cricoteka

Radykalne Języki
Radical Languages

7–9.12.2012 Kraków

Nicole Beutler
Yann Chateigné Tytelman
Sebastian Cichocki
Michael Elmgreen & Ingar Dragset
Jos de Gruyter & Harald Thys
Styrmir Örn Guðmundsson
Zhana Ivanova
Tadeusz Kantor
Nathaniel Mellors
Yoko Ono
Michael Portnoy
Ian Saville
Egill Sæbjörnsson
Voin de Voin & Ancelle Beauchamp

9 **O Cricotece**
Natalia Zarzecka

18 **Wstęp**
Maaike Gouwenberg
i Joanna Zielińska

33 **Czarne Dziury.
Po Kantorze: ciało,
materia, opętanie**
Yann Chateigné Tytelman

58 **Manifest Teatru Zero**
Tadeusz Kantor

84 **Program**

93 **Projekty**

151 **...Of love, springing from
pain a nd despondency,
agony and death**
Sebastian Cichocki

161 **Grejpfrut**
Yoko Ono

170 **1: Pieśni**
Nicole Beutler

13 **About Cricoteka**
Natalia Zarzecka

24 **Introduction**
Maaike Gouwenberg
and Joanna Zielińska

45 **Black Holes – After
Kantor: body, matter,
possession**
Yann Chateigné Tytelman

70 **Zero Theater Manifesto**
Tadeusz Kantor

85 **Programme**

93 **Projects**

155 **...Of love, springing from
pain a nd despondency,
agony and death**
Sebastian Cichocki

165 **Grapefruit**
Yoko Ono

182 **1: Songs**
Nicole Beutler

O Cricotece

Natalia Zarzecka

W 2013 roku, w krakowskim Podgórzu otwarta zostanie nowa siedziba Cricoteki. Nowe przestrzenie, zgodnie z założeniami ambitnego projektu architektonicznego, odmienią funkcjonowanie instytucji, pozwalając na przygotowywanie i przyjmowanie zakrojonych na szeroką skalę wydarzeń kulturalnych, które dotąd Cricoteka realizowała głównie poza swymi siedzibami.

Założona w 1980 roku przez Tadeusza Kantora instytucja, pełniąca równolegle funkcje muzeum, archiwum, galerii i ośrodka badań, staje właśnie przed ważnym wyzwaniem stworzenia nowego, rozszerzonego programu działania w nowej siedzibie.

Wystawy, sympozja, wydawnictwa, spektakle, warsztaty, spotkania dedykowane sztuce Tadeusza Kantora, realizowane w kraju i za granicą, ukazują, jak wielki wywiera wpływ i jakie zainteresowanie budzi postać artysty i jego dokonania. Inspirując się postawą artystyczną Tadeusza Kantora, tworzymy nową koncepcję programową Cricoteki na kolejne lata. Czerpiemy wzory z doświadczeń podobnych – dedykowanych jednemu artyście – instytucji, ale także z przedsięwzięć prezentujących dorobek Tadeusza Kantora w rozmaitych formach i kontekstach. Inspirujące dla naszych działań pozostają zrealizowane kolejno w 2005 i 2007 roku wystawy *Teatr Niemożliwy*[1] i *Teatr bez teatru*[2]. Umieściły

---

1 Wystawa *The Impossible Theater* zrealizowana przez wiedeńską Kunsthalle, Narodową Galerię Sztuki Zachęta i Barbican Center w Londynie w latach 2005–2006, kuratorkami wystawy były Hanna Wróblewska i Sabine Folie.

2 Wystawa *A Theater without Theater* prezentowana w 2007 i 2008 roku w MACBA Barcelona i Museu Berardo de Lisboa, której kuratorami byli Bernard Blistene i Yann Chateigné Tytelman.

one artystę pośród najwybitniejszych reformatorów sztuki i teatru XX wieku, a także zderzyły jego sztukę z działaniami współczesnych artystów. Inne spojrzenie na spuściznę Tadeusza Kantora zaprezentowane zostało podczas niedawnej konferencji poświęconej marionetkom w Institut International de la Marionette w Charleville-Mézières. Pokazała ona Kantora jako artystę kontynuującego poszukiwania Gordona Edwarda Craiga i wpływ tychże poszukiwań na współczesny teatr, rozszerzając pola potencjalnych możliwości kreowania multidyscyplinarnego programu Cricoteki.

W nowej siedzibie wyróżnić pragniemy dwa główne nurty działań: pierwszy związany z prezentacją twórczości Tadeusza Kantora oraz drugi ukazujący jej wpływ na współczesną sztukę i teatr. Projekty zapowiadające nową drogę Cricoteki przedstawiamy już w tym roku, mając świadomość, że tworzenie nowej instytucji na mapie kulturalnej Krakowa wymaga odpowiedniego przygotowania i dialogu z obecną i przyszłą publicznością. Projekt *Muzeum Migrujące* pośród wielu działań proponuje m.in. warsztaty teatralne – spotkania z artystami współtworzącymi Teatr Cricot 2. Wprowadzamy w ten sposób do stałej oferty Cricoteki nową formę aktywności.

