Paweł Możdżyński

dr hab., socjolog kultury; bada współczesne sztuki wizualne, design, dyskurs architektury współczesnej. Pracuje w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych UW.

Performans artystyczny jako rytuał Struktura i antystruktura

Czy artysta w czasie performansu wychodzi poza społeczne uwarunkowania, czy może realizuje scenariusze wpisane przez społeczeństwo w jego rolę? Czy performans jest rytuałem reprodukującym pole sztuki i sprzyjającym trwaniu strukturalnych społecznych nierówności, czy jest rytuałem transgresyjnym, dokonującym zmiany i przewartościowania? Aby odpowiedzieć na te pytania, odwołam się do podziału Victora Turnera, według którego każde społeczeństwo jest zbudowane na przeciwieństwach i dopełnianiu dwóch sfer: struktury i antystruktury. Zjawisko performansu będę badał też z kilku innych perspektyw oferowanych przez socjologię, antropologię, filozofię kultury i teorię sztuki. Uwzględnię ponadto koncepcje tych teoretyków i badaczy, którzy nie eksplorowali performansów czy nawet reguł panujących w świecie sztuki. Podstawowa teza, jaką stawiam w niniejszym artykule, brzmi: performans artystyczny jest rytuałem, posiadającym wymiary strukturalny i antystrukturalny, jest jednym z ważnych rytuałów charakterystycznych dla pola sztuki[1] i oddziaływujących na inne uniwersa społeczne.

1. Performans artystyczny jako rytuał strukturalny

Sfera strukturalna jest – według Turnera – systemem hierarchicznie zorientowanych pozycji społecznych, powiązanych i oddzielonych za pomocą zależności i dystansów. „Struktura jest tym wszystkim, co utrzymuje podziały między ludźmi, określa podziały między nimi i ogranicza ich działanie”[2]. W poniższym podrozdziale przyjrzę się strukturalnym aspektom

» 1 Z powodu ograniczeń miejsca i moich zainteresowań badawczych skoncentruję się w swoim wywodzie na performansach rozgrywających się w sztukach plastycznych/wizualnych, mając świadomość, że performans występuje również w teatrze.

» 2 V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005, s. 35.

performansu artystycznego jako rytuału interakcyjnego, instytucjonalnego oraz charakterystycznego dla społeczeństwa konsumpcji wrażeń.

1.1. Performans jako rytuał interakcyjny/relacyjny

Pomimo tego, że główni przedstawiciele nurtu socjologii interakcjonistycznej nie badali performansów artystycznych[3], bez problemu performans pojawiający się w polu sztuk plastycznych (wizualnych) i w teatrze można zakwalifikować jako rytuał interakcyjny[4]. Randall Collins sformułował cztery warunki, które spełniają wszystkie rytuały interakcyjne: 1) „sytuacyjna współobecność"; 2) zogniskowanie interakcji charakteryzujące się skupieniem uwagi, intensywnością doznań; 3) „nacisk na podtrzymanie *solidarności społecznej*", który „naładowuje" i zmusza do konformizmu (zachowania zgodne z oczekiwaniami i konwencjami adekwatnymi do sytuacji); 4) moralne zażenowanie, pogarda, niesmak, wykluczenie pojawiające się w wyniku naruszenia czy podważenia definicji i równowagi sytuacji performansu[5]. Z całą pewnością udany performans artystyczny spełnia wymienione wyżej reguły: wiemy, że w trakcie rytuałów interakcyjnych tworzy się „wspólna świadomość", rodzą się wspólne emocje, przedsiębrane są wspólne działania[6]. W trakcie udanego performansu zachodzi „pobudzenie emocjonalne", aktorzy kumulują i wymieniają „energię emocjonalną". Do opisania fenomenu performansu pasuje poniższy fragment rozważań Collinsa odnoszący się do wzajemnej stymulacji, synchronizacji emocji, ciał, działań:

„[...] okoliczności, które łączą wysoki poziom intersubiektywności z wysokim poziomem emocjonalnego naładowania – poprzez synchronizację ciał, wzajemną stymulację/pobudzenie systemów nerwowych uczestników – prowadzą do poczucia przynależności powiązanego z symbolami poznawczymi, a także do pojawienia się energii emocjonalnej u indywidualnych uczestników"[7].

