

Kontestacja jako novum przedstawiania

Autor tekstu: **Monika Woźniakowska**

O sposobach wizualizacji w kulturze współczesnej: fotografia, film, malarstwo czy może...

Niniejsza praca będzie próbą wykazania, że pojęcie „kontestacja” stanowi autonomiczny rodzaj wizualizacji, choć wyrażany właściwie poprzez „typowe” formy przedstawiania takie, jak film, fotografia, malarstwo czy teatr. Unaoczniając ten problem posłużę się przykładami nie ze sztuki konwencjonalnej, ugrzecznionej, spełniającej założenia kultury popularnej/masowej, lecz ze sztuki wyrosłej w zasadzie z samego terminu „kontestacja”, mianowicie chodzi przede wszystkim o teatr alternatywny (uliczny), performance i happening [1] (tak zwana sztuka żywa), posiłkując się jedynie egzemplifikacjami standardowych form przedstawiania, ale w ich przetworzonej formie.

Termin „kontestacja” potraktowałam w tym szkicu jako słowo-klucz, należałoby więc sięgnąć do korzeni znaczenia i krótko omówić ewolucję rozumienia jej definicji i funkcjonowania tej nazwy w świecie współczesnym, by móc przejść do konkretnych przejawów artystycznych.

Znaczenie „kontestacja” ma swoje korzenie w średniowiecznej scholastyce. Pochodzi z łacińskiego prototypu *contestari*, który oznaczał ścieranie się światopoglądów, polemiki, dyskusje [2], następnie z francuskiego *contestation* oznaczającego sprzeciw, spór, odrzucenie [3]. Współcześnie sięgamy do źródeł znaczenia tego terminu. Kontestator to człowiek, który jest identyfikowany z buntownikiem, nonkonformistą, „to ktoś, kto nie znajduje dla siebie miejsca w normalnym społeczeństwie i kogo wyróżnia negatywny stosunek względem wartości przyjętych przez większość” [4]. Do przejawów zachowań kontestacyjnych zaliczyć można zachowania różne, a nawet stojące w opozycji do siebie: demonstracje, strajki studenckie, ataki bombowe, kształtowanie małych społeczności, formujących nowe sposoby życia, nowe formy kontaktów międzyludzkich, niewykonalne w obowiązującej rzeczywistości [5]. Aktywny sprzeciw wobec wszystkiego, co narzuca konsumpcyjne społeczeństwo na płaszczyźnie warunków materialnych i światopoglądowych, zaczął powstawać w otoczeniu kształcącego się młodego pokolenia i socjalistycznych intelektualistów krajów o podobnym rozwoju gospodarczym [6]. W tym omówieniu potraktuję zjawiska zakwestionowania, dezaprobaty i buntu, które określam ogólnie kontestacją, jako zjawiska występujące zawsze i wszędzie. Nie dotyczą one samej idei kultury, kultury w ogóle, nie obalają żadnych wartości i reguł jako takich, ale skierowane są na fizycznie istniejący, konkretny system społeczny [7]. Ci, którzy nie mogą pogodzić się z panującą rzeczywistością oraz sposobami jej analizowania, odnajdą „azyl” w enklawie kontestacji, która może też spełniać rolę pewnego wzorca uzasadniania rzeczywistości, sposobu odbierania i wartościowania zjawisk, szczególnie dla jednostek i zespołów ludzi o nieszablonowych, innych od utrwalonych w obrębie większości światopoglądach.

Uważam, że można potraktować kontestację jako proces, swoistą formę przechodzącą przez kilka etapów. Zaczyna się od odnotowania dysharmonii między kulturą a jednostką i jej osobowością, przez dezintegrację ustalonych wizerunków rzeczywistości, do stworzenia nowej jakości — przede wszystkim więc do pogodzenia dwóch sfer — obiektywnej i subiektywnej — a ostatecznie do utworzenia alternatywnego społeczeństwa, komuny [8]. W jednym zdaniu można powiedzieć, że proces ten przechodzi od fazy destrukcji do fazy konstrukcji. Jednak na przekór dążeniom kontestatorów do odrzucenia kultury w jakichś jej aspektach, kontestacja jest zjawiskiem kulturowym specyficznym dla tej właśnie kultury, która została poddana zakwestionowaniu. Kontestacja kultury jest równocześnie jej zanegowaniem i odwrotną interpretacją (lub całkowicie nową interpretacją), a także tworzeniem kultury nowej, wychodzącej poza istniejące systemy łączności międzyludzkiej i formy wyrazu [9]. W tym rozumieniu zawiera się podwójny sens — występuje zanegowanie, które jest też poświadczeniem wartości, w imieniu których się neguje.

