puts performance in the post-avant-garde, countercultural and media context), I choose the latter interpretation as more akin to my own experience of artistic practice and beliefs of performance artists whom I know and value.

Performance Art Studio was established to ensure contact, at its source, with actual practice of performance art and its relics – documents, records, traces and interpretations of works of historic significance. The objective of the Studio is to offer a domain of access to studies, research and support to develop one's own practice. I understand that contact domain as participation in artistic events worldwide, meetings with practising artists, access to archives of these practices, and finally – creation of a platform for one's own activity in terms of documentation, research and output.

Contrary to commonly held opinions, Performance Art Studio does not aim primarily at training one to carry out artistic actions, or refining forms of performative expression. Also, we do not encourage anyone excessively to "make performances". We believe that the choice of a form of expression is an autonomous decision of every artist, while performance art is not an objective to be accomplished but a subject of investigations and studies. Treating the subject that undergoes the process of analytic description as such an objective precludes unconstrained inventiveness and defies the idealistic notion of creativity.

Nevertheless, we assume that serious and profound studies commit us to their subject. Therefore, studying performance art incurs an obligation to draw conclusions in terms of one's own artistic activity. Examining the motives, inspirations and forms of expression requires their testing, while a detailed analysis of artistic phenomena must be empirical. Identification, references to, and a dialogue with major themes in art are considered more important than duplication of external traits and copying the schemata of these practices (which are easy to imitate and render perfectly). Hence, we do not teach "how to do performance", but rather encourage people to reflect consciously on what it is, what it was, and what it may be; how to interpret and evaluate individual practices, compare their shared and distinctive features, determine what constitutes the class of these phenomena. We organize meetings with authors, joint workshops, and projects. We document manifestations of this art together, encourage students to different forms of cooperation with performance artists, and in more advanced cases, we support their debuts and provide critical, logistic and technical assistance.

In terms of history, the scope of our interests covers the emergence of the autonomous idiom of performance art at the end of the 1960s, dissemination of these practices in various geographical regions and cultural circles in the 1970s, the development of international network of dedicated centres, festival initiatives of the late 20th century and current practices. This extensive period starts with the activities of the Gutai group (from the mid-1950s), and the actionist experiments in John Cage's circle. Afterwards, the art continues to evolve through happening, performative shows of the Fluxus movement, body art, art and technology, conceptual and media performances. Finally, succeeding generations of artists appear on stage, basing their practices on the already shaped idiom (from the 1980s onwards).

Bachelor's degree, undergraduate studies, 6 semesters

This programme consists of the obligatory standard (4 semesters) and diploma specialization (2 semesters). Courses of the standard are attended by entire years (from 10 to 20 students).

The core curriculum includes a series of lecture-presentations of source materials (one semester) relating to the origins of modern Actionism and its evolution (a series of lectures attended jointly by the first year of intermedia and undergraduates of theatre studies at the Jagiellonian University), as well as a series of tutorials focusing on problems that are representative for the description of this evolution. The tutorials are intended to develop self-awareness of individual qualities and capacities for direct expression. They also encompass interpretation of works surviving in recordings and written material, reconstruction of historical works, participation in authorial workshops and practical opportunities in organizing and supporting performance projects projects – actions, festivals, workshops.

It must be noted that the four-semester standard is run simultaneously by all four major studios of the faculty, and apart from PSP's programme it covers issues ranging from manual and electronic recording, textual notation, experience of technological interactivity, electronic imaging, animation, movement positioning, acoustics and sound arts to interventional and synchronous actions in urban and natural environments, site-specific and virtual space projects.

Diploma specialization starting in the third year of undergraduate programme necessitates choosing a particular diploma studio. The choice is made on the basis of dominant interests and plans, requires a declaration from the student and its approval by the head of a particular studio, who thus becomes the supervisor of the graduation project executed in the 6th semester. During these two semesters students are obliged to individualize their work programme and formulate the title and subject of their undergraduate thesis, then to complete and defend it. The graduation project is the first authorial work to be accomplished in the course of studies and as such it is subject to comprehensive academic analysis and evaluation. The project does not have to be a performance staged in front of the examination panel, but it will be admitted and assessed only upon demonstrating its links with the studied field and personal experience.

Master's degree, graduate studies, 4 semesters until 2015, 5 semesters as of 2016

Graduate studies are structured as a specialization and therefore follow an individual pattern. We exclusively accept those students who have already taken up the challenge of individual artistic practice, have had a public debut, have their own concept of the studies and are able to define their own work plan. At PSP it means that students attending the studio have chosen performance art as their main area of interest and investigations or practice.

The course of studies is subordinated to the process of defining and selecting the most important inspirations, interests and the resulting challenges. What is more, it is also crucial to transform this experience and material into the subject of the graduation work, and then to develop the forms in which it will be conveyed and expressed. Successive subjects and works are carried out individually but in constant contact and dialogue with studio supervisors (critical appraisal), in confrontation with other students (internal and examination reviews, workshops), and finally with the audience (public performances, site-specific projects, participation in workshops and artistic undertakings organized or co-organized by the studio). The last semester is devoted exclusively to individual work on the master's project (presentation of a piece of work and dissertation).

Methodology

PSP is strongly connected with the idiom of performance art – it draws on historical practice, contact with active artists as well as direct and available forms of conveying relevant experience: authorial workshops, collective activities and festivals. The essence of contact lies in the definite shift of the boundary between strictly academic practice and public activity, in testing the experiences of lab research in the milieu of overt circulation of art. The teaching process is therefore parallel to gradual, supported socialization, making it a conscious, authorial process of transformation; an encounter with not only potential, but also real viewer.

We use a few basic methods to enhance and dynamize the studying process:

- lecture and presentation (standard, one semester and authorial meetings at various study levels), whose material is mostly first-hand: available courtesy of the authors or prepared and recorded by lecturers commenting on their own experience;
- participation, discussion and workshop – encounter with an author of a given performance in different capacities: as audience, technical support, as a documentarian, as a participant in action or workshop conducted by an invited artist; we try to encourage collaborating artists to come into contact with our students on jointly agreed and accepted levels;
- problem-solving tasks (concerning particular activities and procedures);
- re-performance, perfo-clone – techniques of analysing and adjusting to historical models;
- representation, reproduction, document – on the basis of analyzed actions and one's own proposals;
- workshops and group work – involving groups of friends, study year groups and workshops that aim at integration with groups representing different experiential background (workshops with audience, inter-studio, intercollegiate, international);
- criticism – group and individual with study and research supervisors, with tutors, invited artists;
- participation in research and artistic projects initiated individually or collectively by the academic staff of PSP or the Faculty;
- practical experience in supporting performance artistic events – cooperation with performance art festivals, cultural centres and institutions, artistic associations.

Performance Art Studio (PSP) – timeline:

2007 - establishment of the studio, head: dr hab. Artur Tajber, Associate Professor, Academy of Fine Arts, assistant lecturer: mgr Artur Grabowski, the studio is one of four major studios of the Department of Intermedia;
2008 - head: dr hab. Artur Tajber, Associate Professor, Academy of Fine Arts, assistant lecturer: dr Artur Grabowski;
2010 - head: dr hab. Artur Tajber, Associate Professor, Academy of Fine Arts, assistant professor: dr Artur Grabowski
2012 - the studio becomes one of two major studios of the Department of Art Phenomena at the Faculty of Intermedia;
2014 - head: Professor Artur Tajber, assistant professor dr Artur Grabowski.

The author of the core curriculum and the creator of the studio is Professor Artur Tajber; the authors of the study programme of the studio and its contents are Professor Artur Tajber and dr Artur Grabowski.

Professor Artur Tajber, September 2015, Cracow

Professor Artur Tajber (born in 1953) – head of the Studio of Performance Art and Dean of the Faculty of Intermedia at Jan Matejko Academy of Fine Arts in Cracow. An intermedia artist whose main forms of expression include performance, installation, digital image, videophone forms and texts. He is also an independent curator, promoter and publisher. He has been active in public life since the mid-1970s. He has exhibited and presented his works in most European countries, both Americas, in Japan, Thailand, Taiwan, and Israel.

Wystawa jako zdarzenie performatywne
Joanna Zielińska

Co to jest performance?

Słowo „performance" jest dziś na ustach wszystkich. Określenie to pojawiło się w kontekście mediów takich, jak malarstwo, rzeźba, instalacja czy wideo. W książce *Performance Art: From Futurism to the Present* autorka RoseLee Goldberg nakreśla szerszą perspektywę historyczną dla performance, która obejmuje nie tylko sztukę lat sześćdziesiątych, ale również ruchy awangardowe XX wieku.

