

MARTA RYCZKOWSKA

INTERAKCJE

CHŁOPCY PRL-OWCY KONTRA DZIECI Z CZARNEJ DZIURY



XXI Międzynarodowy Festiwal Sztuki Interakcje w Piotrkowie Trybunalskim był spotkaniem międzypokoleniowym. Na scenie performance pojawili się Chłopcy PRL-owcy w kontrze do Dzieci z Czarnej Dziury. Obie grupy zdefiniowały się poprzez czas, w jakim urodzili się ich członkowie i jaki ich kształtował od początku twórczej drogi. Kuratorka Zofia Kuligowska zaprosiła do udziału młodych artystów performance, urodzonych na przełomie lat 80. i 90. Byli to: Anna Rutkowska, Emrah Gökdemir, Grzegorz Bożek, Grzegorz Demczuk, Nadia Markiewicz, Paweł Korbus, Rudger, Siksa, Stachu i Piachu, Timo Viialainen, Vala Foltyn. Mówi, że są to „dzieci”, które jako jedyne opuściły miejsce (czas), z którego nie może wydostać się nawet coś tak ulotnego jak światło. Z założenia artyści mieli eksplorować nieprzekraczalny moment w czasie (dnia, życia, kariery), w którym się znajdują (zdanie wyjaśniające: *Nie pójdziemy nawet o krok dalej/We will not go any further than this*). Kurator Przemysław Kwiek zaprosił do udziału w festiwalu swoich rówieśników, z których większość to artyści po siedemdziesiątce: Jacek Lilpop, Jan Rylke, Jan S. Wojciechowski, Lenka Klodová, Tomasz Sikorski. Ich działania w zamyśle kuratora miały być oparte na „wolnościowej” formule *Perfidii Perfearance*, w której każdy uczestnik sam określa „parametry” swojego „Pojawienia się” (*Appearance*) w Piotrkowie (związane z formą, nazwą, miejscem i czasem) i bada sferę bycia teraz, działania, polityki, procesu, rozumu, moralności, historii. Strategia kuratorów zakładała zderzenie pokoleń z ich nadziejami, fantazjami i bolączkami. Sami także zaprezentowali na festiwalu swoje działania. Przygotowana przez Grzegorza Borkowskiego wystawa *Dyfuzje czasu* była doskonałym uzupełnieniem festiwalu, pokazała różne rodzaje powiązań polskiej sztuki lat 70. ze współczesnymi działaniami performatywnymi. Sztuka jest szersza niż pokolenie i tendencje epoki. Rozgrywa się w czasoprzestrzeni, która nie jest liniowa – możliwe są w niej

powroty, nawiązania, dialogi. Na tym polega idea Interakcji – festiwalu performance z długoletnią tradycją, która ujawnia się we wzajemnym kontakcie artystów i publiczności, konfrontacji postaw i budowaniu sieci połączeń. Okazało się, że Dzieci z Czarnej Dziury i Chłopcy PRL-owcy, mimo różnic w postawach i innego rodzaju frustracjach życiowych, potrafią znaleźć wspólny język i próbują się zrozumieć nawzajem. Komunikacja polegała na rozmowach i starciach, co sprawiało, że była żywa i dynamiczna.