Tym, co zespala wszystkich rewolucjonistów jest wiara w to, że tylko wewnątrz ich ruchu może powstać nowa, niczym nieskrępowana rzeczywistość, przywracająca zdewaloryzowane

wartości takie, jak równość i wolność. Cechuje ich specyficzny rodzaj wyobraźni, który występując przeciwko „codziennej racjonalności” formuje tym samym nowy świat. W ruchu kontestacyjnym najważniejszy jest proces, aktywność sama w sobie, a nie rezultat tych działań, dlatego ruch ten „stanowi immanentny, niezbywalny składnik kultury” [10]. Idąc dalej, mogę stwierdzić, że kontestacja w różnorodnych jej przejawach nakierowana jest na heterogeniczność, ponieważ nie to, co spotykane i multiplikowane jest atrakcyjne, ale to, co ma charakter efemeryczny i indywidualny. Właśnie w tym aspekcie największe pole do popisu ma sztuka, która staje się narzędziem walki w rękach ludzi w sytuacji narzucania określonego sposobu organizowania najbliższego otoczenia, niewyrażenia zgody na uczestnictwo w zastanej rzeczywistości. Taka spontaniczna aktywność [11] musi wypływać z samego człowieka, a nie z jego bezsilności czy też wyizolowania. Musi być przejawem jego własnej wolnej woli. Tego rodzaju aktywność jest możliwa wtedy, gdy człowiek uporządkował siebie na tyle, że stał się przejrzystą i zintegrowaną jednostką. Ten model spontaniczności objawia się pośród artystów, którzy potrafią w sposób obiektywny wyrażać siebie. Niestety, jest i druga strona medalu. Chodzi mianowicie o to, że artyści, którzy dokonują rewolucji, stają się uznani wtedy, kiedy im się powiodło, potępieni zaś wtedy, gdy im się nie udało. Widać tu, że kontestacje stają się prawomocne w społeczeństwie, jeśli dokonał ich ktoś ceniony, znany, ktoś, komu można pozwolić na „wybryki”. Inaczej jest w przypadku tych, którzy są z tak zwanego undergroundu, ponieważ sukces ich zależy od tego, czy publiczność kieruje się samą estetyką i upodobaniami, czy jest widownią myślącą, podejmującą dyskurs z artystą. Jeśli to pierwsze bierze górę, to można się spodziewać wykluczenia artysty ze środowiska, jako że widoczne jest w takim przypadku hołdowanie treściom „lekkim, łatwym i przyjemnym”.

Kontestator ostentacyjnie narusza panujące normy, przy czym wyróżnia go negatywny stosunek do wartości i prawd wyznawanych przez większość [12]. Dla niego jest to sposób na uwolnienie i manifestację poglądów, dla widza powinna być to wewnętrzna refleksja. Kontestator nie udziela odpowiedzi, lecz stawiając pytanie prowokuje, nagabuje, zasiewa ziarno wątpliwości. Jeżeli jednostka swoje wzburzenie zademonstruje w odpowiednim czasie, może się wtedy wywiązać dialog między nim a publicznością. Postawy artystyczne, których efekty balansują na granicy przyzwolenia społecznego są typowością współczesnej sceny artystycznej, a kolejne kontestacji w sztuce są kroniką buntu i sprzeciwu wobec stanu świadomości społeczeństwa, ale również wobec sztuki poprzedzającej aktualną. Między innymi to właśnie sztuka została podłożem, na którym zaczęły wybijać się kontestacyjne przedsięwzięcia, ponieważ mówi ona o zjawiskach niemożliwych do wyrażenia w inny sposób. Wskazana właściwość sztuki pozwala nam ją traktować jako doskonały nośnik w przekazywaniu alternatywnej informacji.

W latach 60. zaczynają pojawiać się takie formy wizualizacji, które odbiegają od tradycyjnych sposobów przedstawiania, ponieważ ich źródłem jest społeczeństwo, a zawężając- wyrosły one z wystąpień młodzieży buntujących się wobec skostniałego i ograniczającego systemu.