W przeszłości performance definiowano jako antytezę teatru, stanowiącą wyzwanie dla ortodoksyjnych form sztuki i norm kulturowych, czego idealnym przykładem była sztuka efemeryczna i autentyczna w formie wydarzenia, które nie mogło być powtórzone czy uchwycone. Sztandarowym przykładem takiego wydarzenia były performansy Mariny Abramović oraz Ulaya (Frank Uwe Laysiepen), którzy rozpoczęli współpracę w latach siedemdziesiątych. Ich związek artystyczny oraz prywatny został zakończony w 1988 roku wędrówką przez Mur Chiński *(The Lovers – The Great Wall Walk,* 1980*)*. W trakcie pracy nad performansami stali się tematem własnej sztuki, eksplorując psychiczne i fizyczne granice własnego ciała. Swoją sztukę nazwali ART VITAL. Charakteryzowały ją brak stałego miejsca zamieszkania, nieustający ruch, przekraczanie granic, ryzyko, działanie bez prób, bez powtarzania, z nieprzewidywalnym zakończeniem. Ich performansy miały charakter konfrontacji, były próbą wytrzymałości. Para siedziała przez kilkanaście godzin spleciona włosami (*Relation in Time*, 1977), celowała do siebie z łuku (*Rest Energy*, 1980), czy blokowała wejście do galerii, stojąc tak, aby zwiedzający byli zmuszeni prześlizgnąć się pomiędzy ich nagimi ciałami (*Imponderabilia*, 1977).

Blisko 40 lat później Abramović wykonała inny konfrontacyjny performance. W nowojorskim MoMA zwiedzający siadali naprzeciwko artystki i patrzyli jej w oczy. Wśród gości był również Ulay. Performance towarzyszył słynnej retrospektywie Mariny Abramović -*The Artist Is Present*, działanie trwało od 14 marca do 31 maja 2010 roku. Wystawa stała się ważnym wydarzeniem w świecie sztuki, a szczególnie wśród teoretyków performance. Poruszała bowiem istotne kwestie na temat sztuki performance i sposobu jej reprodukowania, reprezentowania i kolekcjonowania. W czasie swojej retrospektywy Abramović pokazała kilka re-performansów pochodzących z repertuaru jej oraz Ulaya, wykonanych przy udziale młodych aktorów, otwierając się na nowe możliwości odbioru historycznego performance, który do tej pory dostępny był dla widzów jedynie w postaci dokumentacji.

Narodziny post-performance

Kilkanaście lat przed retrospektywą Abramović, w latach dziewięćdziesiątych, pojawiła się sztuka partycypacyjna oraz szczególny rodzaj performansu scenicznego, angażujący nie tyle samego performera, co innych aktorów, czego konsekwencją mogą być współczesne odwołania artystów wizualnych do języka teatru oraz współpraca niektórych z nich z choreografami - czemu służy mocno obecne w sztuce zacieranie granic pomiędzy mediami. Powoli zanika kategoria profesjonalizmu i mistrzostwa na rzecz bardziej spontanicznego – żeby nie powiedzieć amatorskiego - podejścia do dyscypliny. Owe transdyscyplinarne działania z pogranicza tańca i teatru zostały nazwane przez francuską badaczkę Marie de Brugerolle post-performansem.

Jednym z najbardziej pionierskich artystów w kontekście rozwoju nowego języka performance jest Tino Sehgal, który nazywa swoją praktykę „konstruowaniem sytuacji". Jego bohaterami nie są obiekty, ale żywi ludzie – tancerze, dzieci, artyści. Ich głównym miejscem działania nie są deski teatru, ale przestrzenie sztuki. Najczę-

ściej pojawiają się przez zaskoczenie, jak mała dziewczynka Annlee, będąca alter ego mangowej postaci zakupionej od japońskiej agencji Kworks w 1988 – przez Philippe Parreno oraz Pierre'a Huyghe'a – na potrzeby projektu *No Ghost Just a Shell*. Annlee – jako że nie posiadała żadnej osobowości – była użyczana różnym artystom do ich własnych projektów. Postać w wersji Sehgala jest prawdziwą dziewczynką w sportowym wdzianku, która rozmawia ze zwiedzającymi w muzeach...

Projekt ten reprezentuje typową strategię artysty, polegającą na wprowadzaniu widzów w stan zakłopotania na widok performera w roli dzieła sztuki. Artysta zakazuje dokumentowania własnych prac, więc wiedza na temat jego projektów istnieje jedynie dzięki ustnym przekazom. Performansy Sehgala rozgrywają się w bardzo konkretnym miejscu i czasie, a do kolekcji sprzedawane są jako instrukcje.

Czy performance zawsze jednak musi być efemeryczny i „niedokumentowalny"?

Gorączka archiwizowania oraz czym jest performatywna wystawa

Jeden z najbardziej znanych polskich artystów i reżyserów teatralnych Tadeusz Kantor stosował strategię odwrotną do Tino Sehgala. Egzystencję stworzonego w latach pięćdziesiątych Teatru Cricot 2 uzależnił od długości własnego życia. Wiedział, że z chwilą śmierci jego dzieło przestanie istnieć, dlatego wszystkie swoje działania skrzętnie dokumentował. W 1980 roku stworzył Żywe Archiwum Teatru Cricot 2 zwane Cricoteką. Instytucja została powołana w jednym celu- aby archiwizować sztukę Kantora. W Cricotece gromadzono więc wszystko – od szkiców, scenopisów, po fotografie, filmy oraz wycinki prasowe. Kantor do archiwum Cricot włączył również zrekonstuowane obiekty teatralne, które uzupełniały historię jego teatru. Artysta obawiał się, że obiekty z jego spektakli mogą podzielić los większości rekwizytów teatralnych, które nieużywane niszczeją w magazynach, dlatego niektóre postanowił wyróżnić, umieszczając je umieszczając je na liście obiektów autonomicznych.

Jednym z takich obiektów jest *Maszyna Aneantyzacyjna* z 1964 roku, która została zrekonstruowana przez Kantora w latach osiemdziesiątych. Obiekt ten w spektaklu *Wariat i zakonnica* pełnił rolę aktora, rekwizytu i scenografii. W roku 2014 maszyna stała się punktem wyjścia do stworzenia wystawy *Nic 2 razy,* będącej współczesną interpretacją kantorowskiej metodologii pracy z obiektem i aktorem w teatrze. W wystawie wzięli udział artyści działający na styku teatru oraz sztuk wizualnych. *Nic 2 razy* było pierwszym tak obszernym projektem w Polsce, łączącym działania performance z wystawą. Tematem projektu była materialność przedmiotów oraz podwójna natura obiektów, które mogą pełnić funkcję dzieła sztuki i jednocześnie rekwizytu teatralnego.

Sama wystawa została pomyślana jako przestrzeń sceniczna. Wejście na ekspozycję było przysłonięte kurtyną autorstwa Ulli von Brandenburg. Kurtyna - patchwork różnych tkanin przypominających w układzie pejzaż widziany z lotu ptaka - pełniła tutaj tradycyjną funkcję, niczym w teatrze separowała przestrzeń realną od iluzorycznej. Wystawę zamykała równie parateatralna instalacja Jima Shawa, na którą składało się wykonane tradycyjną techniką tło teatralne z domalowanymi elementami architektonicznymi, naprzeciwko których artysta ustawił trzy figury w ludzkiej skali, wycięte ze sklejki i oklejone płótnem. Sceniczny charakter przestrzeni ekspozycyjnej podkreślała również niebieska, winylowa podłoga. Wystawa praktycznie nie posiadała tradycyjnej architektury, to dzieła sztuki nadały przestrzeni szczególny, teatralny charakter. Przykładem może być monumentalna gablota autorstwa Joanne Tatham i Toma O'Sullivana o kształcie nosorożca, eksponująca dwa obiekty pochodzące ze spektakli Kantora, oraz *Dioramy* Marvin Gaye Chetwynd.

Kolejnym poziomem interpretacji projektu *Nic 2 razy* był program performatywny realizowany równolegle z wystawą. Catherine Sullivan w performansie *Nest,* zrealizowanym wspólnie z Operą Buffa z Warszawy oraz Trap Door Theatre z Chicago, wykorzystała obiekty z kolekcji Cricoteki. Artystka potraktowała tutaj przedstawienie jako ready-made, rozwijając kantorowską koncepcję przedmiotu znalezionego. Działanie było kolażem powstałym na bazie spektakli realizowanych przez chicagowski Trap Door Theatre oraz Operę Buffa, której aktorzy cierpią na schizofrenię. Oryginalne kantorowskie obiekty funkcjonowały na scenie jedynie jako elementy scenograficzne, aktorzy nie mogli ich używać. Dlatego na potrzeby spektaklu artystka wykonała ich duble.

Dioramy Marvin Gaye Chetwynd pełniły na wystawie funkcje obiektów artystycznych, ale również miniaturowych scenografii, które stały się punktem wyjścia do działania performatywnego. Podobnie jak marionetki wykonane z gliny i papier-mache, które grały główną rolę w performansie *Jezus i Barabasz*.

Na wystawie prezentowane były również prace Braci Quay, Michaela Portnoya, Guy de Cointet, Pawła Althamera i Shany Moulton. Większości prac towarzyszyły działania performatywne z obiektami, będące kontynuacją prac pokazywanych na wystawie.

Performance jako wystawa

Interesującym przykładem wykorzystania języka teatru w sztukach wizualnych jest projekt Alexandre Singha pod tytułem *The Humans,* zrealizowany przez Centrum Sztuki Współczesnej Witte de With w Rotterdamie w 2013 roku. *The Humans* to produkcja teatralna poprzedzona prawie dwuletnimi przygotowaniami. Na projekt składało się: przedstawienie, program seminariów, wystawa oraz proces stopniowej transformacji galerii w studio artysty.