Na wystawie *Dyfuzje czasu* zestawiono działania z lat 70. z późniejszymi rozwinięciami, odpryskami, redakcjami. Grzegorz Borkowski użył pojęcia fizycznego, związanego z niekontrolowanym przenikaniem cząsteczek do zjawisk w sztuce, które rozgrywają się w procesie. Mają one różną naturę. Niektóre pokazywały, w jaki sposób językowa rzeczywistość odbija absurd teraźniejszości (Zofia Kuligowska, Leszek Przyjemski). Inne odnosiły się do reenactmentów, czyli sięgania po własne performance’ e z przeszłości po to, aby je uzupełnić współczesnym komentarzem (Ewa Bloom-Kwiatkowska, Angelika Fojtuch). Jeszcze inne dotyczyły badania fenomenów pracy własnego ciała, które fascynują artystów performance’ u bez względu na kontekst czasu (Paweł Kwiek, Natalia Lisova). Ekspozycja stanowiła wizualne tło akcji i manifestacji festiwalowych. Rozpoczęło je kosmiczne widowisko, przygotowane przez Barbarę Konopkę i Weronikę Amelię Kami. Artystki zaprosiły widzów na felicytację dla Przemysława Kwieka, autorski rodzaj afirmatywnego performance’ u, którego celem było uhonorowanie nestora polskiej awangardy. Felicytacja miała charakter *hommage* w formie autonomicznego koncertu. Pierwszy performance festiwalu wprowadził widzów w świat na pograniczu realności, gdzie wszystko, co znamy, ulega zatarciu. Odbывał się w feerii kolorów i dźwięków, w atmosferze międzygatunkowej lekkości (*nie jesteśmy, artystami, nie jesteśmy nawet ludźmi*). Na przezroczystej folii pojawił

się fluorescencyjny napis: *Tylko miłość zagina światło, więc tylko ona tworzy*. Artystki wykreowały sytuację wizualno-dźwiękową, która zasysała widzów w fantastyczny świat. Jediną zasadą była w nim płynność form, improwizacja i wzajemne oddziaływanie. Pojawiły się echa dawnych działań Kwieka podejmowanych w duecie KwieKulik w latach 70. Gra na skrzypcach mieszała się z dźwiękami instrumentów dętych i niecodziennych perkusjonaliów, które tworzyły kosmiczną przestrzeń audialną i pogłębiały nastrój niesamowitości. Psychoanalityczna kategoria *das Unheimliche* dobrze oddaje unikalne, pozaziemskie środowisko, jakie zbudowały artystki. Muzyka sfer i jazz, złoto, robale i instrumenty smyczkowe – wszystkie elementy miały w nim swoje miejsce. W działanie zaangażowani byli także wolontariusze, którzy zamienili się w hybrydalne stwory. Przemysław Kwiek skomentował działanie na swoją cześć w charakterystyczny dla siebie sposób: – *Ja byłem zażenowany, ale recenzje były dobre*.

POLSKA W SYMBOLU I NA ULICY

Pierwszego dnia Interakcji Chłopcy PRL-owcy spotkali się z nową falą, młodym pokoleniem artystów performance'u. Na pierwszy plan wysunęły się zderzenia: chłodna refleksja historyczna kontra intuicja, fantazja na temat przyszłości i postapokalipsa, historia o Polsce i opowieści z dzielnicy. Finał należał do ostrej i hipnotyzującej Siksy. W całym zda(e)rzeniu można było zauważyć dychotomię na linii: starzy-młodzi, męskie-kobiece, wolność-zniewolenie. Silnie obecny idiom polskości był rozbrajany na wiele sposobów. Jan Rylke sprowadził go do dziecięcej zabawki z orzełkami, poruszanej siłą ludzkich mięśni, która w toku działania zamienia się w balkonik dla starca. Zaprosił widzów na szlachecko-wodewilowe widowisko o współczesnej polskości. Pojawiły się flagi trzech dawnych potęg, które decydowały o naszej tożsamości: Niemiec,