Z tak zarysowaną koncepcją rytuału interakcyjnego odbywającego się w przestrzeni życia codziennego korespondują ustalenia dotyczące performansów artystycznych dokonane przez badaczy i teoretyków sztuki. Grzegorz Dziamski wskazywał na obecny w performansach „nie zapośredniczony w materialno-stabilnej strukturze dzieła kontakt autora/wykonawcy

» 3 Co ciekawe, pojęcie performansu/występu/spektaklu stało się główną kategorią m.in. teorii Ervinga Goffmana (np. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2008).

» 4 Por. P. Możdżyński, *Aktualność/aktualizacja sztuki jako fenomen społeczno-kulturowy*, [w:] *20 Wschodni Salon Sztuki. Sztuka wobec aktualności*, katalog wystawy, Lublin 2015.

» 5 R. Collins, *Łańcuchy rytuałów interakcyjnych*, przeł. K. Suwada, Kraków 2011, s. 40, 41.

» 6 Ibidem, s. 51.

» 7 Ibidem, s. 57.

z odbiorcą"[8]. W ujęciu Eriki Fischer-Lichte celem dzieł performatywnych jest: „1) zamiana ról pomiędzy aktorami i widzami, 2) budowanie wspólnoty między nimi oraz 3) różnorodne typy kontaktu, to znaczy relacje dystansu i bliskości, publicznego i prywatnego/intymnego, spojrzenia i kontaktu fizycznego"[9]. Na interakcyjny aspekt sztuki wskazywał także Nicolas Bourriaud we wpływowej koncepcji sztuki relacyjnej, której główna teza brzmi: artysta „wytwarza relacje pomiędzy ludźmi i światem"[10]. Sztuka relacyjna – pisał Bourriaud – „wydaje się zdolna dać wyraz [...] cywilizacji bliskości, ponieważ ponownie zacieśnia przestrzeń relacji, w odróżnieniu od telewizji i literatury, które odsyłają każdego do jego prywatnej przestrzeni konsumpcyjnej, a także w przeciwieństwie do teatru czy kina, które jedynie przegrupowują małe społeczności przed ruchomymi obrazami"[11]. Bourriaud wymienił kilka dzieł, które – jego zdaniem spełniają kryterium relacyjności:

„Rirkrit Tiravanija organizuje kolację u jednego z kolekcjonerów i pozostawia mu składniki niezbędne do przygotowania tajskiej zupy. Philippe Parreno zachęca ludzi, aby w dniu 1 maja przy taśmie montażowej w fabryce zajęli się swoim hobby. Vanessa Beecroft ubiera w identyczny sposób dwadzieścia kobiet i zakłada im różowe peruki, a odwiedzający galerię mogą patrzeć na owe kobiety wyłącznie z odległości wejścia. [...] Jes Brinch i Henrik Plenge Jacobsen umieszczają na placu w Kopenhadze przewrócony autobus, co powoduje zamieszki w mieście. Christine Hill zatrudnia się jako kasjerka w supermarkecie i aranżuje tam tygodniowe studio gimnastyczne"[12].

Te i inne przykłady czy to performansów, czy dzieł posiadających formę przedmiotową (obrazy, rzeźby, instalacje, wideo itd.) pokazują, że prawdziwą materią sztuki stają się dziś relacje międzyludzkie, spotkania, interakcje i emocje, a artysta coraz częściej przyjmuje rolę specjalisty od kreowania nowych więzi interpersonalnych lub terapeuty pracującego z jednostkami, grupami lub dużymi zbiorowościami[13].

» 8 G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, [w:] *Performance*, wybór: G. Dziamski, H. Gajewski, J.S. Wojciechowski, Warszawa 1984, s. 16.

» 9 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008, s. 61.

» 10 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków 2012, s. 75.

» 11 Ibidem, s. 44.

» 12 Ibidem, s. 34.

» 13 Por. P. Możdżyński, *Emocjonalna fala surfingowa. Emocje i dyskurs psychologiczny*, „ALBO albo. Problemy Psychologii i Kultury" 1/2011, s. 139–154.