Samo przedstawienie powstało na podstawie satyrycznych tekstów Arystofanesa, który był mistrzem starożytnej komedii. Akcja rozgrywa się na początku czasu i przestrzeni w „na wpół" stworzonym świecie, gdzie główni bohaterowie toczą ze sobą walkę. Główne postaci – Tophole i Pantalingua – konspirują przeciwko powstaniu ziemi, wierząc że niewidzialny stwórca świata jest egoistycznym maniakiem. W wyniku tych intryg gatunek ludzki powstaje jako niedoskonały... Dzięki wyobraźni Alexandre Singha postacie takie, jak artysta Charles Ray czy Króliczek Czekoladowy Nesquik, przeistaczają się w mitologicznych, surrealnych bohaterów. Głównymi inspiracjami dla artysty przy tworzeniu historii byli: wspomniany Arystofanes, Alexander Pope, William Hogarth, John Ruskin, *South Park* czy Woody Allen.

Zanim jednak doszło do premiery, proces tworzenia poprzedzony został serią dyskusji z udziałem ekspertów, które były otwarte dla publiczności i omawiały kluczowe dla powstania sztuki zagadnienia, takie jak: kosmologia, kostium w teatrze, głos chóru, Woody Allen, skatologia, rzeźbiarz. Na potrzeby programu dyskursywnego w Centrum Sztuki w Rotterdamie holenderscy architekci Studio Miessen zbudowali tymczasowe audytorium. Jedno z pięter galerii zostało przekształcone na studio artysty, gdzie można było śledzić postępy w pracy nad projektem. Przestrzeń zaczęła stopniowo obrastać w nowe szkice, projekty kostiumów i masek oraz rzeźby, które były punktem wyjścia do powstania rekwizytów i scenografii.

Po premierze przedstawienia teatralnego Alexandre Singh zrealizował w galerii Sprüth Magers wystawę, której została nadana „scenograficzna" forma, gdzie pokazał szkice, rzeźby, maski, materiały źródłowe oraz dokumentację filmową z przedstawienia *The Humans*. Performans zrealizowany z niezwykłym rozmachem z pewnością nie zaskoczył miłośników teatru i specjalistów od sztuk performatywnych, choć niewątpliwie uwodził pod względem mnogości odniesień do historii sztuki, teatru oraz kultury popularnej. Sam proces przygotowania spektaklu był wyjątkowy, głównie dlatego, że jego reżyserem został artysta wizualny. W przypadku projektu *The Humans* sukces można przypisać również wyjątkowemu zaangażowaniu instytucji sztuki w długofalową współpracę z artystą. Współczesne centra sztuki nastawione są najczęściej na

szybką konsumpcję oraz docieranie do jak największej liczby odbiorców, rzadko inwestując energię w wielomiesięczne, rozbudowane projekty artystyczne.

Wystawa jako scenografia

W 2015 roku polska artystka wizualna Paulina Ołowska zrealizowała instalację oraz teatralny performans na zamówienie Tate Modern w Londynie. Artystka do swojej pracy wykorzystała jedną z sal instytucji, gdzie eksponowana jest wyjątkowo prestiżowa część kolekcji poświęcona surrealizmowi. Na bazie kolekcji artystka stworzyła instalację, która stanowiła rodzaj scenografii do performansu na podstawie dramatu *Matka* z 1924 roku autorstwa Witkacego. Historia rozgrywa się w mieszczańskim otoczeniu, gdzie schizofrenia, alkoholizm, szaleństwo i uzależnienie od narkotyków przeradzają się w surrealistyczną sytuację. W performansie dwóch profesjonalnych aktorów odgrywało rolę matki oraz syna. Przyjaciele artystki wcielili się w resztę postaci – służącą, prostytutkę, chłopca, arystokratę i podejrzane indywiduum.

Ołowska przekształciła salę *Poezji i snu* w charakterystyczne wnętrze inspirowane stylem zakopiańskim, wyklejone tapetą imitującą drewniane ściany, na których zainstalowano dzieła z kolekcji Tate – obrazy Meredith Frampton, Dory Carrington, Picassa czy Henriego Matisse'a. Pomysł na instalację złożoną z dzieł innych artystów zwraca uwagę na wieloletnie zainteresowanie Pauliny Ołowskiej zapożyczonymi historiami oraz funkcją malarstwa jako przestrzeni fikcyjnej. W pracy artystki łączą się wątki lokalne z historią światowej awangardy. Instalacja malarska, która jest jednocześnie interwencją, zamienia się w tymczasową scenografię, gdzie rozgrywa się dramat tytułowej matki z tekstu Witkacego.

Epoka postmedialna

W dzisiejszych czasach coraz trudniej jest wyznaczyć granice między dyscyplinami i mediami. Dzieła sztuki przybierają hybrydyczne postacie, pełniąc jednocześnie funkcje artystycznych obiektów, rekwizytów teatralnych, scenografii czy partytur i skryptów. Wystawy oparte na takim założeniu można odbierać na wielu poziomach, czego przykładem jest sztuka Shany Moulton, Jill Magid, Jimmy'ego Robertsa, Benjamina Serora, Christophera Kline'a, Marvin Gaye Chetwynd i wielu innych. Zmianie ulega również „czasowość" sztuki, która pogłębia efemeryczność działań lub, w odróżnieniu od tego, nastawiona jest na rozbudowany, długotrwały proces. W sztuce artystów poruszających się pomiędzy różnymi obszarami – od teatru, tańca, po muzykę i literaturę – pojawia się swobodne podejście do dyscypliny, które często wiąże się z potrzebą rezygnacji z kategorii mistrzostwa na rzecz współpracy z nieprofesjonalnymi wykonawcami oraz samodzielnego zmierzenia się z zupełnie nowym językiem. W kontekście przemian, jakie zaszły w ostatnich latach w sztukach wizualnych, sztukę performance, która rozwijała się w latach sześćdziesiątych i była skupiona na badaniu fizycznych i psychicznych możliwości ciała performera, należałoby już uznać za historyczną, jednocześnie otwierając dyskusję dotyczącą performatywności oraz post-performance. Instytucje sztuki muszą przeformułować swoje strategie i zmierzyć się ze zmianą, jaką niosą działania performatywne, które wymagają od artystów, widzów i kuratorów wydarzeń zupełnie innego niż do tej pory zaangażowania. Konieczne jest również przeformułowanie i rozszerzenie myślenia o kolekcjach sztuki, do niedawna nastawionych na gromadzenie wyłącznie artefaktów.

Joanna Zielińska, Warszawa 2015

Joanna Zielińska (ur. 1976) – kuratorka wystaw oraz wydarzeń performatywnych. Jest kierowniczką działu performatywnego w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Pełniła rolę głównej kuratorki w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora, Cricoteka w Krakowie (2011-2015) oraz była kuratorką programową Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu" w Toruniu (2007-2010). Od 2011 roku razem z Davidem Maroto realizuje projekt *The Book Lovers* poświęcony tematowi powieści jako medium w sztukach wizualnych. Z artystką Pauliną Ołowską wydaje *Magazyn Pavilonesque*.

Exhibition as a performative happening

Joanna Zielińska

What is performance?

The word "performance" has been a buzzword for a while now. This designation appeared in the context of such media as painting, sculpture, installation or video. In the book *Performance Art: From Futurism to the Present,* RoseLee Goldberg outlines a wider historical perspective for performance, which encompasses the art of the 1960s as well as avant-garde movements of the 20th century.

In the past, performance was defined as an antithesis to theatre, a challenge for orthodox forms of art and cultural norms - an ideal illustration of which was ephemeral and authentic art in the form of an event which could not be repeated or captured. The most prominent example of such happenings were performances by Marina Abramović and Ulay (Frank Uwe Laysiepen), who began their their collaboration in the 1970s. Their artistic and private relationship ended in 1988 with a journey by foot along the Chinese Wall (*The Lovers – The Great Wall Walk*, 1988). While working on the performances, they themselves became the subjects of their own art, exploring mental and physical limits of their bodies. They chose to call it ART VITAL, an idiom characterized by lack of permanent abode, constant movement, crossing the boundaries, taking risks, actions without rehearsal or repetitions, culminating in unpredictable endings. Their performances were confrontational, they were endurance tests. The couple would sit with their hair interwoven for a couple of hours (*Relation in Time*, 1977), aim at each other with a bow (*Rest Energy*, 1980), or stood naked blocking the entrance to the gallery, forcing the people who wanted to go inside to slide through (*Imponderabilia*, 1977).

Almost 40 years later, Abramović appeared with another confrontational performance. At the New York's MoMA, the audience were invited to sit in front of the artist and stare into her eyes. One of the guests was Ulay. The performance, lasting from March 14th to May 31st, 2010, accompanied Abramović's famed retrospective, *The Artist is Present*. The show became a significant event in the world of art, and most of all among performance theoreticians. This was because it touched upon important issues related to performance art, the way it is reproduced, represented and collected. During the retrospective, Abramović showed a number of re-performances from her and Ulay's repertoire featuring young actors, thus embracing new possibilities of perceiving past performances, which had existed only in documentary material.

The birth of post-performance

Several years prior to Abramović's retrospective, the 1990s saw the emergence of participatory art and a peculiar kind of dramatic performance which engaged other actors as well. This approach may have ultimately engendered the contemporary collaboration of visual artists with choreographers and their references to the language of theatre - a practice nurtured by the blurring of boundaries between media, which is so powerfully present in the art nowadays. The category of professionalism and mastery disappears slowly, yielding to more spontaneous, even amateur approach to this artistic discipline. Such transdisciplinary combinations of theatre and dance were defined by the French researcher Marie de Brugerolle as post-performance.