Rosji i Austrii. Artysta z pomocą trzech wolontariuszy wykonywał taniec z flagą każdego z dawnych zaborców w takt hymnu, który był kompilacją hymnów polskiego, austriackiego, rosyjskiego, niemieckiego i unijnego. Działanie dopełnił wykonany przez niego balkonik – jarmarczna zabawka z radośnie machającymi skrzydłami orzełkami i nową flagą. Jan Stanisław Wojciechowski odniósł się do swojej życiowej praktyki teoretyczno-artystycznej. Performance przyjął formę mini-wykładu o różnych obszarach zainteresowań autora, okraszzonego emocjonalnymi komentarzami. Artysta opowiadał o poszukiwaniu matematycznych schematów dla wyjaśnienia reguł rządzących światem, wyrażonych za pomocą kompulsywnie prowadzonych przez lata notatek. Pojawiają się w nich wykresy, oparte na podstawowych figurach i ich wariacjach: kole i kwadracie. Wojciechowski mówi: *Maniakalna matematyczność pomaga trzymać ster*. Polerowane przez niego popiersie z brązu, będące autoportretem, i słowa zapisane na flipcharcie: *I have to Polish*, odnosiły się do problemu własnej tożsamości, ujętej w ramy narodowe, oraz nieustannej zmiany, szlifowania własnego ja. Grzegorz Bożek przeniósł widzów w rzeczywistość dnia codziennego w pewnym dużym mieście. Opowiedział historię, która przydarzyła się w upalny dzień w Poznaniu. Była to opowieść drogi wyłaniająca się z prostych, powtarzalnych zdań, przypominała rejestrację na starej kasie magnetofonowej ze wszystkimi przeskokami i powtórzeniami. Drobnymi gestami podnosiły jej dramatyzm. Kropla nasercowa na morzu czarnym – drobny znak, który artysta uczynił na drzwiach, nadał jej ludzki wymiar i skierowały myśl na szersze, egzystencjalne wody. Widzowie byli zatem w dwóch miejscach – stacjonarnie na festiwalu i mentalnie w przedziwnej podróży, w której nic nie jest pewne. Podobny klimat stworzył Sta_h Bałdyga, realizując performance rozpięty między dwoma miejscami. Wykreował pełną napięcia sytuację dźwiękowo-wizualną z wirtualnym

udziałem Piacha, który skomponował muzykę do performance'u. Podstawą działania były stare drzwi wewnętrzne z pustą ramą w środku – artysta utrzymywał je w pozycji pionowej, sterując własnym ciałem. W ich górnej części przymocował telefon, połączył się z Piachem za pomocą wideorozmowy, dzięki czemu działanie rozgrywało się w dwóch miejscach jednocześnie. Mroczne, przytłaczające fale dźwięku, napięcie mięśni, zatrzymana ucieczka – wszystkie te elementy tworzyły klimat nadciągającej apokalipsy.

Duet Siksa zaangażował widzów w energetyczną sytuację pod hasłem *Szmary w sercu*. Siksa koncertowała przepasana chustą rezerwisty z hasłem: *Najpiękniejsza w wojsku chwila nie zastąpi mi cywila*. Mówiła: *Potrzebujemy nowych pieśni przetrwańczych. (...) Tańczmy tańce*. Mówiła także o tym, że jest weteranką wojenną i nie dostanie zwrotu za utracone libido. Performance'y prowokowały myśl, że kategoria polskości jest niestabilna i domaga się przemontowania. Ostry bas i hipnotyzująca melorecytacja wokalistki zbudowały atmosferę pełną napięcia i ekscytacji. Performance zwieńczył pokaz filmu *Stabat Mater Dolorosa*, który zespół określa jako *musical o śmierci i dziewczynie*, przygotowany we współpracy z poznańskim artystą Piotrem Machą oraz grupą zaprzyjaźnionych twórców. Siksa wypowiada otwartą wojnę patriarchy, za którym stoi dyskryminacja, ksenofobia, dyskredytowanie kobiet. Krzyczy o prawach kobiet do samostanowienia, o potrzebie różnorodności kulturowej, o przestrzeni dla myślenia poza schematami, które ktoś kiedyś ustalił. Jest surowa i konsekwentna. Ten głos nie przejdzie bez echa.

NIE PŁACZ, TO KONIEC

Trzeci dzień Interakcji ujawnił kolejne pola dialogu. Tym razem mocno wybrzmiała relacja między dawnym a obecnym pokoleniem, wschodzącym a schodzącym oraz biegunowo