Na zachodzie karierę zrobiły tak zwane sytuacje i spektakle. Sytuacjonistami nazywano się tych, którzy po prostu konstruowali sytuacje. Sytuacją w takim wypadku był kompleks kontaktów z przedmiotami i ludźmi, w które człowiek jest wciągnięty w każdej chwili swojego istnienia. Całość przyzwyczajęń estetycznych, sposobów komunikowania, uczuć i zwyczajów stymulujących zachowania powszednie jest każdemu dany obiektywnie, a równocześnie przez nie sporządzany w toku działań zbiorowych. Celem sytuacjonistów stało się właśnie przekroczenie tej obiektywności i próba świadomego, intencjonalnego stworzenia kultury. Oczywiście należało zacząć od zniszczenia konwencjonalnych elementów kultury. Ta dekompozycja miała nastąpić w procesie zderzenia starej kultury z nową, wtedy to, co niepożądane samo się unicestwiała [13]. Spektakl zaś to coś pomiędzy widowiskiem a wizerunkiem, który nie rekonstruuje ani nie wyjaśnia rzeczywistości zastanej. Przedstawia fikcyjne życie bardzo ekspresyjnie i zgodnie z przesłaniem mediów ekspansywnie narzucając przeświadczenie, że jest to prawdziwe życie. W ten oto sposób jawi się jako „oczywiście prawdziwa”, jako jedyna i realna rzeczywistość telewizyjna [14]. Ma to oczywiście swój cel, którym jest ukazanie systemu w jego prawdziwym obliczu.

Zamysłem sytuacjonistów była kontrpropaganda przez odwracanie sensu ogłoszeń, plakatów reklamowych itp. W 1966 roku w czasie majowego strajku robotnicy razem ze studentami przestawili litery napisu na fabryce z Berliet na Liberte. Sytuacjoniści byli tymi, którzy zaczęli propagować uwalnianie zamkniętej aktywności, przezwydzielali bierność ożywieniem poprzez prowokację odkrywającą realne mechanizmy władzy [15].

Dalszym krokiem było pożegnanie się ze „starym teatrem”, który był zjawiskiem estetycznym i zastąpienie go „teatrem młodym” [16], kładącym nacisk na wymiar etyczny [17]. Teatr alternatywny dla zaszczepiania fermentu społecznego zaczął zmieniać całą formę spektaklu, chociaż tak naprawdę nie był organizacją sformalizowaną o dokładnie uzgodnionych założeniach programowych. W teatrze, w którym zlikwidowano scenę, dosłownie i metaforycznie, odbywała się rewolucja nie tylko treści, ale także formy. Na przykład Teatr guerilla- teatr rewolucyjny, który tworzył się na ulicach przełamywał barierę między odbiorcą a twórcą, usuwając sztuczny dystans, który niesie ze sobą scena [18]. Spektakle odbywają się na ulicy, aktorzy ubrani są zwyczajnie, tak, jak na co dzień, podejmują tematykę społeczną, usiłują nawiązać kontakt z widzami- jest inaczej niż w „starym teatrze”, bo to wszakże teatr alternatywny, więc siłą rzeczy jest inny, ekscentryczny, na opak wobec „starego teatru”. Władza sprzyja tworzeniu pospolitej, pozorowanej kultury, która czyni z człowieka wyłącznie biernego, ograniczonego konsumenta. Ten zaś pomimo łatwości konsumpcji kultury popularnej, odczuwa próżnię. Owa pustka jest właściwie jedyną przestrzenią, która pozostawia nadzieję i szansę na bunt jednostki, na odkrycie w sobie pokładów twórczych, indywidualnych pragnień, na eksplorację rzeczywistości od nowa. Kontestacja represjonującej kultury i współczesnej, technokratycznej cywilizacji, oznaczała stworzenie własnego sposobu bycia, interpretacji świata i nowej sztuki- czyli kontrkultury. Idee te znalazły wyraz nie tylko w działaniach społeczno- politycznych oraz stylu życia, ale i we wszystkich dziedzinach sztuki.

O teatrze mówi się, że to najbardziej społeczna ze sztuk. Jego głębokie odnowienie, zapoczątkowane w latach 60., swą specyfikę czerpie przede wszystkim z kontestujących korzeni. W politycznych i moralnych ideach kontestacji teatr alternatywny znajduje źródło dla inspiracji etycznych, ale też estetycznych. Prześiąknięci ożywym powiewem rebelii, twórcy teatru mówią: najpierw etyka, potem estetyka, które potwierdza i ilustruje zdanie Petera Schumanna, twórcy Bread and Puppet Theatre: „*Niektóre z naszych przedstawień są dobre, niektóre złe, ale wszystkie opowiadają się za Dobrem przeciw Złu.*” [19]. Innym przykładem może być wypowiedź Juliana Becka, będącego jedną z najważniejszych postaci związanych z Living Theatre, twierdzi on: „*Czym więc ma być teatr lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych? Synagogą, w której nie ma żadnego boga, ale odbywają się wciąż modły o to, aby objawił się punkt archimedesowy. Celem twórczości artystycznej dzisiaj, bardziej niż kiedykolwiek, jest poszukiwanie sensu egzystencji poza sferą estetyki*” [20]. Teatr Becka i Maliny nie był wprowadzeniem człowieka w świat marzeń, a wręcz przeciwnie- był pokazywaniem świata takim, jakim jest- czyli brutalnym i absurdalnym. Dopiero uświadomienie takiego stanu rzeczy pozwala coś zmienić w najbliższym chociaż otoczeniu.