As regards the development of a new vernacular of performance, one of its most innovative contributors is Tino Sehgal, who refers to his own practice as "constructing the situation". His protagonists are not objects, but living persons – dancers, children, artists. Their actions do not take place on stage but in the vast expanses of art. They usually take us by surprise, appear like little Annlee, the alter ego of a manga character purchased in 1998 from a Japanes Kworks agency by Phillippe Parreno and Pierre Huyghe for their *No Ghost Just a Shell*. Since Annlee had no personality, she was lent to other artists for their own projects. In Sehgal's version, the character was a real girl in a sports outfit who talked to the people visiting museums...

That project reflects a typical strategy of the artist, aimed at making people uncomfortable when they see the performer playing the role of an exhibit or a work of art. The artist forbids documenting his actions in any way, so his projects are known only thanks to the word of mouth. Sehgal's performances take place in a very specific place and time, and are sold to collectors in the form of instructions.

However, does performance always have to be ephemeral and undocumentable?

The fever of archiving and the nature of performative exhibition

One of the best known Polish artists and theatre directors, Tadeusz Kantor, had a completely different strategy than Tino Sehgal. He made the existence of Theatre Cricot 2, created in the 1950s, contingent on the length of his life. Knowing his work would cease to exist when he died, he documented everything meticulously. In 1980, he created the Live Archive of Cricot 2 Theatre and called it Cricoteka – an institution founded solely to archive his work. Therefore Cricoteka collected everything – from sketches, scripts, photos and films to press cuttings. The archive was also enriched with reconstructed theatrical objects, to flesh out the history of his theatre. Kantor was afraid that the objects from his performances might share the fate of most props, decaying unused in storage rooms, therefore some were singled out and listed as autonomous objects.

One of the latter was the 1964 *Maszyna Aneantyzacyjna*, reconstructed by Kantor in the 1980s. This object played the role of a prop, an actor and the set. In 2014, this machine became the point of departure for the *Nic 2 razy* exhibition, where Kantor's methodology of dramatic work with objects and actors was interpreted by contemporary artists combining theatre and visual arts. *Nic 2 razy* became the first Polish project to fuse performative activities with exhibition in such a comprehensive way. The project focused on the materiality and double nature of objects, which could function both as works of art and props.

The exhibition itself was designed as stage space, whose entrance was separated by a curtain made by Ulla von Brandenburg. The curtain was a patchwork of different fabrics whose arrangement resembled landscapes seen from above; it functioned just like in the theatre – separating reality from illusion. The exhibition's closing element was an equally paratheatrical installation by Jim Shaw – a traditionally crafted backdrop with architectural elements painted on it and 3 human-sized figures cut out from plywood, wrapped in canvas and placed at the front. The stage-like character of that space was emphasized by a blue, vinyl floor. The exhibition did not have any traditional architecture: it was the works of art that created this peculiar, theatrical ambience. For instance, there was a monumental rhino-shaped display cabinet made by Joanne Tatham and Tom O'Sullivan, which served to exhibit two objects from Kantor's performances and Marvin Gaye Chetwynd's *Dioramas*.

Nic 2 razy offered yet another plane of interpretation in its performative programme. Catherine Sullivan's *Nest*, staged in collaboration with Buffa Opera from Warsaw and Trap Door Theatre from Chicago, made use of the objects from Cricoteca. The artist approached the show as a ready–made, elaborating Kantor's notion of found object. The action was a collage based on performances produced by Trap Door Theatre and Buffa Opera, whose actors suffer from schizophrenia. Kantor's objects were merely elements of scenography, and Sullivan made their copies to be used by the actors.

Marvin Gaye Chetwynd's *Dioramas* functioned both as artistic objects and as miniature stage sets which became the starting point for performative activities. Much the same as clay and paper-mâche puppets which played the leading role in *Jesus and Barabbas*.

The exhibition also featured works by Quay Brothers, Michael Portnoy, Guy de Cointet, Paweł Althamer and Shana Moulton. Most works were accompanied by performative actions involving objects, which constituted a continuation of art pieces shown at the exhibition.

Performance as an exhibition

An interesting example of using the language of theatre in visual arts is Alexandre Singh's project *The Humans*, produced by Witte de With Centre for Contemporary Art in Rotterdam in 2013. *The Humans* is a theatrical production preceded by almost two years of preparations. It consisted of a performance, a seminar programme, an exhibition and entailed a gradual transformation of the gallery into the artist's studio.

The show was based on satires by Aristophanes, a master of antique comedy. The action takes place at the beginning of time and space, in a "half-created" world, where the main characters fight with each other. The protagonists are Tophole and Pantalingua, who conspire against the creation of earth, believing that the invisible creator of the world is an egoistic maniac. As a result of the scheming, humankind is created as imperfect. Thanks to the imagination of Alexandre Singh, characters such as artist Charles Ray or Nesquik's Chocolate Bunny morph into mythological, surreal heroes. When creating the story, the artist found inspiration in Aristophanes, Alexander Pope, William Hogarth, John Ruskin, *South Park* or Woody Allen.

However, prior to the premiere, the creative process was preceded by a series of open debates featuring experts, which addressed essential issues and notions of creating art, such as cosmology, theatrical costume, the voice of the choir, Woody Allen, scatology, or the sculptor. For the purpose of the discursive programme at the CCA in Rotterdam, Dutch architects from Studio Miessen built a provisional auditorium. One of the floors in the gallery was transformed into an artist's studio, where the audience could see work in progress. The space was soon filled with new sketches, designs for costumes and masks, and sculptures, from which all later props and scenography originated.

After the premiere of Alexandre Singh's theatre performance, the artist organized an exhibition at the Sprüth Magers Gallery. In a "scenographic" setting which the show received, Singh displayed sketches, sculptures, masks, source materials, and film documentation from *The Humans*. The performance, produced on a grand scale, certainly did not surprise theatre enthusiasts and performing arts experts, although it was undoubtedly seductive in its numerous references to history of art, theatre and popular culture. The very preparations for the performance were exceptional in themselves, mainly due to the fact that it was directed by a visual artist. The success of *The Humans* project can also be attributed to the exceptional involvement of the art institution in the long-term cooperation with the artist. Contemporary art centres are usually focused on quick consumption and reaching vast audiences, rarely investing their energy and time in long-lasting artistic projects.

Exhibition as a scenography

In 2015, Paulina Ołowska, a Polish visual artist, created an installation and a theatrical performance commissioned by Tate Modern in London. As a venue, she used the room where a very prestigious collection of surreal art is presented. Taking advantage of the latter, the artist created an installation which served as a scenography for a performance based on Witkacy's drama *Matka* from 1924. The story takes place in bourgeois surroundings, where schizophrenia, alcoholism, madness and addiction to drugs descend into a surreal situation. Two professional actors played the roles of the mother and the son. The artist's friends personated all other characters – the maid, the prostitute, the boy, the aristocrat and the suspicious individual.

Ołowska transformed the room of *Poetry and Dream* into a singular interior inspired by the style of Zakopane; the wallpaper imitated wood, and such background was chosen to present works of Meredith Frampton, Dora Carrington, Picasso or Henri Matisse. An installation that consisted of works of other artists reflected Ołowska's interest in borrowed stories and the function of painting as fictional space. In her works, local threads combine with the history of international avant-garde. The painterly installation, which was at the same time an intervention, becomes a scenography where the drama of eponymous mother from Witkacy's play takes place.

The post-media age

Nowadays it is more and more difficult to draw a line between different artistic disciplines and media. Works of art assume increasingly hybrid forms, functioning as artistic objects, theatrical props, scenographies, scripts or scores, all at the same time. The exhibitions based on this premise can be perceived and construed on many different levels, as in the case of works by Shana Moulton, Jill Magid, Jimmy Roberts, Benjamin Seror, Christopher Kline, Marvin Gaye Chetwynd and many others. The "temporality" of art changes as well, engendering an even more profound ephemerality of actions or being geared towards an elaborate, long-lasting process.The oeuvre of artists who navigate between various domains – theatre, dance, music, and literature – displays more unrestrained approach to the discipline, which often entails abandoning mastery in favour of collaboration with non-professional performers and solo confrontation with a completely new idiom. Considering the recent developments in visual arts, performance art, which evolved in the 1960s and was focused on exploring physical and mental abilities of the performer, can be already seen as history, at the same time inviting a discussion concerning post-performance and performativity. Art institutions have to rethink their strategies and changes caused by performative activities, as they require a completely different level of involvement from the artists, audience and art curators than was the case in the past. It is also necessary to reformulate and expand the notions relating to art collections, which until recently had been exclusively oriented towards amassing artefacts.

Joanna Zielińska, Warsaw 2015

Joanna Zielińska (born in 1976) – curator of many exhibitions and performative events. She is the head of Performative Department at CCA Ujazdowski Castle in Warsaw. She was the chief curator at The Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor, Cricoteca in Cracow (2011-2015), and a programme curator at the Centre of Contemporary Art Znaki Czasu in Toruń (2007-2010). In 2011, Zielińska and David Moroto embarked on an ongoing project entitled *The Book Lover*, in which they explore the concept of novel as a medium in visual arts. Zielińska is also a co-publisher of *Magazyn Pavilonesque*, which she releases with the artist Paulina Ołowska.