różne podejścia do kwestii czasu. Młoda generacja czuje zbliżający się kres i widmo nadciągającej katastrofy, stara zaś rości sobie pretensje do nieśmiertelności. Liniowość i poczucie czasu okazuje się zaskakująco względne. Na tej fali uwidoczniła się także relacja mistrz – uczeń oraz szereg konwencji, które z niej wynikają: potrzeba obalania autorytetów, uniezależnienia się od nich, a jednocześnie potrzeba ich posiadania. Kolejne pole dialogu to wątek kobiecy – kobiecość w procesie wychodzenia poza patriarchalne ramy, konstruowalna, niestabilna, szukająca swojego miejsca poza męskim idiomem. Mariola Albinowska jako jedyna pojawiła się w przestrzeni publicznej z silnym ekologicznym przesłaniem. Jej działanie podczas Interakcji było dedykowane miastu i jego mieszkańcom. Wędrowała wybranym wcześniej szlakiem w kombinezonie ochronnym. Wyglądała, jakby przemierzała świat po zagładzie.

Tymczasem w galerii już czekał Przemysław Kwiek siedzący za stołem, w specjalnie przygotowanej aranżacji. Składały się na nią obłożone gazetami stoły, stojące za nimi tablice-kolaże, plansza informacyjna, książki i rozsypane wokół śmieci. Kwiek zaprosił kolegów artystów i proklamował założenie Polskiej Akademii Sztuki Wysokiej. Wszystko odbywało się w podniosłej atmosferze. Członkowie nowo powołanej wszechnicy mieli nałożoną na usta siatkę symbolizującą cenzurę. Kwiek wygłosił płomienną przemowę na temat potrzeby sformalizowania grupy w obliczu faszyzujących i totalizujących tendencji polskiego rządu. Sytuacja była bardzo patetyczna, co jest odbiciem szerszej tendencji, polegającej na tym, że patos rodzi patos, a odpowiedzią na totalitaryzm jest inny rodzaj doświadczenia totalnego. Padały pytania od publiczności, np.: *– Dlaczego w tej akademii nie ma kobiet?* Kwiek odpowiedział prowokacyjnie, wskazując kolegów: *– Jak to nie ma? Każdy z nich ma żonę*. Głos z sali: *I dzięki tym kobietom możecie być artystami!* Działanie Kwieka wywołało lekką konsternację

i dyskusję, która przeniosła się w kuluary. Sprokowało kilka refleksji. Z jednej strony mamy do czynienia z pokoleniem artystów, których młodość przypadła na lata 70. i których rozwój nie mógł przebiegać płynnie ze względu na opresyjny system komunistyczny. Chłopcy PRL-owcy w Polsce po transformacji również pozostawali w niszy. Pałeczkę przejęło młodsze pokolenie. Obecnie ich głos jest również blokowany przez władzę głoszącą jedynie słuszny światopogląd, a ten rodzaj opresyjnej ideologii jest im skądinąd dobrze znany. Młodość i starość rówieśników Kwieka przypadła zatem na czas reżimu. Trudno się dziwić, że wzrasta w nich potrzeba buntu i przypomnienia światu sztuki o swoim istnieniu. Druga strona tego działania jest jednak taka, że przyjmowana przez nich perspektywa jest podobnie totalizująca jak system, przeciw któremu się opowiada. Zastanawiająca jest pozycja kobiet w męskim świecie sztuki, wciąż bardzo patriarchalnym – krzyk młodych performerek nie jest w stanie poruszyć tego monolitu. Czym jest sztuka wysoka, o której mówią? Jakie jest kryterium bycia członkiem akademii? W działaniu komitetu wybrzmiewa frustracja i zmęczenie ciągłym udowadnianiem decydującym jakości tworzonej przez siebie sztuki, ale również złość, desperacja i niebywała energia, która powstaje w momencie, gdy nie ma się już nic do stracenia. Kwiek mówi o roli starszyzny w każdym pokoleniu, mędrców klanu: *To jest moment na założenie Akademii Nieśmiertelności. Ale nie martwcie się. To potrwa ledwie kilka lat.*