Treścią sztuk były problemy wolności, śmierci, dehumanizacja świata. Twórczość, to coś, co każdy potrafi zrobić. Teatr rewolucyjny miał być polem doświadczeń nowej sztuki, stanowiącej sposób życia dostępny wszystkim ludziom. Twórcy tego teatru zrezygnowali ze sztuczności, ze pewnego rodzaju kłamstwa, jakim jest gra w teatrze. Nie chcieli, by ich teatr naśladował życie- nowy teatr miał partycypować w życiu do tego stopnia, by się w nim „rozpuścić”. „Aktorzy”, bo nie można ich nazwać aktorami takimi, którzy występują w teatrze tradycyjnym, uwolnili się od wchodzenia w różnorodne role i zaczęli odgrywać samych siebie. Teatr alternatywny stał na granicy sztuki i życia, a jego twórcy przyjmowali podwójne role działaczy i aktorów- choć można by powiedzieć, że rezygnowali z obu tych ról i byli po prostu sobą. Teatr ulicy (między innymi Czarne Pantery, San Francisco Mime Troupe) miał nadwerzężyć w ludziach odczucie tożsamości i ich społecznej funkcji, miał ośmieszyć organy państwowe i aparat władzy w ogóle, prowokować, drażnić, podrażniać, doprowadzać do ostatecznych reakcji, przymuszać do dyskusji [21].

Dążyli do odnalezienia swojego źródła, swojej pierwotności, do tego, co zostało „obite” sztywnymi ramami artystycznych konwencji. Zgodnie z hasłami, głoszonymi przez zbuntowane pokolenie lat 60., teatr powrócił do swej natury, by w niej odnaleźć własną istotę. Powrót do idei tak zwanego teatru nieoswojonego [22] niekoniecznie oznaczał panowanie metafizyki i magii w spektaklu, niemniej jednak prawdziwie społeczny charakter obrzędowego życia pozaeuropejskich plemion fascynował twórców nowego teatru i stanowił źródło pomysłów, za którymi szła kreacja nowych form przekazu teatralnego. Antonin Artaud, zafascynowany takimi obrządkami sformułował na ich podstawie wizję nowego teatru, którą zawarł w „Manifeście teatru okrucieństwa”, ogłoszonym w 1932 roku. W Manifeście tym Artaud żąda, między innymi, by widowisko teatralne posługiwało się rytuałem, ruchem, maską, manekinami, by zerwać z dualizmem aktora i reżysera, by przestrzeń teatru stała się jednolita, wspólna dla

aktorów i widzów. Teatr Artauda, zrealizowany zresztą dopiero w latach 60., to teatr namiętności i gwałtownych emocji, różnił się od intelektualnego i krytycznego teatru politycznego, do jakiego przyzwyczaili widzów Brecht. Możliwe, że to właśnie postać Artauda była znaczącym i decydującym łącznikiem mentalnym kontestujących artystów z teatrem nieoswojonym.

Teatr nie nawoływał do buntu, nie moralizował, on w buncie uczestniczył. Widzowie nie odbierali przekazu, oni uczestniczyli w spektaklu. Teatr alternatywny wyzwalał nie tylko podejmowaną tematyką, ale także estetykę, determinował wyznawane przez artystów wartości. Ważne jest to, że forma i treść teatru kontrkulturowego współgrają ze sobą, sprzęgają się po to, by osiągnąć pełnię, całość rewolucyjnego wyrazu. Aby uzyskać taki efekt, artyści przekształcili strukturę widowiska, najczęściej zainspirowani teatrem nieoswojonym, jednak w zależności od charakteru danej grupy dopełniając własną lub podpatrzoną stylistyką: na przykład kabaretowo- dadaistyczną jak Le Grand Magic Circus. Najważniejszym elementem struktury przedstawienia jest przestrzeń. Przestrzeń teatralna wyznacza sposób i zasięg percepcji widza, odpowiada za siłę rażenia widowiska, wyraża funkcje ideowe i estetyczne, jakie przypisują teatrowi twórcy i publika. Przestrzeń teatralna nowego teatru radykalnie i drastycznie zakwestionowała podział na scenę i widownię. Kontakt między nadawcą i odbiorcą przekazu teatralnego miał być bezpośredni, ale jednocześnie ujęty symbolicznie. Zrezygnowano z tradycyjnych ról widza i aktora, dążono do stworzenia sytuacji, gdzie i nadawcy i odbiorcy, staliby się aktywnymi współuczestnikami procesu teatralnego, przynajmniej w sferze wewnętrznej. Teatr aranżuje pewną wspólnotę, więc w tym celu musi zarówno aktora, jak i widza objąć jednolitą przestrzenią — przestrzenią wspólną i wspólnotową — manifestującą równość, swobodę, ale również aspekt ludyczny, jaka winna istnieć w kontrkulturowej wizji zależności życie — teatr — rewolucja. W tworzeniu przedstawienia ważniejszy od efektu końcowego, czyli samego spektaklu, jest sam proces tworzenia. W przedstawieniach teatru alternatywnego istniało zawsze miejsce na improwizację, co pozwalało widzom na dużą swobodę i aktywność w kształtowaniu przedstawienia. Teatr ma wrócić tam, gdzie jest życie, ma odzyskać swą pierwotność i oswoić ze sobą codzienność, paradoksalnie po to, by odkryć, iż może być teatrem nieoswojonym i że codzienność może jeszcze zadziwiać i zachwycać [23].