1.2. Performans jako rytuał instytucjonalny pola sztuki

Performans w świetle teorii pola sztuki Pierre'a Bourdieu jawi się jako rytuał instytucjonalny, charakterystyczny dla pola sztuki. Pole społeczno-kulturowe „jest grą, której nikt nie wymyślił"[14], ma charakter historyczny, jest tworzone przez działania aktorów społecznych rywalizujących o władzę i pozycję. Pole sztuki jest – według Bourdieu – jednym z wielu autonomicznych pól społeczno-kulturowych tworzących współczesne społeczeństwo, ma „swoją specjalną doksę, zbiór zastanych założeń o charakterze nierozdzielnie poznawczym i oceniającym, których uznanie jest założone przez samą przynależność do uniwersum"[15]. Artysta w swojej pracy wciela reguły „dyspozycji scholastycznej" będącej efektem kształcenia akademickiego i socjalizacji w uniwersum artystycznym. Owo wcielenie dyspozycji narzuconych przez pole odbywa się, rzecz jasna, także w trakcie performansu: performer aktualizuje wszelkie wymagania, które zostały w tym polu sztuki dopisane do jego roli[16].

Niewątpliwie ważną rolę odgrywają w pracy performera ciało i emocje, co sprawia, że performans jest postrzegany przez artystów, kuratorów, krytyków i niezorientowaną w dyskursie artystycznym publiczność jako wytwór subiektywności, niepozostający w żadnym związku z otoczeniem społecznym. Według tego poglądu indywidualne przeżycia i doświadczenia zapisane w ciele stają się medium dla performera, który jest nieograniczony żadnymi zasadami wpajanymi w toku uczenia się warsztatu artystycznego. Badacz zjawiska performansu, Marvin Carlson, pisał:

„Performerzy nieomal z definicji nie opierają się na postaciach wcześniej stworzonych przez innych artystów, tylko na swoich własnych ciałach, własnych autobiografiach, własnych szczególnych doświadczeniach kulturowych czy życiowych, które nabierają performatywności dzięki uświadomieniu ich sobie i pokazaniu widzom. Ponieważ nacisk kładzie się na sam performans i na sposoby wyrażania ciała czy jaźni poprzez performans – ośrodkiem zainteresowania pozostaje w tych działaniach ciało jednostki"[17].

W świetle koncepcji Bourdieu jednak praca performera pozostaje w ścisłym związku z regułami organizującymi społeczeństwo i pole sztuki: performer działa według reguł, które przyswoił sobie w trakcie socjalizacji

» 14 P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, przeł. A. Sawisz, Warszawa 2001, s. 87.

» 15 P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006, s. 143.

» 16 Postanowiłem odnieść rozważania Bourdieu do zjawiska performansu, mimo że autor *Medytacji pascaliańskich* performansów nie badał, a formułował wnioski ogólne, dotyczące pól społecznych, lub bardziej uszczegółowione, odnoszące się do procesów konstytuujących pole sztuki.

» 17 M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa 2007, s. 30.

i zgodnie z pełnioną funkcją. Cielesność i emocjonalność performera są rodzajem „praktycznego rozumienia świata", odróżniającego się „od intencjonalnego aktu świadomego dekodowania, który zwykle umieszcza się pod pojęciem rozumienia"[18]. Performer wciela zasady obiektywnie organizujące pole sztuki i panujący w tym świecie dyskurs za sprawą przyjęcia zdefiniowanej społecznie funkcji artysty (utożsamienie z rolą). Przyjmując funkcję (rolę), każda jednostka – a więc i artysta w trakcie performansu – pozwala (często nieświadomie), aby funkcja „posiadła jej ciało": performer, przyswajając swoją rolę, zarazem oddaje się jej we władanie, pozwala na zawładnięcie jego ciała przez ukryte zasady pola sztuki[19]. Bourdieu uznaje, że „uczymy się przez ciało", „w ciele zapisuje się porządek społeczny", co oznacza, że uwewnętrznienie funkcji określonej przez obiektywne stosunki społeczne odbywa się na drodze ucieleśnienia, struktury poznawcze przejmowane w trakcie socjalizacji są w rzeczywistości „dyspozycjami ciała"[20]. Patrząc na działania performerów przez pryzmat ustaleń Bourdieu, można stwierdzić, że w ciele performera zapisana jest historia społeczna, obejmująca jego socjalizację pierwotną (dzieciństwo) i wtórną (życie dorosłe). „Ucieleśnione struktury poznawcze", z których korzysta performer w trakcie akcji, są produktem pola sztuki i innych doświadczeń społecznych – są „wytworem wcielenia struktur świata", w którym artysta działa[21]. Performans jawi się więc jako jeden z „rytuałów instytucjonalnych" pola sztuki, performanse artystyczne (i wszystkie inne rytuały instytucjonalne) „służą do wzmocnienia automatycznego oddziaływania struktur" i integracji pola społeczno-kulturowego[22]. Rytuały instytucjonalne „to po prostu skrajny przykład bezpośrednich działań, za pomocą których grupy usiłują wpoić ograniczenia społeczne lub, co sprowadza się do tego samego, klasyfikacje społeczne [...], znaturalizować je w ciele [...], a także wpisać zbiorowe zasady widzenia i podziału"[23]. Czy rzeczywiście koncepcje Bourdieu są adekwatne do zjawiska performansu? By odpowiedzieć na to pytanie, proponuję najpierw przeczytać krótki fragment opisu jednego z performansów Jerzego Beresia:

„Bereś zdejmował z siebie kolejno dwadzieścia płóciennych dokumentów poprzednich manifestacji i podpisywał je. Dokumentem dwudziestym pierwszym było jego własne ciało, które także podpisał. Ubrawszy

» 18 P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie…*, s. 194.

» 19 Por. ibidem, s. 348–349.

» 20 Ibidem, s. 201, 250.

» 21 Ibidem, s. 194.

» 22 Ibidem, s. 337.

» 23 Ibidem, s. 201–202.

się w płótno z napisem «OFIARA», porąbał drewno i rozpalił ognisko na specjalnie przygotowanym *Ołtarzu Spełnienia*"[24].

Twórczość Beresia dobrze czyta się w perspektywie kategorii rytuałów instytucjonalnych i uwewnętrznionych dyspozycji cielesnych. *Msza romantyczna* stanowiła odzwierciedlenie reguł sztuki, właściwości pola, artystycznego dyskursu opartego o (post)romantyczną koncepcję artysty wyklętego, przefiltrowaną przez kultywowane w Polsce wartości mesjanistyczne, szczególnie popularne w latach 70. i 80. XX wieku. W akcjach Beresia bardzo dokładnie widać naturalizację w ciele dyspozycji uwewnętrznionych w trakcie socjalizacji w sztuce, artysta jest „ofiarą", jego ciało jako nośnik wartości artystycznych zostanie ofiarowane na „ołtarzu" sztuki. Ciało artysty zostaje owładnięte przez dyskurs artystyczny i społeczny PRL-u. Widać tu szereg uwarunkowań historycznych, napięć politycznych oraz dominujących w środowisku artystycznym narracji, spośród których na pierwszy plan wybija się zakorzenienie sztuki polskiej w narodowym micie mesjanistycznym sięgającym do okresu zaborów, który staje się oczywistym odniesieniem dla sytuacji artysty w warunkach reżimu (post)totalitarnego.

Jak wynika z powyższych ustaleń, performans artystyczny jest rytuałem instytucjonalnym, przynależy do pola sztuki, jest regulowany przez dyspozycję scholastyczną, reguły, gry uniwersum artystycznego i rozum praktyczny zapisany w ciele i habitusie artysty. Jest warunkowany przez uwewnętrznione, ucieleśnione dyspozycje w żmudnym procesie socjalizacji, które są zapisem historii performera. Innymi słowy, reguły pola, dyspozycja scholastyczna, będąca jego wytworem oraz przeszłość artysty są aktualizowane w tym rytuale artystycznym. Performer zatraca się w performansie, produkcie jego habitusu, który jest nieświadomą recepcją doświadczeń społecznych autora oraz w różnym stopniu uświadomionym działaniem dyspozycji scholastycznej, będącej efektem kariery szkolnej i socjalizacji w polu artystycznym. Niewątpliwie funkcją performansu jest reprodukcja tego pola (i całego społeczeństwa), a także trwanie dyspozycji ucieleśnionych, jakie składają się na rozum praktyczny tworzący aktora społecznego, którym jest performer.