Jednym z największych wyzwań dla nowej odsłony Cricoteki staje się wpisanie twórczości artysty we współczesne dyskursy sztuki, otwarcie na nowe sposoby interpretacji i prezentacji. Projekt *Radykalne języki* mierzy się z tym zadaniem jako pierwszy. Na stworzony przez kuratorki Joannę Zielińską (Cricoteka) i Maaike Gouwenberg program składają się rozmaite działania performatywne, wystawa i wydawnictwo. Wydarzenia w ramach projektu *Radykalne języki* odbywać się będą w gościnnych przestrzeniach Teatru Bagatela na ul. Sarego, gdzie przez wiele lat mieścił się magazyn kolekcji Cricoteki.

Działania performatywne realizowane w ramach projektów *Radykalne języki* i *Muzeum migrujące* obrazują kierunek programu, który rozwijany będzie w przestrzeni sali wielofunkcyjnej nowego budynku. Staną się one uzupełnieniem wystaw sztuki Tadeusza Kantora i wystaw czasowych, które będą eksponowane w budowanej obecnie, zawieszonej na filarach, części nowej siedziby.

Realizacja obu ambitnych projektów *Muzeum Migrującego* i *Radykalnych języków* oraz bieżąca działalność Cricoteki możliwe są dzięki wsparciu i otwartości na współpracę ze strony wielu osób, przede wszystkim artystów, kuratorów, ale także wielu instytucji. Pozwala mi to, jako dyrektorowi zmieniającej się Cricoteki, z optymizmem spoglądać w przyszłość.

Żywię nadzieję, że proponowane wydarzenia spotkają się z uznaniem i zainteresowaniem miłośników twórczości Tadeusza Kantora, ale także – dzięki obecności współczesnych artystów – poszerzą grono odbiorców programu Cricoteki, dając możliwość uczestnictwa w wyjątkowych przedsięwzięciach realizowanych na styku różnych dziedzin i form sztuki.

Bez pozyskanych dodatkowo środków finansowych zrealizowanie tegorocznych projektów byłoby niemożliwe. W tym miejscu pragnę szczególnie podziękować: Województwu Małopolskiemu, którego dotacja stała umożliwiła nam uzyskanie dofinansowania z programów operacyjnych Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a także Fundacji Mondriana oraz Przedstawicielstwu Flandrii przy Ambasadzie Belgii.

Natalia Zarzecka – Dyrektor Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”

About Cricoteka

Natalia Zarzecka

In 2013, the Podgórze district in Krakow will witness the opening of Cricoteka's new site. The new premises, in line with the intentions of the ambitious architectural design, will transform the functioning of the institution, allowing for the elaboration and adoption of large-scale cultural events, which have hitherto been organised by Cricoteka mainly outside its grounds.

Founded by Tadeusz Kantor in 1980 to fulfil parallel functions as museum, archive, gallery and research centre, the institution is about to face the important challenge of creating a new, expanded programme of activities on its new site.

Exhibitions, symposia, publications, performances, workshops and meetings dedicated to Tadeusz Kantor's art, organised both in Poland and abroad, show the great impact of, and the interest aroused by, the artist and his work. Inspired by Tadeusz Kantor's artistic stance, we are creating a new concept for Cricoteka's programme for the coming years. We will draw on the experiences of similar institutions – dedicated to a single artist – but also on initiatives presenting Tadeusz Kantor's achievements in various forms and contexts. Our activities are inspired by the exhibitions *The Impossible Theatre*[1] and *A Theater without Theater*,[2] which positioned the artist in the midst of the most outstanding reformers of art and theatre

---

1 Exhibition *The Impossible Theatre* organised by the Viennese Kunsthalle, National Art Gallery Zachęta, and Barbican Centre in London from 2005 to 2006. Exhibition curators: Hanna Wróblewska and Sabine Folie.

2 Exhibition *A Theater without Theater* presented in MACBA Barcelona and Museu Berardo de Lisboa in 2007 and 2008 respectively. Exhibition curators: Bernard Blistene and Yann Chateigné Tytelman.

of the twentieth century and juxtaposed his art with the works of contemporary artists. A different perspective on Tadeusz Kantor's legacy was presented at a recent conference dedicated to marionettes at the Institut International de la Marionette in Charleville-Mézières. The conference revealed Kantor as an artist continuing Gordon Edward Craig's quest and the influence thereof on the contemporary theatre, extending the scope for the creative potential of Cricoteka's multidisciplinary programme.