Kolejny przejaw innego sposobu przedstawiania to performance. Performance także uważany jest za sztukę żywą i o podwójnym sensie: z jednej strony traktowany jest jako personalny i nawet intymny pokaz artysty przed audytorium i frontalny z nią kontakt, z drugiej- oczywiście jako przeciwstawienie się temu, co skonwencjonalizowane.

Istotą sprawy jest tu powiązanie dzieła z cielesnością, możliwie ściśle i dosłownie. Nie chodzi też o to, że twórca ma odczucia i poglądy, które odbijają się na formie. Chodzi o to, że jest ona kształtowana na wskroś indywidualnie przez doświadczenie cielesne. To ciało i sposoby jego obróbki, wykorzystania są materiałem, z którego kształtuje się forma performance.

Przyglądając się scenie, w której performer stoi sam naprzeciwko publiczności i dokonuje „gry” swoim ciałem, przyjmujemy ją do siebie, stawiamy się w sytuacji artysty, wczuwamy w jego przeżycie. To właśnie najważniejsze staje się w performance- aby zbudować relację intymności performerera i publiczności.

Na przeciwnym biegunie tak radykalnego i brutalnego traktowania własnego ciała przez performerera lokuje się postawa polegająca na prostej, naturalnej obecności. Artysta po prostu jest, jest obecny, wykonuje zwykłe, codzienne czynności. Tego typu performance jest niespektakularny. W tej postawie trudniej dostrzec wspomniane traktowanie ciała jako materiału, gdyż ów „materiał” nie podlega żadnemu widocznemu „przetwarzaniu”. Podobna strategia użycia ciała i budowy formy performance jest najczęściej związana z praktykami duchowymi, skupieniem, medytacją, często o wschodniej, buddyjskiej proveniencji. Fizyczna obecność, działanie jest tu oznaką pewnej niewidocznej, czysto wewnętrznej aktywności. Uruchomienie ciała jako materiału artystycznego było chętnie wykorzystywane przez kobiety. Sztuka performance stwarzała im rzadką szansę prezentacji tożsamości dotychczas tłumionej w kulturze. Użycie ciała przez kobiety miało wymowę polityczną, kontrkulturową. Mówimy tu o latach siedemdziesiątych, gdy stawiane były zagadnienia kulturowej tożsamości, także kulturowego dysponowania ciałem, społecznej kontroli nad ciałem, czego wyrazem było dążenie do zmian obyczajowych. Wpływ kobiet na performance, a przez performance na sztukę światową był ogromny. Świadczy o tym fakt, że to artystki aktywistki ruchu kobiecego, Judy Chicago i Miriam Schapiro, po raz pierwszy wprowadziły performance jako samodzielną