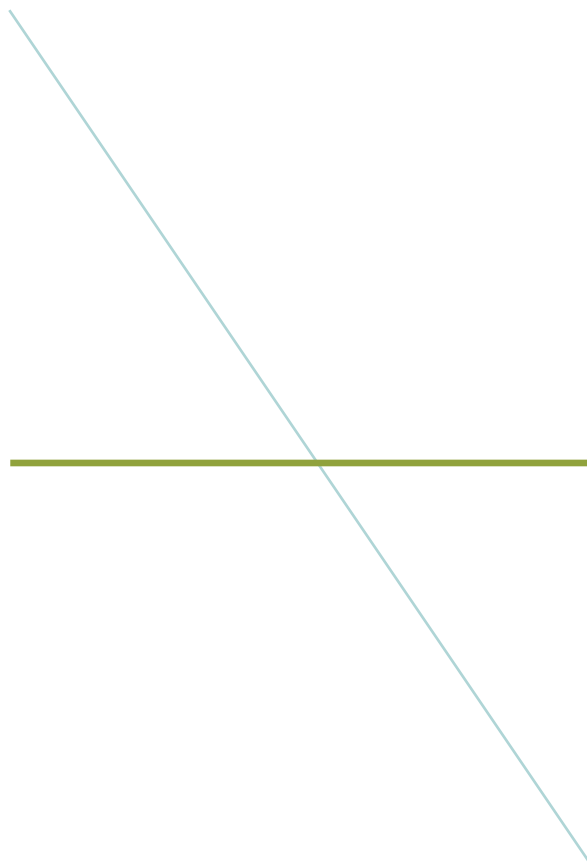
W ten apokaliptyczny ton „wstrzelili się” (dosłownie) także Nadia Markiewicz i Grzegorz Demczuk. Duet zaprosił widzów na celebrację końca. Odbyła się przy dźwięku czytanych nagłówków z gazet wieszczących koniec świata – słowo świat zostało z nich jednak wymazane. Widzowie otrzymali tuby z wystrzałowymi konfetti, dostali także instrukcję, jak i kiedy należy ich użyć. Do końca pozostało 10 minut. Wszyscy, podekscytowani,

czekali na koniec, ostatnie 10 sekund odliczali wspólnie. W finalnym momencie salę wypełniło wirujące konfetti. Przypomina się Miłoszowska fraza *Innego końca świata nie będzie*, a jednocześnie zastanawiające jest to, że młode pokolenie artystów żyje w cieniu końca, a starsze, czując go już niemal namacalnie, ma pretensje do nieśmiertelności. Uderzający jest paradoks pojmowania czasu dwóch generacji, które znajdują się na biegunowych etapach życia.