Oczywiście performanse bywają obrazoburcze, transgresyjne, krytyczne wobec samej sztuki i pola artystycznego, jednakże – w perspektywie prezentowanej przez Bourdieu – obrazoburczy performans zasadza się na uświadomieniu „arbitralności i kruchości" zasad społecznych[25]; jest wyrazem obiektywnie zachodzących i uwewnętrznianych przez artystów stanów niepewności i kryzysu oraz może prowadzić do ich wymiany, co

» 24 A. Kostołowski, *Chichot czasu. Uwagi o sztuce Jerzego Beresia*, [w:] A. Węcka (red.), *Jerzy Bereś. Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania*, katalog wystawy, Poznań – Kraków 1995, s. 22.

» 25 Zob. P. Bourdieu, *Medytacje pascaliańskie…*, s. 338.

jest wyrazem funkcji reprodukcyjnych. Co ciekawe, performerzy, mimo często czynionych deklaracji dotyczących nieograniczonej swobody, mają niewypowiedziane oczekiwania wobec uczestników akcji, którymi kierują. Działania niepożądane są eliminowane przez artystów poprzez inicjowanie różnego rodzaju przedsięwzięć lub formułowanie warunków. W ten sposób objawia się przemoc symboliczna artysty w performansach opartych na partycypacji[26].

1.3. Performans jako rytuał społeczeństwa konsumpcyjnego

Wielu badaczy społeczeństwa konsumpcyjnego wskazuje na związki pomiędzy hedonizmem, charakterystycznym dla bohemy artystycznej początków XX wieku, a hedonizmem kultury konsumpcyjnej, która nastała w końcówce XX wieku. Na czym miałyby polegać związki pomiędzy rytuałami bohemy a rytuałami konsumpcyjnymi późnego kapitalizmu? Kapitalistyczna gospodarka doby konsumpcji dostarcza produkty (materialne i niematerialne), które umożliwiają/nakazują pogoń za doznawaniem i autentycznością. W środowisku artystycznym przełomu XIX i XX wieku wypracowano specyficzny model życia oparty na „nowej wrażliwości", maksymalizacji egzystencji dokonywanej na drodze mnożenia doznań, który w drugiej połowie XX wieku został umasowiony. Od tego momentu – jak wskazywał amerykański socjolog Daniel Bell – kapitalizmem zaczął władać „impuls modernistyczny z jego ideologią samorealizacji jako wzorca zachowania". Ten „pop-hedonizm", wywodzący się z elitarnego hedonizmu bohemy, współcześnie „jest promowany przez marketingowy system biznesu"[27]. Koncepcję Bella częściowo wykorzystał Mike Featherstone do zbudowania swojej koncepcji estetyzacji życia codziennego, w której zwraca uwagę, że współczesna estetyzacja życia wywodzi się z „artystycznego stylu życia" ukształtowanego na początku XX wieku. Wszechogarniająca estetyzacja współcześnie przejawia się w trzech wymiarach jako: 1) „zatarcie granicy między sztuką i życiem codziennym"; 2) przekształcenie życia w dzieło sztuki; 3) nadprodukcja znaków i symboli, które „estetyzują i od-realniają rzeczywistość"[28]. To właśnie estetyzacja – zdaniem brytyjskiego socjologa – pojmowana jako nadprodukcja symboli jest fundamentalnym czynnikiem rozwoju kultury konsumpcyjnej. Artystyczny styl życia – we

» 26 Zob. P. Możdżyński, *Przemoc symboliczna w sztuce partycypacyjnej*, „Obieg", 17.06.2015, http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/35759 (16.07.2016), por. P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii…*, s. 131–170.

» 27 D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1994, s. 57, 123.

» 28 M. Feathesrtone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński, J.Lang, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996, s. 304–307.

dług Bella i Featherstone'a – stał się matrycą dla gospodarki konsumpcyjnej żerującej na tak zwanym kupowaniu impulsowym.