Jakub Dąbrowski
28 05 2015

W ramach cyklu *Trzy Czte Ry! Performance!* odbył się wykład dra Jakuba Dąbrowskiego *Prawo autorskie i performans*.

dr Jakub Dąbrowski – absolwent Wydziału Prawa i Administracji oraz Historii Sztuki na UAM w Poznaniu. Adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Polskiej Najnowszej na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną ASP w Warszawie. Zajmuje się historią sztuki po 1945 roku oraz zagadnieniami z pogranicza sztuki i prawa. Autor dwutomowej monografii *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne* (wspólnie z Anną Demenko) oraz *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka.*

The series *Trzy Czte Ry! Performance!* also featured a lecture entitled *Copyright and Performance*, delivered by dr Jakub Dąbrowski.

dr Jakub Dąbrowski - graduate of the Faculty of Law and Administration and the Institute of Art History, Adam Mickiewicz University in Poznań. Assistant professor at the Department of Latest History of Polish Art, Faculty of Management of Visual Culture, Academy of Fine Arts in Warsaw. His scholarly interests focus on history of art after 1945 and issues encompassing art and law. Co-author of the two-volume monograph *Cenzura w sztuce polskiej po 1989. Aspekty prawne* (with Anna Demenko) and *Cenzura w sztuce polskiej po 1989. Artyści, sztuka i polityka.*

Od dzieła do utworu. O prawach autorskich artysty
Olga Schiller

Specyfika prawa autorskiego, jego płynne granice, często intuicyjne rozumienie, wymaga głębszego zbadania problemu i otwarcia na dziedziny, wobec których prawo autorskie ma mieć zastosowanie. Dziedziną w przypadku tego tekstu jest szeroko rozumiana sztuka. Tekst nie będzie dotyczył rozważań z zakresu historii sztuki, będzie skupiony na wytłumaczeniu podstawowych pojęć z zakresu prawa autorskiego – przede wszystkim na zrozumieniu, czym jest utwór według ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych[1]. Od zrozumienia przedmiotu prawa autorskiego (czym jest utwór) powinno się zacząć, nim sięgnie się do kolejnych instytucji prawnoautorskich. Istniejące orzecznictwo pokazuje, jak dane przepisy należy rozumieć, jednak z uwagi na charakter opracowania, orzecznictwo nie było przytaczane do wielu zagadnień, a jedynie zostało ograniczone do tezy.

Korzystanie z praw autorskich, a także dochodzenie swoich uprawnień w momencie ich zagrożenia czy naruszenia, zależy od stopnia sformalizowania transakcji, a także od zwyczajów wykształconych na rynku sztuki. Są to aspekty, które w dużej mierze są zależne od twórców (ewentualnie ich pełnomocników, marszandów, menadżerów). Jednak sprawą podstawową jest świadomość prawna, pozwalająca w pełni korzystać z ochrony zapewnianej przez ustawodawstwo.

Regulacje prawne są (powinny być) na tyle dookreślone treściowo i pojęciowo, ostre pod względem konotacji oraz pozbawione luk prawnych, by pozwalały na stałą linię orzeczniczą, a co za tym idzie, realizowały zasadę pewności prawa. Poprzez orzecznictwo, będące efektem sporów rozstrzyganych przed sądem i ochroną swoich praw równocześnie, **twórcy mogą realnie wpływać na regulacje prawne.** Dopiero wątpliwości występujące w stosowaniu prawa zmuszają do jego sprawniejszego regulowania. A prawo wtedy będzie skuteczne, kiedy będzie odpowiedzią na rzeczywistość jako naturalna jej konsekwencja, a nie kiedy swoimi ramami chce tę rzeczywistość kształtować, konstruując martwe przepisy. Twórcy niestety boją się podjąć lub, co gorsza, zrażeni porażkami nie próbują ponownie dochodzić swoich praw zarówno w formie pozasądowej, jak i sądowej. Nie zawsze owa bierność wynika wyłącznie ze strachu. Często jest to efekt nieświadomości, niewiedzy, braku specjalistów czy braku dowodów swoich twierdzeń.

W tym miejscu należy podkreślić, że spór sądowy, oprócz rozumienia i stosowania prawa, swój sukces zawdzięcza także postępowaniu dowodowemu. O ile w rozumieniu i stosowaniu prawa mogą pomóc prawnicy, o tyle o zabezpieczenie się w dowody twórcy muszą odpowiednio wcześniej zadbać sami, ponieważ na etapie postępowania sądowego mogą one być już nie do uzyskania. **Twórcy powinni dbać o sumienne sporządzanie dokumentacji swoich poczynań artystycznych, czy to w formie fotografii, czy szkiców, scenariuszy, projektów etc. Przy współpracy (np. komercyjnej, naukowej, wystawienniczej) należy zadbać o regulację stosunków na drodze umowy, najlepiej w formie pisemnej, przydatne mogą być też ustalenia dokonane w drodze e-mailowej, pisemna korespondencja czy świadkowie, słowem wszystko, co może stanowić dowód w ewentualnej sprawie sądowej (negocjacjach).** Oczywiście, im większa moc dowodowa, tym lepsze zabezpieczenie interesów. Przy czym należy pamiętać, że samo postanowienie w umowie nie przesądza o istnieniu utworu, co potwierdza orzecznictwo[2]. Nie wystarczy określić w umowie pracy artysty utworem, by faktycznie nim był według przepisów. Wspomniane **szkice, projekty, scenariusze,** oprócz mocy dowodowej, **mogą również stanowić samodzielny utwór** chroniony prawem autorskim, przy założeniu, że spełniają wszystkie ustawowe warunki.

Stąd potrzeba zrozumienia kluczowych zagadnień prawa autorskiego, które uczulą, jak w procesie tworzenia nie zapomnieć, że **„dzieło" w rozumieniu sztuki może stać się „utworem" w rozumieniu prawa,** a tylko taka działalność twórcza, która spełnia ustawowe przesłanki, może być chroniona prawem autorskim.

Skoro kwestie prawniczego języka mogą dostarczać problemów, to tym bardziej nastręcza ich porównanie z językiem sztuki. Bowiem już na pierwszym etapie, jakim jest przedmiot, **ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 roku posługuje się terminem „utwór"[3], natomiast termin ten nie występuje w nauce historii sztuki. Ta zajmuje się badaniem „dzieła sztuki" lub „sztuki" jako takiej.** Na kolejnym etapie rozważania prawo określa elementy konieczne, by móc stwierdzić, kiedy mamy do czynienia z utworem podlegającym ochronie prawnej z punktu widzenia prawa autorskiego. Na to pytanie historia sztuki nie znalazła jednoznacznej odpowiedzi, co więcej, rozumienie zmieniało się na przestrzeni dziejów, zależnie od koncepcji, stylów, nurtów czy jednorazowych wydarzeń. To, co wydaje się być zrozumiałym dla środowiska prawniczego, może oburzać środowisko artystyczne, rodząc podejrzenia o spłycanie czy ujmowanie dokonań. Z drugiej strony, niezbędne z artystycznego punktu widzenia rozważania dla prawników mogą być niepotrzebną dywagacją.

Utwór jako przedmiot prawa autorskiego znalazł swoją legalną definicję w art. 1 ustawy: *przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności* ***twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia (utwór)***. **Pojęcie to odnosi się do dobra niematerialnego. Od utworu należy odróżnić rzecz, będącą nośnikiem utworu, która z kolei podlega regulacji prawa rzeczowego.** Dobro niematerialne jest na rzeczy **„utrwalone"** i może to być przykładowo na taśmie magnetycznej, DVD, papierze, płótnie, drewnie, metalu itd. Kluczowe jest określenie cech koniecznych utworu, które muszą wystąpić łącznie, by zapewnić „rzeczy" ochronę prawnoautorską. Jednoznaczne stwierdzenie, kiedy mamy do czynienia z utworem, nastręcza niejednokrotnie tyle problemów, że ich finał może znaleźć rozstrzygnięcie dopiero w prawomocnym orzeczeniu sądu. Może się wtedy okazać, że dana praca może zostać uznana za utwór w rozumieniu prawa autorskiego lub też sąd może odmówić takiego uznania niezależnie od prywatnych, indywidualnych ocen artysty czy krytyka sztuki. Jak wskazuje Naczelny Sąd Administracyjny w Warszawie: *w kwestii, czy dane dzieło jest utworem w rozumieniu prawa autorskiego, nie decyduje wola stron, lecz ustalenia faktyczne. Stworzonych programów autorskich nie można uznać za utwór (...), jeżeli działalność twórcy nie posiada cech oryginalności i indywidualności w rozumieniu przepisów o prawie autorskim.*[4]

Nie zamyka to jednak autorowi drogi do dochodzenia swoich praw na innej podstawie prawnej w zależności od rodzaju naruszenia (np. wydanie rzeczy, naruszenie dóbr osobistych, ustalenie prawa, odszkodowanie, zadośćuczynienie). Warto w tym