dyscyplinę do programu studiów akademickich. Klasycznym przykładem użycia seksualności kobiecego ciała jest *Interior Scroll* Carolee Schneemann. Jego elementem było wyciąganie przez artystkę długiego zwoju ze swojej waginy, z którego odczytywała tekst będący typową męską krytyką- narzekaniem na tak zwaną „sztukę kobiecą” czy „kobiecość sztuki” (konkretnie dotyczyło to opinii o jej filmach). W latach osiemdziesiątych, w epoce AIDS, performance i wszelkie formy akcyjne skierowały się na aktywizm społeczny, edukację kulturową. Zaczęły powstawać liczne grupy, których celem do tej pory jest działalność na rzecz społeczności lokalnych, grup mniejszościowych. Performance ukazuje swoją zdolność bycia sztuką, poprzez którą można trafić do ludzi niezwiązanych ze sztuką czy wręcz wykluczonych z kultury. Performance służy tworzeniu i prowadzeniu wielkich projektów społecznych. W Polsce lata osiemdziesiąte to „wieki ciemne” lat stanu wojennego. Zamknięcie kraju uniemożliwiało uczestnictwo w życiu sztuki światowej, a sytuacja wewnętrzna hamowała jakkolwiek wolny rozwój kultury. Historia osobista może mieć wpływ na formę i być treścią narracji performance. Ale nawet gdy nic nie wiemy o artyście, odbieramy jego bezpośrednią prezentację na scenie. Stykamy się bezpośrednio z samym artystą. Możemy dowiedzieć się o nim więcej i wzbogacić recepcję dzieła. Bezpośrednio mamy jednak tylko tę prezentację, jego obecność przed nami. Bezpośredniość ma więc związek z tożsamościowym charakterem formy sztuki performance (czy innymi formami sztuki żywej). Jest ona oparta na tożsamości osoby i dzieła. Performance dąży do zaskoczenia i poruszenia publiczności. Bywa przez to przedstawieniem problematycznym i kontrowersyjnym, a często kontrowersyjność owa jest wręcz pożądana. Performance nie można było nagiąć do „harmonijnych” konstrukcji programowo-teoretycznych. Performance był adresowany tylko do publiczności obecnej. Pozbył się pośredników i krytyki artystycznej w kontaktach z odbiorcą. To artysta przedstawiał sztukę, a nie był reprezentowany przez swoje dzieło. Podważył tym samym kulturowe rudymenty sztuki. Po raz pierwszy osoba artysty została usytuowana przed sztuką. Od tego momentu artysta nie był skłaniany do eliminowania swojego życia ze sztuki [24].

Pokrewnymi formami w sztuce były rozwijające się również w latach 60. happeningi (z ang. „dzianie się”, „zdarzenie”) - czyli zorganizowane wydarzenia, zamknięte w czasie, posiadające specyficzną dramaturgię. Charakteryzują się, tak, jak poprzednie formy sztuki żywej, bezpośredniością, otwartością formalną, często z elementami improwizacji, choć powstawały również, na przykład, partytury happeningów, aktywizując widza, często jako wyraz nieskrępowanej ekspresji twórczej i otwarcia formuły dzieła. W swoim przebiegu może być połączeniem akcji- czynności z przedmiotami, obiektami, często specjalnie do tego celu spreparowanymi, generowaniem dźwięków. Happening może wynikać również ze specyfiki miejsca, np. „przywłaszczano” sobie dane elementy natury albo kultury. Dla wielu dziedzin sztuki stał się odświeżającą i ożywczą formułą rozszerzającą obszar wąskich specjalności, realizując dzieła multimedialne i polisensoryczne. Happeningi powstały jako wynik wspólnej pracy artystów różnych dziedzin przy aktywnym, współuczestniczącym udziale publiczności. Pierwsze happeningi realizowane były w instytucjach kulturowych, np. w muzeach, później jako wydarzenia w przestrzeni: ulicy, miasta, lotniska itp. Funkcjonowały na początku jako samodzielna forma sztuki, z biegiem czasu stały się narzędziem komunikacji społecznej, a nawet wyrazem postawy politycznej, jak również formą zwracania uwagi na jakiś problem będący aktualną bolączką.

Artyści różnych dziedzin sztuki przeciwstawiali się taktyce kraju, narzucając sztuce realizm, poprzez nawiązywanie do tradycji awangardy, przyjmując „procedurę” określoną „neoawangardą”. Zalicza się do tego panteonu również działalność fotograficzną, czyli dość standardowy i znany sposób przedstawiania świata i jego elementów. Działali zazwyczaj w kilkusobowych grupach, tak, jak Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński i Bronisław Schlabs, którzy w 1959 roku zorganizowali pokaz pt. „Antyfotografia”. Beksiński komponował na planszach fotografie artystyczne z reprodukcjami, w surrealistyczno- groteskowe całości, Lewczyński zespalał w serie zdjęcia plakatów, notatek albo używanych czy nawet zdewastowanych przedmiotów, natomiast Schlabs przedstawił prace, które były fotograficznym równoważnikiem malarstwa informel [25]. Z kolei z awangardową „Grupą Krakowską” związany był Andrzej Pawłowski, który stworzył wiele cykli bezkamerowych fotografii, a w 1957 roku organizował świetlne projekcje „Kineform”. W latach sześćdziesiątych bardzo aktywna była grupa „Zero- 61”, której najbardziej znaną i najgłośniejszą akcją była wystawa „W starej kuźni”, która odbyła się w Toruniu w 1969 roku, łącząca fotograficzne wytwory sztuki z rzeczami znalezionymi w miejscu wystawy. Autorzy tej wystawy (Józef Robakowski, Antoni