Z kolei Scott Lash i Celia Lury postrzegają zjawiska artystyczne jako produkty globalnego przemysłu kulturowego, którym zawładnęły niematerialne towary w formie wydarzeń. „Współczesna kultura – w przeciwieństwie do kultury klasycznego przemysłu kulturowego – to «kultura wydarzenia»”[29]. Nie sposób tu nie odwołać się do kategorii spektaklu wprowadzonej przez Guya Deborda: „Życie społeczeństw, w których panują nowoczesne warunki produkcji, przypomina olbrzymie zbiorowisko spektakli. Wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia”[30]. Spektakl jest uwieńczeniem „zasady fetyszyzmu towarowego, społecznego panowania «rzeczy jednocześnie zmysłowych i nadzmysłowych»”[31]. Parafrazując Deborda[32], można rzec: spektakl to etap całkowitego podporządkowania projektom całości życia społecznego – nowa postać kapitalizmu biurokratycznego. Performans artystyczny zatem (będący realizacją celu awangardy, jakim jest połączenie sztuki z życiem, co przyjmowało formę zabawowego, wyestetyzowanego życia bohemy wyzwolonego z konwenansów) można postrzegać w perspektywie ustaleń Bella, Featherstone'a, Deborda oraz Lasha i Lury jako eksperymentalny rytuał w laboratorium kapitalizmu doby gospodarki kreatywnej. Performans stał się wzorem dla eventu konsumpcyjnego gospodarki niematerialnej, punktem wyjścia do stworzenia późniejszej kultury wydarzenia bazującej na utowarowionym poszukiwaniu doznań oraz jest modelem rytuału konsumpcyjnego, pojawiającego się również w formie spektaklu.

Nie sposób jednak nie zauważyć zwrotnego działania w sztuce mechanizmów rynkowych. Według Luca Boltanskiego, „kapitalistyczna logika przeniknęła do świata sztuki”, stworzyła „własne narzędzia waloryzacji i cyrkulacji, które umożliwiają tworzenie, sterowanie oraz dystrybuowanie aury. Ta ostatnia ulega sile wydarzeń, także tych z porządku towarowego, które naznaczają kolejne etapy cyrkulacji”[33]. Dziś „siła dzieła bierze się raczej z mocy wydarzeń, które towarzyszą jego cyrkulacji, niż z liczby i wyrafinowania interpretacji, tworzonych przez komentatorów”[34]. Artysta przestał być wyrzutkiem społecznym, postromantycznym straceńcem, ofiarowującym swe życie na ołtarzu spełnienia (jak to czynił choćby wspomniany wyżej Jerzy Bereś). Współczesny artysta łączy cechy kalkulującego przedsiębiorcy i sprawnie operującego narracjami naukowca[35]. Reguły opisane przez Boltanskiego istnieją dziś w warunkach „projektowego zarządzanie sztuką” (projekty artystyczne, granty, stypendia, rezydencje), które pozwalają utowarowić niematerialne, procesualne dzieła sztuki. O ile neoawangardowi performerzy uznawali, że performans i różne postaci dzieł niematerialnych wymykają się towarowej logice kapitalizmu, o tyle można stwierdzić, że w warunkach późnokapitalistycznego projektowego zarządzania sztuką również performans stał się towarem na rynku sztuki. Performans staje się „dziełem głównym”, wokół którego odbywają się różnego rodzaju wydarzenia (eventy reklamowe), mające wpłynąć na wzrost siły (aury) tego performansu, oraz – co się bardzo często zdarza – performans przyjmuje funkcję służebną, staje się właśnie „atrakcją”, eventem mającym na celu zwrócić uwagę, podnieść atrakcyjność, wartość symboliczną i ekonomiczną danego dzieła/wydarzenia głównego (wystawy, pokazu, ekspozycji itp.). Tak pojmowany i utowarowiony performans staje się elementem przemian, które przechodzą muzea sztuki za sprawą przełożenia logiki rynkowej na język muzeologii, które dokonało się w przestrzeni koncepcji zwanych „nową muzeologią”. Muzeum już nie jest miejscem podniosłego rytuału opartego na kontemplacji dzieła sztuki[36], a doznań i rozrywki. „Rozrywka – stwierdziła Victoria Newhouse – może stanowić długo oczekiwaną alternatywę dla muzeum – mauzoleum”[37]. Gerald Matt, jeden z głównych liderów nowej muzeologii, pisał:

„Dzisiejsze muzeum funkcjonuje w rzeczywistości, w której konkurują ze sobą różnorodne oferty wielu mediów i w której tzw. *fun-society*, społeczeństwo nieustającej rozrywki, uczyniło zabawę i wydarzenie artystyczne tematem przewodnim swoich działań. Muzeum to dzisiaj już nie tylko miejsce kontemplacji dzieła sztuki, miejsce edukowania widza i rozbudzania jego estetycznej wrażliwości. To także, a może przede wszystkim, obszar, w którym szuka się rozrywki, odprężenia i towarzystwa. [...] Tak chętnie lansowana dawniej dychotomia muzeum jako świątyni, w której kultywuje się misję wspierania wzniosłych wartości społecznych, i muzeum jako swoistego Disneylandu, powołanego do zaspokajania zmiennych zachcianek rozrywkowej publiczności, dzisiaj, w całkiem odmiennych warunkach komunikacji i odbioru sztuki, nie da się już utrzymać”[38].

» 29 S. Lash, C. Lury, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przeł. J. Majmurek, R. Mitoraj, Kraków 2011, s. 29.

» 30 G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu*, [w:] idem, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 33.

» 31 Ibidem, s. 45.

» 32 Oryginalne zdanie G. Deborda brzmi: „Spektakl to etap całkowitego podporządkowania towarom całości życia społecznego”, ibidem, s. 48.

» 33 L. Boltanski, O*d rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, przeł. I. Bojadżijewa, [w:] J. Sowa (red.), *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, Wolny Uniwersytet Warszawy, Zeszyt 3, Bęc Zmiana, Warszawa 2011, s. 41.

» 34 Ibidem, s. 38–39.

» 35 Por. ibidem, s. 39.

» 36 Por. C. Duncan, *Muzeum sztuki jako rytuał*, przeł. D. Minorowicz, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005.

» 37 V. Newhouse, *W stronę nowego muzeum*, [w:] *Muzeum sztuki...*, s. 592.

» 38 G. Matt, *Muzeum jako przedsiębiorstwo. Łatwo i przystępnie o zarządzaniu instytucją kultury*, przeł. A. Wajs, Warszawa 2006, s. 13, 14.

Działania performerów – czasem wbrew ich intencjom, czasem z autoironiczną akceptacją – stają się częścią społeczeństwa spektaklu. Performans jest rozrywkowym rytuałem globalnego przemysłu kulturowego.

2. Performans artystyczny jako rytuał antystrukturalny[39]

W ramach antystruktury może się narodzić to, na co nie pozwalają sztywne i hierarchiczne granice struktury. Święto, doświadczenie *mysterium tremendum*, inicjacja zachodzą w obszarze antystruktury: w pustce liminalności i wspólnocie *communitas*. Tam już nie ma miejsca na typowe podziały społeczne: hierarchię władzy, posiadania, społecznego prestiżu wynikającego ze statusu jednostki. Antystrukturę budują dwa elementy, liminalność i *communitas*. Performerzy dotykają w swoich akcjach obu aspektów antystrukturalności, co poniżej postaram się wykazać.

2.1. Performans jako rytuał liminalny

Paweł Althamer odbył swą magiczną podróż do Meksyku „po wizje", jej celem było przeprowadzenie „rytuału pejotlowego" – który artysta, wzorem rdzennych Amerykanów, zainscenizował na pustyni w Meksyku. Swe doświadczenia po zażyciu halucynogennej rośliny polski performer opisywał w sposób następujący:

„Chciałem tańczyć, biegać, skakać z radości. To była euforia. Oczywiście, po euforii przychodzi czas na refleksję, ponieważ pielęgnowanie Jego obecności wymaga przezwyciężenia trudności – wiem, że spotkam ludzi, którzy nazwą mnie szaleńcem czy durniem, wyśmieją moją euforię. [...] Czułem, że jestem czystą emanacją miłości. Potrafiłem również odbierać emanacje miłości, np. piękno, które objawiło się w wyrafinowanych kształtach kaktusów, kamyków, chmur, w liniach ścieżek, w padającym deszczu, w świecącym słońcu. To wszystko było dla mnie po prostu formami zapisu miłości. W którymś momencie miłość i nienawiść stały się jednym. Zacząłem je rozumieć jako jedność. [...] Wciąż się czuję, jakbym wylądował na nieznanej planecie"[40].