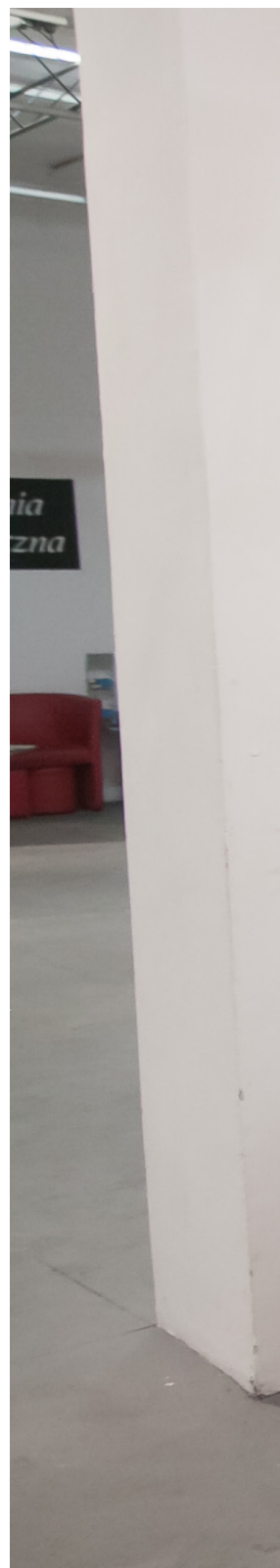
KOBIECOŚĆ IN PROGRESS

Tego dnia głośno zabrzmiał głos kobiet. Dwie performerki: Lenka Kłodová i Anna Rutkowska, wskazały wyzwania i oczekiwania, które stawia się kobietom. Lenka Kłodová zrealizowała performance w oparciu o balans. Weszła na równoważnię objuczona bagażami – walizką, torbą i torebką, które ciężarem dorównywały wadze jej ciała. Przeszła wolno na drugą stronę drewnianej belki i umieściła na jej końcu wszystko, co miała w rękach. Wróciła i zaczęła wolno, metodycznie zdejmować kolejne części garderoby i rzucać je jedną po drugiej na leżące naprzeciwko bagaże. Stopniowo dociążała drugą stronę równoważni. Kiedy pozbyła się wszystkich ubrań, zaczęła subtelnie balansować. Było to klasyczne działanie z materią, w którym wykorzystuje się możliwości i siłę własnego ciała. W tym sensie artystka nawiązała do tradycji sztuki performance’u. Nagość uwidoczniła ciało w sposób afirmatywny. Artystka prowadzi od lat Festival of Naked Forms w Pradze, w którym nagie ciało artysty performance’u staje się punktem wyjścia do rozważań pozafizycznych. Tu ciało pojawiło się jako miejsce skupienia rozmaitych sił ciężenia. Kłodová poruszyła w performansie problem utrzymania równowagi – w życiu i w narzucanych rolach, zależności i oddzielania się od przedmiotów, umiejętności sterowania rzeczywistością zamiast poddawania się jej wpływom.





➔ PERFORMANCE PAWŁA KORBUSA
I EMRAHA GÖKDEMIRA
(BEZ TYTUŁU).
FOT. M. MARCHLEWICZ







Anna Rutkowska oparła swoje działanie na metodach pracy z ciałem i umysłem rodem z akademii oraz medycyny Wschodu, wykorzystując zarówno nowe media, jak i prastare praktyki samoleczenia. Jej performance był miksem sesji coachingowej, wykładu prowadzonego przez uznanego profesora szacowanej uczelni, terapii i seansu spirytystycznego, oczywiście podlanych gęstym sosem absurdu. Artystka wypowiedziała się na temat wiedzy przekazywanej *ex cathedra* przez autorytety z różnych stron. Synonimem dystrybucji tej mądrości był palec wskazujący Tadeusza Kantora jako sposób na dyrygowanie światem (obecnie głównie studentami uczelni artystycznych) oraz utwór *Łebebebe* odtwarzany w formie performatywnego wykładu. Artystka pokazała spektrum oddziaływania na drugą osobę za pomocą mniej lub bardziej dosłownych technik wywierania wpływu. Nie bez znaczenia jest fakt, że Rutkowska studiuje w Akademii Sztuki, zatem procesy nauczania są jej bliskie. Odniosła się do relacji mistrz – uczeń, która często jest polem nadużyć, oraz do obszaru sztuki jako eksperymentu, który także stwarza pole niekontrolowanych psychicznych manipulacji (zwłaszcza w kontekście starszych profesorów i młodych adeptów sztuki).

Zwieńczeniem tego dnia było niezwykle misterium Vali Fołtyn. Przeszła się między widzami, rozpylając kadzidło. W galerii unosił się duszny, kościelny zapach, któremu towarzyszyły kojące dźwięki znajomej muzyki. Mistrzyni ceremonii ubrana w futro i stylowe buty na obcasie stanęła tyłem do widowni. Na tle ściany prezentowany był czarno-biały film, dokumentacja wydarzeń zorganizowanych ku pamięci zmarłej w zeszłym roku przyjaciółki Vali, Anety Żukowskiej. Vala rozpoczęła swoją opowieść. Mówiła o starym krakowskim domu, który ma 100 lat i jest przesycony wspomnieniami. Niedaleko mieszkał przysły papież Karol Wojtyła, który udzielał się w teatrze alternatywnym. Zaglądała tu także Simona Kossak, zanim wyjechała żyć wśród