Mikołajczyk, Andrzej Różycki, Wojciech Bruszewski) od 1970 roku działali w kolejnej grupie pod nazwą „Warsztat” przy Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi i właściwie do dzisiaj należą do najważniejszych artystów w pasie fotografii, filmu i wideo. Na granicy fotografii, performance i sztuki wideo lokalizuje się twórczość takich artystów, jak Leszek Golec, Jerzy Truszkowski i Katarzyna Kozyra. Kozyrę najbardziej przyciąga problem nieuchronnej destrukcji ciała oraz norm obyczajowych odnoszących się do funkcjonowania ciała, w szczególności w sferze seksualności. Wiele jej prac to fotograficzne akty i dokumentacje podglądające ludzi w intymnych sytuacjach (np. filmowała kamerą wideo ludzi w damskiej i męskiej łaźni). Jej twórczość, w którą zresztą wplotła sporo osobistych wątków, spowodowała dyskusje na temat moralności w sztuce. W podobnym kierunku od końca lat siedemdziesiątych zmierzała twórczość Jerzego Truszkowskiego. Jego fotografie zderzają wysublimowaną estetykę z tematami przemocy, zwracając uwagę na to, w jak destrukcyjny sposób może przejawiać się ludzka świadomość. Truszkowskiego intrygują represyjne funkcje symboli i to, jak maskują się one za pozornością estetyki [26].

Przedstawiony bunt w sztuce jawi się jako obszar sprawności interpretacyjnych, jako układ bodźców, których fundamentalną cechą jest ich nieokreśloność, sprawiająca, że odbiorca jest zmuszony do całego łańcucha zmieniających się odczytań, jako struktura, jako „konstelacja” elementów podlegających różnego rodzaju wzajemnym relacjom.

Świat, w którym żyjemy jest dziedzicem świata poprzedniego, a więc niemalże zawsze prezentuje się aktualnym społeczeństwu jako świat kryzysu. Artysta który wystosowuje protest w zakresie form, ale nie unicestwia go, tylko porusza się wewnątrz niego, wcale nie wyzwala się od tego systemu, a modyfikując go godzi się zarówno na fragmentaryczne włączenie w ten system, przyjęcie i zaakceptowanie jego tendencji wewnętrznych. Z drugiej strony asymiluje nową „gramatykę”, utworzoną nie tyle według kryterium ładu, ile według zasady czegoś przeciwnego, czyli trwałego bezładu. Akceptuje on świat, w którym żyje za pomocą pojęć powstałych przez kryzys i w kryzysie, w jakim jego świat się znajduje. W ten sposób artysta idzie na kompromis ze światem współczesnym mówiąc jego językiem, myśląc, że go wymyślił, kiedy tak naprawdę podyktowała mu go sytuacja. Całkowita integracja człowieka z przedmiotem, sytuacją, rzeczywistością dostarcza przyjemności dzięki płynącej z tego zgodności i harmonii.

Anektowanie działań przypisanych innym kierunkom sztuki, wprowadzanie nowoczesnych mediów, wprzęgnięcie wszelkich możliwych przedmiotów, żywiołów ognia, wody i powietrza, elementów tańca, teatru i muzyki, niezmiernie rozszerza przestrzeń artystycznych poszukiwań przedstawiania. Kontestacje sytuuje się na osi wyznaczonej przez odkrycia i doświadczenia futurystów, ekscentryczne prowokacje dadaistów, malarstwo gestu-na osi wykreślonej przez wszystkie te realizacje, które tworzą sztukę żywą, sięgającą do obszarów pozaartystycznych, wychodzącą poza tradycyjne formy wypowiedzi, poza tradycyjne uwarunkowania społeczne. Przekracza granice sztuki sięgając do rzeczywistości pozaestetycznej, realizuje się w kontekście zwyczajnych epizodów codziennego życia, w obszarze wydarzeń realnych, doświadczanych powszechnie. Ujawniając nowe sensy i wartości kieruje naszą wyobraźnię poza sferę prostych skojarzeń, w stronę przekazu metaforycznego. Kameralne doświadczenia wystawione na widok publiczny, prezentowanie własnej osobowości, wykorzystywanie i eksploatawanie własnej biografii i prywatności codziennego życia składają się na materię i tworzywo dzieła. Artysta używa siebie jako medium, zmienia się w znak, jest depozytariuszem znaczeń. Natura ludzka funkcjonuje według skomplikowanych reguł, poddanych pod kontrolę i osąd innych. Bunt jest zaś jednym z podstawowych sposobów reakcji człowieka na nieprzychylną, ograniczającą jego swobodę rzeczywistość, dlatego aktywizuje się do tego stopnia, że tworzy nowe formy przedstawiania, które stają się wyrazem niezadowolenia z panujących reguł. „Kontestacja istnieje będzie dopóty, dopóki społeczeństwo nie przekształci się w idealny, harmonijny system. Wtedy jednak stałaby się własnym zaprzeczeniem.” [27]