1. Podstawowy akt prawny regulujący prawo autorskie w Polsce, obok źródeł prawa międzynarodowego. Ilekroć w pracy będzie mowa „ustawa", dotyczyć będzie ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dz. U. 2006 nr 90 poz. 631 j.t.
2. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Białymstoku z dnia 22.03.2012 r., sygn. I ACa 827/11, LEX nr 1307407.
3. Art. 1 ust. 1 pr. aut. z 1994 r.
4. Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 13.10.2005r., sygn. FSK 2253/04, LEX nr 173097.Wyrok Sądu Apelacyjnego w Białymstoku z dnia 31.07.2012 r., sygn. I ACa 303/12, LEX nr 1220403.

miejscu przywołać orzeczenie Sądu Apelacyjnego w Białymstoku z 2012 r., który wskazuje, że ustawodawca w katalogu dóbr osobistych wymienił m.in. twórczość artystyczną, pozwolił na ochronę cywilnoprawną niemajątkowych, indywidualnych wartości związanych z procesem działalności artystycznej i powstającego w ten sposób dorobku twórczego. Ochrona ta odnosi się do przeciwdziałania naruszeniom dobrej reputacji autora lub jego dzieła, nieuprawnionego wykorzystywania elementów procesu twórczego i dorobku oraz ich przywłaszczenia.[5]

Z definicji utworu (zamieszczonej w art. 1 ust. 1 ustawy) wynika, że powinien on posiadać następujące właściwości. Po pierwsze, utwór powinien być ***rezultatem pracy człowieka (twórcy).*** *Nie stanowią zatem przedmiotu prawa autorskiego „twory przyrody" (...). Po drugie, utwór musi być* ***ustalony,*** *a zatem dla zaistnienia utworu konieczne jest jego* ***uzewnętrznienie*** *(zakomunikowanie innym niż twórca osobom), choćby w postaci nieutrwalonej (...). Powstanie prawa autorskiego nie jest więc zależne od zapisania* (utrwalenia) *utworu na jakimkolwiek materialnym nośniku.(...) Po trzecie, utwór powinien spełniać przesłankę* ***cechy twórczości o indywidualnym charakterze****.*[6]

Podając na przykładzie performance rozumienie utworu, odnieśmy się do poszczególnych jego aspektów. Performance jest rezultatem pracy człowieka, oczywiście z możliwym udziałem rekwizytów czy osób trzecich niebędących twórcami. Sam pomysł na performance nie podlega ochronie, konieczne jest jego ustalenie, czyli przeprowadzenie performance. Może natomiast zostać on utrwalony poprzez nagranie czy sfotografowanie. Warto wspomnieć, że *utwór jest przedmiotem prawa autorskiego od chwili ustalenia, chociażby miał postać nieukończoną* (art. 1 ust. 3 ustawy). Nieukończoną, tzn. niegotową, niekompletną, przykładowo performance może zostać przerwany, w rzeźbie nieskończone ręce, a w filmie nienakręcona scena otwarcia.

O istocie utworu jako przedmiotu ochrony decyduje wkład intelektualny albo artystyczny, który nadaje unikatowy charakter.[7] **Dla przyznania statusu utworu nie mają znaczenia:**

a) wiek i poczytalność autora; co oznacza, że przykładowo wytwór osoby chorej psychicznie czy dziecka również będzie mógł uzyskać miano utworu,
b) zamiar stworzenia utworu, co oznacza, że prace powstałe przypadkowo nieobjęte zamiarem również mogą być utworem,
c) kontrola procesu powstawania utworu,
d) przeznaczenie utworu oraz sposób jego wyrażenia,
e) wartość użytkowa oraz estetyczna,
f) sprzeczność z prawem treści lub sposobu rozpowszechniania (np. prace pornograficzne),
g) ukończenie utworu (np. prace w fazie szkicowej, projektowej, częściowej),
h) subiektywna ocena twórczego charakteru,
i) oryginalny charakter procesu powstawania dzieła, jeśli nie nadaje pracy indywidualności.[8]

Wymienione przykłady mogą być zakwalifikowane jako utwór pod warunkiem, że spełniają pozostałe warunki konieczne z ustawy. Tak samo będzie, gdy prace nie będą przedstawiały wartości rynkowej, estetycznie będą prezentowały niski poziom, choć twórca będzie przeciwnego zdania, a sama praca będzie przeznaczona do użytku prywatnego.

5. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Białymstoku z dnia 31.07.2012 r., sygn. I ACa 303/12, LEX nr 1220403.
6. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, Warszawa 2008 r., s. 24-25.
7. R. Golat, *Prawo autorskie – poradnik dla twórców*, Warszawa 2008, s. 11.
8. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warszawa 2005, s. 26.

Warto zwrócić uwagę, jak Sąd Najwyższy w orzeczeniu z 2006 r. określa twórczość autorską, odróżniając ją od technicznej. Praca o charakterze technicznym jest przewidywalna i powtarzalna w osiągnięciu rezultatu. Natomiast autorska stanowi projekcję wyobraźni osoby, od której pochodzi.[9]

Utwór to dobro niematerialne, którego istnienie jest w pełni niezależne od przedmiotu materialnego (...), na którym został utrwalony.[10] **Taki nośnik materialny określa się także jako corpus mechanicum. Dobro materialne może funkcjonować w rękach innego podmiotu niż sam autor. Stanowi wówczas przedmiot prawa własności i podlega regulacjom prawa rzeczowego.** *Ochrona prawnoautorska nie obejmuje przedmiotu, na którym utwór został utrwalony (corpus mechanicum),* jak podaje Sąd Najwyższy.[11] Nie pozostaje jednak obojętny na wpływy prawa autorskiego, nawet będąc w prywatnych rękach. Właściciel musi się liczyć w razie podjęcia decyzji o zniszczeniu oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego, które znajduje się w miejscu publicznie dostępnym, z obowiązkiem zaproponowania autorowi lub jego bliskim oferty sprzedaży. Stanowi o tym art. 32 ust. 2 ustawy. Reguluje on również górną granicę ceny, którą jest wartość materiałów. Natomiast, jeżeli sprzedaż jest niemożliwa, właściciel powinien umożliwić twórcy sporządzenie kopii bądź dokumentacji. Zabieg ten jest szalenie istotny, pozwala bowiem ocalić dzieła od zapomnienia, przed dewastacją czy zwykłym kaprysem właściciela, podczas gdy dzieło oprócz względów estetycznych może posiadać także inne wartości, nie wspominając o sentymencie samego twórcy.

Sytuacja prawna nośnika dzieła, czyli przedmiotu, na którym dzieło zostało utrwalone, nie ma wpływu na położenie prawne samego utworu (ochrony prawnoautorskiej), w tym sensie, że przejście prawa własności egzemplarza, np. egzemplarza rzeźby, nie przenosi do niej praw autorskich majątkowych (o nich poniżej), ani odwrotnie – przejście praw autorskich majątkowych nie wpływa na kwestię własności. Zatem artysta sprzedający obraz, np. prywatnej osobie, nie przenosi automatycznie do niej praw autorskich majątkowych. **Prawa autorskie majątkowe mogą przejść w drodze dziedziczenia lub na podstawie umowy.** Artysta musiałby z tą osobą zawrzeć umowę na przeniesienie praw.

Zagadnieniem, które wymaga uwagi w szczególności, są cechy twórczości i indywidualności. *Stwierdzenie, że określone składniki dzieła nie mają cech twórczości i indywidualności, powoduje, że choć w całości utwór jest przedmiotem prawa autorskiego, to jednak te elementy ochronie autorskiej nie podlegają i w konsekwencji mogą być dowolnie eksploatowane przez osoby trzecie.*[12] **Ocena tych przesłanek należy do ustaleń faktycznych i nie ma znaczenia tutaj np. wola twórcy.** Konieczne jest stwierdzenie, że dany rezultat działalności człowieka ma charakter kreacyjny, stanowiąc subiektywnie nowy wytwór intelektu, by móc mówić o „twórczości".[13] Z kolei z punktu widzenia historii sztuki dzieło sztuki jest rezultatem tworzenia, który swój początek bierze w zamiarze, a łączy je proces tworzenia, w trakcie którego na każdym etapie konkretyzuje się ów zamiar. Zamiar może być rozbudzany przez przeróżne pobudki, które klasyfikowane będą w zależności od koncepcji, teorii czy nurtu.