» 39 Wymiarowi antystrukturalnemu sztuki, jej liminalności i sferze *communitas* poświęciłem wiele publikacji, z konieczności powtórzę tu niektóre z moich wniosków – zob. P. Możdżyński, *Rytualna sztuka współczesna*, [w:] I. Borowik, M. Libiszowska-Żółtkowska, J. Doktór (red.), *Oblicza religii i religijności*, Kraków 2008; P. Możdżyński, *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Warszawa 2011.

» 40 A. Żmijewski, *Praca ze światem. Z Pawłem Althamerem rozmawia Artur Żmijewski. 17 lipca 2003 Mexico City*, [w:] M. Jurkiewicz, J. Pieńkos (red.), *Paweł Althamer zachęca*, katalog wystawy, Warszawa 2005, s. 18, 19–20, 23.

Odnosząc powyższy opis do mapy sporządzonej przez Turnera, widać, że performans Althamera sytuuje się w sferze liminalnej[41]. Liminalność (graniczność) – to obszar „pomiędzy", usadowiony poza społeczeństwem; doświadczenia liminalne są „nie z tego świata", są obce porządkowi społecznemu rekonstruowanemu w codziennych doświadczeniach. Liminalność „bywa sceną choroby, rozpaczy, śmierci, samobójstwa, zerwania więzi społecznych, przekroczenia granic. Może być anomią, alienacją, trwogą, trzema siostrami wielu nowoczesnych mitów"[42]. Jest to sfera bezprzedmiotowego „doświadczenia wewnętrznego"[43], nazywana dziś „odmiennymi stanami świadomości", które są składnikiem doznań mistycznych, medytacyjnych, ekstatycznych, ewokowanych przez różnego rodzaju praktyki duchowo-cielesne lub zstępujące na jednostkę spontanicznie. W tym obszarze pojawiają się przerażające aspekty sacrum: doznania wszechogarniającej pustki, *numinosum*, *mysterium tremendum*[44]. Rzecz jasna, artysta w trakcie performansów nie zgłębia zinstytucjonalizowanego wymiaru *sacrum* kościelnego, „*sacrum* zorganizowanego", a chaotyczne „*sacrum* niezorganizowane"[45].

W liminalnych doznaniach performerów na znaczeniu zyskują metody wywołujące różnorodne doświadczenia cielesne. Bardzo dobrze ową cielesną graniczność widać w pracy artystycznej Mariny Abramović:

„Od chwili powstania pierwszej pracy z ciałem w 1973 roku Abramović nieustannie wykonuje rytualne performance. Wszystkie ostatnie prace także są specyficznymi «rytami przejścia» lub stanami pośrednimi, w których – w obecności widzów – artystka wykorzystuje jakąś «technikę ciała». Technika taka może wiązać się z działaniem ekstatycznym (*Lost Souls*), tańcem (*Insomnia*), wyciszeniem medytacyjnym (*Dozing Consciousness*) lub całkowitym znieruchomieniem (*Luminosity*). We wszystkich przypadkach Abramović usiłuje opróżnić ciało («łódź»), aby uzyskać równowagę ciała-i-umysłu, aby, jak mówi, «być tu i teraz». Jej droga duchowości

» 41 Turner twierdził, że w społeczeństwach nowoczesnych, poza obszarem niektórych praktyk Kościoła katolickiego, właściwie brak jest sfery liminalnej sensu *stricte*, za to w odniesieniu do współczesnej duchowości (sztuki i alternatywnych doznań religijnych) Turner posługiwał się pojęciem „liminoidalności", czyli liminalności zindywidualizowanej, zniekształconej, niepełnej, wybrakowanej (np. V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 73). To wartościujące rozróżnienie uważam – za innymi badaczami – za nieprzydatne, niepozwalające na zrozumienie współczesnych fenomenów kulturowych i wątpliwe ze względu na zaangażowanie religijne i doświadczenia osobiste jego autora (V. Turner przeżył okres nawrócenia na katolicyzm).

» 42 V. Turner, *Od rytuału…*, s. 73.

» 43 Por. G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999.

» 44 Zob. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999.

» 45 Por. S. Czarnowski, *Podział przestrzeni i jej rozgraniczenie w religii i magii*, przeł. N. Assorodobraj, [w:] idem, *Dzieła*, t. 3: *Studia z dziejów kultury celtyckiej. Studia z dziejów religii*, Warszawa 1956.