zwierząt w Puszczy Białowieskiej. Po sąsiedku mieszkał erudyta i intelektualista Wincenty Lutosławski, który podjął próbę opracowania polskiego narodowego systemu filozoficznego, łączącego platoński idealizm z mesjanizmem polskiego romantyzmu. Trudno się dziwić, że willa, która nasyciła się takimi energiami, przez lata służyła Vali jako przestrzeń pracy twórczej, miejsce kreatywnej wymiany, warsztatów i koncertów, miejsce, w którym tętniło życie. Performance Vali Fołtyn jest wyrazem tęsknoty oraz hołdem, który oddaje miejscu i ludziom. Jest rzeczniczką queerowania tradycji i afirmacji ciała, obie sfery postrzega jako ściśle połączone. Wyraża także bunt wobec faszyzujących tendencji narzucania norm zachowań i bycia w świecie. Vala Dalajlama, sąsiadka Jana Pawła II, szerzy filozofię miłości, ale w jej głosie słychać także gorzką refleksję i rozczarowanie światem. Z tej przyczyny zwraca się do wewnątrz, szukając własnej drogi do świętości poza ustalonymi kanonami.

CIĘŻAR SŁÓW I LEKKOŚĆ MASKI

Ostatnia interakcja XXI Festiwalu Sztuki Interakcje była doskonałym zwieńczeniem czterodniowej imprezy. Wskazała dominujące nastroje naszych czasów: niepewność, niepokój, strach przed gwałtownym końcem, sprzeciw wobec politycznych manipulacji, tęsknotę za prawdą i żywym kontaktem międzyludzkim.

Tomasz Sikorski przygotował niewielki kopiec z soli. Oświetlił go punktowo ostrym reflektorem. Podeszedł do niego i jednym sprawnym ruchem wykonał śirszasanę, która w jodze oznacza stanie na głowie. Smukła, nieruchoma sylwetka i jej wyraźny cień tworzyły mocny znak w przestrzeni. Twarz artysty czerwieniała, krew z całego ciała napływała do głowy. Podchodziła do niego dziewczyna i delikatnie dmuchała mu w twarz, schładzając go. Wciąż słychać było ujadanie psów, co wzmagало atmosferę napięcia i lęku. W pew-

nym momencie artysta wypuścił żółte kulki. Zrobił to kilka razy, potoczyły się po podłodze w stronę widzów, zostawiając cienie. Wstał powoli, pochylił się nad solą i zaczął zagarniać ją rękami. Biały kolor stopniowo przechodził w żółty, a w powietrzu wyczuwało się charakterystyczny zapach. Z rozsypanych małych kulek ułożył słowo: „JAD”. Roztarł mieszaninę soli i żółtego proszku w taki sposób, że przypominała krater wulkaniczny. Gdy widzowie podchodzili bliżej, widzieli, że wyłania się z niego kontur Polski. Subtelne, sensualne działanie Sikorskiego kierowało refleksję w stronę aktualnej sytuacji w naszym kraju. Za pomocą prostych środków wyraził mocny, wyważony sygnał niezadowolenia. Żółty to kolor trucizny. Jad i żółć zatrują organizm. Sól i kurkuma ma właściwości oczyszczające i bakteriobójcze. Substancje te leżą na dwóch przeciwległych biegunach. Żyjemy w czasach pogardy, jad sący się w społeczeństwie różnymi kanałami, wyraża się w niechęci do Innego, lekceważeniu praw człowieka na wielu poziomach. Polska pokryta żółcią to kraj zatruty jadem nienawiści. Sikorski postuluje mentalne oczyszczenie, pozbycie się zalegającej żółci.

Performance Jacka Lilpopa również dotyczył współczesnej polskości, ale miał znacznie bardziej publicystyczny charakter. Artysta opowiadał o swoich działaniach i rozpakował obraz zatytułowany *Płonie płonie gazeta ze wstydu za Polskę*, który miał swoją publiczną premierę. Obraz miał niejednoznaczne przesłanie, prowokował. Jacek Lilpop mówi o sobie, że jest wierzącym konserwatystą, który walczy o miejsce dla sztuki współczesnej w bieżącym dyskursie.