Indywidualność z kolei podlega ocenie, czy istnieje przymiot niepowtarzalnej osobowości twórcy. Problem pojawia się w oznaczeniu granicy poziomu twórczości, by uznać dany rezultat za utwór. Sąd Apelacyjny w Krakowie w orzeczeniu z 1997 roku mówi, że *nie da się generalnie oznaczyć minimum indywidualności, które stanowiłyby wartość progową dla uzyskania ochrony w prawie autorskim (...). W każdym przypadku budzącym wątpliwości, tj. wtedy, gdy indywidualność badanego wytworu*

9. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, s. 26.
10. M. Poźniak-Niedzielska (red.), *Prawo autorskie i prawa pokrewne – zarys wykładu*, Bydgoszcz 2006, s. 16.
11. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 15.11.2012 r., sygn. V CSK 545/11, LEX nr 1276237.
12. J. Barta, R. Markiewicz, *Prawo autorskie*, s. 27.
13. Ibidem, s. 28.

intelektualnego nie jest intuicyjnie oczywista, zachodzi konieczność odwołania się do ocen wartościujących.[14] Widać, że problemem jest nakreślenie granic. W związku z tym należy bardzo ostrożnie posługiwać się wspomnianą intuicją oraz ocenami wartościującymi, by nie doprowadzić do błędów w nadaniu przymiotu utworu czy wręcz przeciwnie – do jego nieprzyznania. **Niewątpliwie jednak po spełnieniu przesłanek ustawowych nie sposób będzie odmówić statusu utworu w rozumieniu prawa autorskiego, choćby układowi choreograficznemu, fotografii, scenariuszowi, wykładowi, cyklowi wykładów, dokumentacji technicznej czy tłumaczeniu.**

Dla dbałości o swoje interesy każdy twórca winien zapoznać się z ustawą o prawie autorskim i prawach pokrewnych, a najlepiej z nią „zaprzyjaźnić". Z uwagi na charakter niniejszego opracowania nie sposób pochylić się nad wszystkimi zagadnieniami. **Niemniej, należy również wiedzieć, że prawa autorskie dzielą się na osobiste i majątkowe** (co zostało przywołane już wcześniej w kontekście przenoszenia praw autorskich na nabywcę rzeczy). **Osobiste chronią nieograniczoną w czasie i niepodlegającą zrzeczeniu się lub zbyciu więź twórcy z utworem**, a w szczególności prawo do: 1) autorstwa utworu; 2) oznaczenia utworu swoim nazwiskiem lub pseudonimem albo do udostępniania go anonimowo; 3) nienaruszalności treści i formy utworu oraz jego rzetelnego wykorzystania; 4) decydowania o pierwszym udostępnieniu utworu publiczności; 5) nadzoru nad sposobem korzystania z utworu (art. 16 ustawy). Są one trwale przypisane autorowi. **Prawa majątkowe reguluje art. 17 ustawy, który stanowi, że twórcy przysługuje wyłączne prawo do korzystania z utworu i rozporządzania nim na wszystkich polach eksploatacji oraz do wynagrodzenia za korzystanie z utworu.**

Opisane zagadnienia należy potraktować jako wstęp do rozważań regulowanych przez ustawę o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Z uwagi na zawarte w niej domniemania prawne (założenia) czy przykładowe wyliczenia każdy przypadek powinien być indywidualnie rozpatrywany.

Olga Schiller, Zielona Góra 2015

Olga Schiller (ur. 1986) – absolwentka Wydziału Prawa Uniwersytetu Wrocławskiego, seminarzystka w Katedrze Teorii i Filozofii Prawa. Praca magisterska pod kierunkiem prof. zw. dra hab. Stanisława Kaźmierczyka pt.: *Rzeźba jako przedmiot prawa autorskiego.* Stypendystka Wydziału Prawa Uniwersytetu w Ljubljanie w Słowenii. Aplikantka III roku aplikacji radcowskiej w Okręgowej Izbie Radców Prawnych w Zielonej Górze, pracuje w kancelarii Radcy Prawnego Kazimierza Pańtaka w Zielonej Górze.

14. Ibidem, s. 31.

From piece of art to work. About copyright law for artists.

Olga Schiller

The specific nature of copyright law, its fluid boundaries, often understood intuitively, requires a more profound examination of the problem and an open approach to different fields to which copyright law applies. Here, the domain under consideration is broadly understood domain of art. This text will not be concerned with history of art, but focus on explaining basic terms of copyright – most of all on understanding what a work is according to the Act on Copyright and Neighbouring Rights. We should start from understanding the subject matter of copyright (what a work is), before other institutions of copyright are discussed. Existing case law shows how given regulations should be construed, but given the nature of this text case law has not been cited in relation to many issues, but it has been limited to the thesis.

Exercising copyright as well as pursuing one's rights when they are threatened or infringed, depends on the level of formalization of a given transaction, and also on the existing custom on the art market. These aspects are highly dependent on the authors themselves (or their plenipotentiaries, managers, art dealers). Nevertheless, the most significant aspect here is the awareness of the law which allows one to take full advantage of the protection guaranteed by legislation.

Legal regulations are (and should be) precise in their terms and content, clear-cut in their connotations and devoid of loopholes, so as to support consistency of judicial decisions and consequently implement the principle of legal certainty. Authors may indeed influence legal regulations through case law which is a result of disputes settled before court and at the same time constitutes protection of one's own rights. Only when there are doubts concerning the execution of law are we compelled to regulate it more efficiently. The law will only be effective when it corresponds to reality as its natural consequence, not when it attempts to shape it creating dead letters. Unfortunately, authors are afraid to embark upon pursuing their claims or, discouraged by failures, cease to resume the attempts, both in and out of court. Not always is passiveness a result of fear, but it is also the effect of unawareness, ignorance, lack of specialists or proof of claims.

At this point it should be emphasized that a court dispute, apart from understanding and implementing law, owes its success to evidentiary proceedings. Although lawyers may assist with understanding and implementation of law, providing evidence is usually the responsibility of the authors themselves, as during legal proceedings some of them might already be unobtainable. Therefore, authors should conscientiously preserve documentation of their artistic ventures, in the form of photographs, sketches, scripts, designs etc. In the case of collaboration (e.g. commercial, scientific, exhibition), all dealings should be regulated by a contract, most preferably a written one, while arrangements agreed on via e-mail, written correspondence or witnesses in other words anything that may serve as evidence in a potential court case (negotiations) will also prove useful. It is quite obvious that the greater the probative value, the more secure the author's interests will be. However, it should be borne in mind that a provision in a contract does not determine the actual existence of a given work, which is confirmed by case law[2]. It is not enough to define the author's work in a contract as such to make it one in the light of the law. Sketches, projects, scripts mentioned above may not only be evidence, but also an autonomous work protected by copyright, provided that they meet all legal conditions.

1. A basic act governing copyright in Poland, apart from other sources of international law. Whenever the author will refer to "the act", it denote the Act of 4 February 1994 on Copyright and Neighbouring Rights, Journal of Laws 2006 No. 90, item 631, consolidated text.
2. Judgement of the Court of Appeal in Białystok of 22nd March 2012, file ref. no. I ACa 827/11, Lex no. 1307407.

Therefore, there is a need to understand all crucial issues of copyright, which will make authors remember that something understood as "work" in the context of art may become a "work" within the meaning of law, and that artistic activity which meets all statutory prerequisites is the only one that can be protected by copyright.

If legal language is confusing, then its juxtaposition with the language of art is even more problematic. Even at the very first stage, i.e. the definition of the object of copyright, **the Act on Copyright and Neighbouring Rights of 1994 uses the term "work"[3], whereas this term does not exist in the history of art. The latter is concerned, deals with studying a "work of art" or "art" as such.** At the next stage of consideration, law defines elements that are necessary to be able to state whether a given work can be legally protected by copyright. History of art has not yet found an unambiguous answer to this question; moreover, the understanding tended to change in the course of history depending on the style, concept, movement or simply single events. What seems to be understandable for legal practitioners may outrage artistic circles as they might suspect that their achievements are being trivialized and underestimated. On the other hand, essential considerations made by artists may seem a superfluous divagation for the lawyers.

Work as an object of copyright has been defined by the Act in its first article: "The object of copyright shall be any manifestation of creative activity of individual nature, established in any form regardless of its value, purpose of form of expression (work)". **This term refers to an intangible good. We have to differentiate between work and a thing which is just a medium for a given work, and therefore it is subject to property law.** An intangible good is somehow "fixed" on the medium which may be a magnetic tape, DVD, paper, canvas, wood, metal etc. The key here is to define a set of necessary qualities that "a thing" must have in order to be protected by copyright. Determining unequivocally that something does constitute work is often extremely problematic and it can only be conclusively adjudicated by the court. Then, it may turn out that a given output will be defined as work within the meaning of copyright law or the court may refuse to recognize it as such, regardless of the private, individual assessment of artist or art critic. As pointed out by the Supreme Administrative Court in Warsaw: "The question whether a given piece is a work, as stipulated by copyright law, is decided on the basis of factual findings, not on the will of the parties. The created authorial programmes cannot be deemed work(...), if the author's activity does not exhibit the characteristics of individuality and originality as construed by the provisions of copyright law[4]".

Nevertheless, there are other ways of asserting author's rights on different legal grounds, depending on the kind of infringement (e.g. the release of an item, the infringement of personality rights, determination of law, compensation, redress). Here, one should refer to a judicial decision of the Court of Appeal in Białystok from 2012, which stated that the legislated catalogue of personal rights includes artistic output and admits protection under civil law to apply to non-pecuniary, individual values that are connected with artistic activity and the resulting creative achievement. This protection pertains to counteracting compromising the reputation of a given author or their work, illegal use of the elements of artistic process and oeuvre as well as their appropriation[5] .

"It follows from the definition of a work (Article no. 1(3) of the Act) that it should have the following qualities. First of all, a work should be a result of human work (the authors). Therefore different 'creations of nature' are not subject to copyright (...). Secondly, a work has to be **known, established,** hence in order for the work to come

3. Article 1(1) Copyright of 1994.
4. Judgement of the Supreme Administrative Court in Warsaw of 13th October 2005, file ref. no. FSK 2253/04, Lex no. 173097.
5. Judgement of the Court of Appeal in Białystok of 31st July 2012, file ref. no. I ACa 303/12, LEX no. 1220403.

into existence it has to be manifested (communicated to persons other than the artist), even in a form which is not fixed (...). Thus, copyright arises independently of **the fixation** of a work on any material medium. (...) Thirdly, a work must satisfy the prerequisite of **individual nature of creative endeavour**".[6]

Let us consider particular aspects of performance, taking it as an example of how work should be construed. Performance is a result of human work, obviously with a possible use of different props or participation of third parties who are not the authors. The idea for the performance itself is not protected, it is essential to establish it by presenting the performance. However, it may be fixed by being recorded or photographed. It is worth mentioning that a work is protected under copyright since the moment it is known, established, **even if it is unfinished** (...) The latter means not ready, incomplete, for instance, performance might be interrupted, the sculpture might not have hands yet, and a film might not have its opening scene.