Bibliografia:

- Bey H., *Tymczasowa Strefa Autonomiczna*, Frisch vom Frass, Kraków 2001
- Braun K., *II Reforma Teatru?*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979
- Hausbrandt A., *Teatr w społeczeństwie*, Wydawnictwa Szkole i Pedagogiczne, Warszawa 1983
- Jawłowska A., *Drogi kontrkultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975
- Paleczny T., *Kontestacja: Formy buntu we współczesnym społeczeństwie*,

Zobacz także te strony:

[Bunt w amerykańskiej konkulturze filmowej lat 60. i 70.](#)

Przypisy:

[1] Terminy te są traktowane synonimicznie, ale w tej pracy wykażę swoistość każdego z nich.

[2] T. Paleczny, *Kontestacja: Formy buntu we współczesnym społeczeństwie*, Kraków 1997, s. 3.

[3] A. Jawłowska, *Drogi konkultury*, Warszawa 1975, s. 7.

[4] "To ktoś, kto nie znajduje dla siebie miejsca w normalnym społeczeństwie...", T. Paleczny, op. cit., s. 5.

[5] A. Jawłowska, op. cit., s. 7.

[6] Ibidem, s. 8.

[7] W skrajnych przypadkach kontestacja bywa zakwestionowaniem wszystkiego, co jest związane z kulturą, polityką, ze standardami zachowania, postępowania, etc.

[8] W obrębie alternatywnego społeczeństwa mamy do czynienia z alternatywnym sposobem rządzenia, alternatywną sztuką, itd.

[9] A. Jawłowska, op. cit., s. 104.

[10] T. Paleczny, op. cit., s. 8.

[11] Pojęcie to zapożyczyłam z książki E. Fromma *Ucieczka od wolności*, ponieważ ułatwia zrozumienie istoty kontestacji.

[12] Mowa tu o wartościach miałych, powierzchownych, nastawionych bardziej na konsumpcję niż na wcielanie w życie wzniosłych idei.

[13] A. Jawłowska, op. cit., s. 115- 116.

[14] Ibidem, s. 116.

[15] Ibidem, s. 123.

[16] Pojęcia "teatr stary" oraz "teatr młody" zaczerpnęłam z książki A. Nalaskowskiego *Sztuka obrzeży- sztuka centrum*.

[17] Wymiar etyczny- jeśli chcemy zmieniać świat, zacznijmy od siebie.

[18] A. Jawłowska, op. cit., s. 215.

[19] "Niektóre z naszych przedstawień są dobre, niektóre złe, ale wszystkie opowiadają się za Dobrem przeciw Złu.", A. Hausbrandt, *Teatr w społeczeństwie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1983, s. 35.

[20] "Czym więc ma być teatr lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych?...", A. Jawłowska, op. cit., s.216.

[21] Ibidem, s. 219.

[22] Braun K., *II Reforma Teatru?*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979 (Kazimierz Braun stosując termin "teatr nieoswojony" na określenie rytuałów przedteatralnych parafrazuje C. Levi- Straussa).

[23] Na podstawie książki A. Hausbrandt, *Teatr w społeczeństwie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1983.

[24] Na podstawie [Wikipedii](#)

[25] Informel - z franc. *art informel* - sztuka bezkształtna, bez formy, kierunek w sztukach plast. (od 1950), zwł. w malarstwie, polegający na tworzeniu dzieł abstrakcyjnych, o formie nie poddanej żadnym z góry przyjętym rygorom, powstającym na zasadzie działania przypadku starali się osiągnąć ekspresję dzieła poprzez swobodne, żywiołowe traktowanie materii malarskiej (rozlewanie, rozpryskiwanie farby, jeżdżenie rowerem po płótnie itp.); [źródło](#).

[26] Na podstawie [Culture.pl](#)

[27] T. Paleczny, op. cit. s. 137.

Monika Woźniakowska

Studiuje antropologię kultury na uniwersytecie Łódzkim, mieszka w Łodzi.

[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 30-07-2007)

[Oryginał..](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5490) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5490>)

Contents Copyright © 2000-2008 by Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2008 Michał Przech

Autorem tej witryny jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Właścicielem witryny są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tej witryny i jakiegokolwiek ich części.

Wszystkie strony tego serwisu, wliczając w to strukturę podkatalogów, skrypty JavaScript oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tej witryny oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tej witryny i nie korzystać z jej zasobów.

Informacje zawarte na tej witrynie przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów serwisu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na witrynie. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych serwisu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do redakcja@racjonalista.pl