Paweł Korbus i Emrah Gökdemir rozbroili patetyczny nastrój. Weszli do sali z końskimi maskami na głowach. Dwie postacie hybrydy spacerowały po galerii, trzymając się za ręce. Jedna z nich miała koszyczek z grzybami nazbieranymi w pobliskim lesie. Częstowali nimi widzów, mówiąc przy tym: – *Miau, miau*. Wprowadzenie tego tożsamościowego zawirowania miało swoje drugie dno. Maski były sposobem ukrycia się, spuszczenia powietrza z wielkich tematów (kim jestem?), co ułatwiło skrócenie dystansu. Człowiek-koń o niewidocznej twarzy może pozwolić sobie na więcej, gdyż jest postacią na poły fantastyczną. Więcej można mu wybaczyć. Z pozoru niewinna sytuacja z czasem zaczęła być coraz bardziej inwazyjna. Artyści podchodzili do ludzi i zdejmowali ich z krzeseł. Układali widzów jednego po drugim, tworząc monumentalną konstelację. Barokowa płatanina ludzkich ciał, niczym Grupa Laokona, zastygła w bezruchu, dyskomforcie i oczekiwaniu. Działanie było zbliżające, ludzie czuli swój ciężar, zapach. Zachowanie artystów w stosunku do widzów było momentami opresyjne: wskakiwali ludziom na plecy i zachęcali, by ich nosić. Konie jeżdżące na ludziach to kolejne odwrócenie perspektywy i przejaw zabawy z tożsamością. Publiczność jednak nie oponowała, dawała się wpisać w konwencję, w napięciu czekając na dalsze instrukcje.

SŁOWA PUCHNĄ OD ZNACZEŃ

Niektórzy artyści pracowali z dźwiękiem, badając jego sposób oddziaływania na emocje. Timo Viialainen zbudował ścianę dźwięku, podwiesił pod sufitem dwa mosiężne dzwony. Rozbijał je, w pewnym momencie uruchomił tkwiące w nich elektromagnesy, a dzwony zaczęły wydawać ostry, przenikliwy dźwięk. Hałas wzmacniał nastrój zagrożenia i nadchodzącej katastrofy. Artysta umiejętnie sterował nastrojem, wskazał, jaką siłę oddziaływania ma sfera audialna i jak łatwo może aktywizować pierwotne ludzkie niepokoje, obawy i fobie.

Kolektyw Rudger urządził w małej sali koncert składający się z trzech elementów: melorecytacji Zofii Kuligowskiej, muzyki Wojtka Bernatowicza i wizualizacji. Oparty był na hipnotyzującej synchronii: obrazu, efektownej gry słowami i ich znaczeniami, mocnego głosu artystki oraz instrumentarium. Wszystkie części oddziaływały na siebie i współgrały. Teledyskowa formuła wydawała się odbiciem niepokojących czasów, w których wszystko ulega akceleracji, łącznie z relacjami międzyludzkimi. Obrazy pulsują jak w kalejdoskopie, a słowa puchną od znaczeń, artyści potrafią sprawnie poruszać się w tym gąszczu, selekcionują najbardziej soczyste egzemplarze i wystawiają je na światło dzienne w autorskim kolażu.

Grupa Restauracja Europa zrealizowała kameralne, symultaniczne działanie oparte na symetrii i minimalistycznych środkach wyrazu. Dwóch elegancko ubranych mężczyzn stało przy prostopadłych do siebie ścianach, przy każdej ustawiono oświetlony punktowo stolik nakryty białym obrusem. Finalny performance grupy miał wymiar nostalgiczny, przywoływał stare historie, *charme* i elegancki sznyt minionej epoki.

Siłą Interakcji była autentyczność i otwartość na dialog. Artyści uchylili drzwi do swoich światów, wskazali lęki i niepokoje, które stają się nastrojami społecznymi. Pokazali, że spotkania międzygeneracyjne są możliwe i potrzebne, gdyż odkurzają stereotypy, wyjaśniają motywacje i punkty widzenia. I może się okazać, że bieguny, wbrew pozorom, znajdują się bliżej siebie, niż można się było spodziewać. ¶