Intellectual or artistic input, which gives work its unique character, decides whether it will be protected by copyright or not.[7] **The following are irrelevant for granting the status of work:**

a) age and sanity of the author; for instance, it may mean that a creation of a mentally ill person or a child is also entitled to be granted the status of work,
b) intention to create a work, which means that pieces created accidentally, in the absence of intention to do so, may also become a work,
c) control the process of creation,
d) purpose of a work and the manner in which it was expressed,
e) aesthetic and use value,
f) unlawful content or distribution (e.g., pornographic works),
g) degree of completion (e.g., works in sketching, drafting, design stages or partially finished),
h) subjective assessment of the creative nature,
i) original nature of the creation process, if it does not render work individual.[8]

The examples listed above may be qualified as work, provided that they meet other necessary conditions mentioned in the act. The same will apply when a work does not present any market value or shows a low aesthetic level, even if the author has a different opinion and the work itself is intended for private use only.

Let us draw attention to the Supreme Court's judicial decision from 2006, where authorial creativity is distinguished from the technical one. Work of technical nature is predictable and repeatable in reaching a particular result. In contrast, the authorial one is a projection of creator's imagination.[9]

"Work is an intangible good whose existence is completely independent of a material object (...), on which it was fixed"[10]. **Such material medium is often referred to as corpus mechanicum. A tangible good can also function in the hands of a entity who is not the author. Then it is an object of property rights and is subject to the regulations of property law.** "Copyright protection does not include the object on which a given piece was fixed (corpus mechanicum)", as stated by the Supreme Court[11]. Nevertheless, it is not indifferent to the influence of copyright, even if it is in private hands. The owner must take into account the fact that, in the event of making a decision to destroy the original piece of visual art, which is found in public place, they are obliged

6. J. Barta, R.Markiewicz *Prawo autorskie*, Warsaw, 2008, pp. 24-25.
7. R. Golat *Prawo autorskie - poradnik dla twórców*, Warsaw, 2008, p. 11.
8. J. Barta, R.Markiewicz *Prawo autorskie i prawa pokrewne*, Warsaw, 2005, p. 26.
9. J. Barta, R.Markiewicz *Prawo autorskie*, Warsaw, 2008, p. 26.
10. M. Poźniak – Niedzielska (ed.) *Prawo autorskie i prawa pokrewne - zarys wykładu*, Bydgoszcz, 2006, p.16.
11. Judgement of Supreme Court of 15th November 2012, file ref. no. V CSK 545/11, LEX no. 1276237.

to make the author or their relatives an offer of sale. This is provided in Article 32(2) of the Act. It also regulates the upper price limit that refers to the value of the materials used. If sale is not possible, the owner should enable the author to make a copy or documentation. This measure is crucial as it prevents the works from being forgotten, devastated or destroyed due to the owner's whim. A work, apart from its aesthetic value, may also be valued for other things, not even mentioning the sentiment of the author themselves.

The legal situation of the medium of a given work, that is the object on which it was fixed, does not influence the legal situation of the work itself (copyright protection), in the sense that the transfer of property rights to a given item, e.g. a sculpture, does not mean the transfer of economic copyright as well (discussed below), and the same applies the other way round. Hence, the artist selling a painting to a private individual does not automatically transfer the economic copyright to the new owner. **Economic copyrights may be transferred by inheritance or by virtue of a contract.** The artist would have to conclude a contract with the person in question in order to transfer the copyright as well.

The issues that require a more profound consideration are the features of creativity and individuality. "The assertion that particular elements of a given piece lack the features of creativity and individuality, creates a situation where, although a given work is fully protected by copyright, these elements are not, and as a consequence they can be utilized freely by third parties"[12]. **The assessment of these presumptions is based on factual findings, hence e.g. the will of the author is irrelevant here.** It is essential to state that a given result of human activity has a creational nature, being subjectively a new intellectual product, in order to assert "creativity".[13] However, to history of art, work of art is the result of creating, it begins with an intention, while the process of creation, during which this intention becomes reality, joins them together. An intention might stem from various motivations which are classified depending on the conception, current or theory.

With respect to individuality, the attribute of a unique personality of a given creator becomes the criterion for assessment. A problem arises when determining a certain limit of artistic creation, in order to decide whether a given result is already a work or not. The Court of Appeal in Cracow, in its judicial decision from 1997, states that in general, it is impossible to ascertain the minimum for individuality, which could serve as a threshold value for granting copyright protection (...). In any case that raises doubts, namely when the individuality of a given intellectual creation is not intuitively obvious, there is a need to refer to value judgement".[14] It seems the problem lies in setting the limits. Therefore, it is essential to use extreme caution when using intuition and value judgements, so as not to make mistakes when granting the status of a work or conversely, when refusing to do so. **Clearly, however, after satisfying all statutory conditions, it will be impossible to deny the status of a work, as understood by copyright law, to works like choreography, photography, a script, a lecture or a series of lectures, to technical documentation or translation.**

In order to safeguard their interest, every author should become acquainted with the Copyright and Neighbouring Rights Act, or even "befriend" it. Due to the nature of this exposition it is impossible to consider all the aspects here**. Nevertheless, one should also note that copyright is divided into moral and economic one** (which has already been discussed earlier in the context of transfer of copyright to the purchaser). Moral copyright protects the bond between the author and the work, being unlimited in time and independent of any waiver or transfer, in particular the right to: 1) authorship of a work; 2) signing a work with one's name, pseudonym, or to make it available anonymously; 3) inviolability of the contents, form and proper use of their work; 4) deciding when to first share the work with the audience; 5) supervision over the use of a work (article no. 16 of the Act). **These are permanently attributed to the author. Economic rights are regulated by Article 17 of the Act, which states that the author has an exclusive right to use the work and manage such use in all areas of exploitation, and to receive remuneration for the use of their work.**

The issues described above should be treated as an introduction to aspects regulated by the Copyright and Neighbouring Rights Act. Taking into account the fact that it contains legal presumptions (assumptions) or sample calculations, each case should be considered individually.

Olga Schiller, Zielona Góra 2015

Olga Schiller (born in 1986) – graduate of the Faculty of Law at the University of Wrocław, seminar student at Department of Theory and Philosophy of Law. Her master's thesis was written under the supervision of Professor Stanisław Kaźmierczyk. Recipient of fellowship from the Faculty of Law at the University of Ljubljana, Slovenia. Schiller is in her third year of traineeship at the Regional Chamber of Legal Advisers in Zielona Góra. She works at the offices of Legal Adviser Kazimierz Pańtak in Zielona Góra.

12. J. Barta, R. Markiewicz *Prawo autorskie*, Warsaw, 2008, p. 26.
13. Ibid., p. 28.
14. Ibid., p. 31.

Fotografie/Photographs:

Karol Trębuła - 20, 21, 22, 26, 27, 28, 32, 34, 35, 38, 39, 40, 44, 45, 46, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 90, 91, 92, 108, 125
Karolina Spiak - 60, 61, 62
Marek Lalko - 66, 67, 72, 73, 74, 78, 79, 90, 84, 85, 86
Paweł Janczaruk - 68

Katalog zrealizowany w ramach projektu Trzy Czte Ry! Performance!
The catalogue was compiled as part of Trzy Czte Ry! Performance! project.
Zielona Góra, 28.02-16.10.2015
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
Co-finansed by the Ministry of Culture and National Heritage.

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Wydawca/Publisher:

BWA ZIELONA GÓRA

Galeria BWA Zielona Góra
Aleja Niepodległości 19
65-048 Zielona Góra
www.bwazg.pl
dyrektor/director: Wojciech Kozłowski

kuratorka projektu/project curator: Aleksandra Kubiak
realizacja/production: Karolina Spiak, Marcin Kubiak

Galeria BWA jest finansowana z budżetu miasta Zielona Góra
BWA Gallery is financed from the budget of the city of Zielona Góra

Patronat medialny/Media patronage: Obieg
www.obieg.pl

OBIEG

Koncepcja katalogu/Catalogue concept: Aleksandra Kubiak
Teksty/Texts: Aleksandra Kubiak, Łukasz Musielak, Karol Radziszewski, Olga Schiller, Artur Tajber, Joanna Zielińska
Tłumaczenie/Translation: Antonina Pauch
Redakcja i korekta tekstów/Editing and proofreading: Aleksandra Kubiak, Anita Olejniczak - Styliści Tekstu, Karolinia Spiak
Redakcja i korekta tekstów angielskich/ English editing and proofreading: Szymon Nowak
Projekt/Design: Feliks Marciniak
Zdjęcia/Photographs: Paweł Janczaruk, Marek Lalko, Karolina Spiak, Karol Trębuła
Druk/Print: Drukarnia Chroma
Nakład/Edition: 1000
Zielona Góra 2015
ISBN: 978-83-61440-80-2

BWA ZIELONA GÓRA