In the new premises we would like to distinguish two main strands in our activities: one related to showcasing Tadeusz Kantor's art, and the other depicting its influence on contemporary art and theatre. The projects heralding Cricoteka's new path will be presented as early as this year; we are fully aware that the creation of a new institution on the cultural map of Krakow requires appropriate preparation as well as taking up a dialogue with the present and future audiences. Among many other initiatives, *The Migratory Museum* project offers e.g. drama workshops – encounters with the artists who co-created the Cricot 2 Theatre. In this way we are introducing a new form of activity to Cricoteka's permanent offer.

One of the greatest challenges for Cricoteka's new phase is to incorporate the artist's work in the contemporary art discourse and to open up to new ways of interpretation and presentation. The *Radical Languages* project is the first attempt to take up this challenge. The programme, created by curators Zielińska (Cricoteka) and Maaike Gouwenberg, which comprises various performative activities, an exhibition and a publication, enters into an unconventional dialogue with Tadeusz Kantor's art, seeking to find the points it has in common with the activities of contemporary artists.

The events organised within the framework of the *Radical Languages* project will be held in the premises of the Bagatela Theatre in Sarego Street, which has housed Cricoteka's collection for many years.

The performative activities carried out as part of the *Radical Languages* and *Migratory Museum* projects illustrate the direction of the programme, which will be developed in the multi-purpose hall of the new building. They will complement the exhibitions of Tadeusz Kantor's art and temporary exhibitions, which will be displayed in the section of the new site that is suspended on pillars and is presently under construction.

The implementation of both ambitious projects – *Migratory Museum* and *Radical Languages* – as well as Cricoteka's current activities, have been made possible primarily thanks to the support and readiness to co-operate on the part of many individuals, especially artists and curators, as well as numerous institutions. It allows me, as the Director of the transforming Cricoteka, to look to the future with optimism. I do hope that the proposed events will not only meet with the appreciation and interest of those who are already enthusiasts of Tadeusz Kantor's art, but also – thanks to the presence of contemporary artists – broaden Cricoteka's audience, providing the opportunity to participate in unique initiatives carried out at the interface of different disciplines and forms of art.

Without the additional funds that we have raised, it would have been impossible to implement this year's projects. At this point I would like particularly to thank: the Małopolska Voivodeship, whose grant has allowed us to obtain funding from the operational programmes of the Minister of Culture and National Heritage, the Mondriaan Fund and the Flemish Representation at the Embassy of Belgium.

Translation: *Anda McBride*

Natalia Zarzecka – Director
The Centre for the Documentation
of the Art of Tadeusz Kantor 'Cricoteka'

Byłem dumny z tego radykalizmu.
Nie byłem jednak na tyle ortodoksyjny,
aby wierzyć temu do końca.
W praktyce
oddawałem się „na boku”
wątpliwościom,
i to chyba ustrzegło moje spektakle
od nudy i oschłości.

Tadeusz Kantor

w: Program spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*,
druk 1990, Kraków, s. 18.

Radykalne języki

Maaike Gouwenberg i Joanna Zielińska

Tadeusz Kantor był artystą niezależnym i bezkompromisowym. Jego twórczość żywiła się konfliktem, artysta nie stronił od prowokacji. Chciał, żeby sztuka była „bezużyteczna” oraz „autonomiczna”. „Heretyk awangardy” pozostawił po sobie pokaźny dorobek, w skład którego wchodzą pisma teoretyczne, dzieła sztuki, kostiumy, scenografia oraz obiekty teatralne.

Projekt *Radykalne języki* przedstawia możliwe interpretacje radykalnych i przełomowych poglądów Kantora na sztukę i teatr jako zjawiska autonomiczne w kontekście współczesnego dyskursu sztuki oraz wpływ jego twórczości na dzisiejsze praktyki artystyczne. Zaprosiliśmy grupę artystów tworzących bezkompromisowe dzieła w czasach, kiedy czarna skrzynka zastąpiła biały sześcian, kiedy artyści przekraczają granice dyscyplin, posługując się eklektyczną mieszanką złożoną z dowolnie dobranych elementów historii teatru, literatury, tańca i kina, kiedy wyszukują luki w historii i odświeżają formy i style znane z przeszłości. W skład dwudniowego programu oraz towarzyszącej mu wystawy w pracowni artysty wchodzą prace, w których odnaleźć można echa zapatrywań Kantora na obecność sceniczną reżysera oraz miejsce i rolę aktora, jego „żywego archiwum”, a także jego manifestów i rozciągniętych w czasie performansów.

W niniejszej publikacji znalazł się esej Yanna Chateigné Tytelmana, będący omówieniem działalności Kantora w odniesieniu do sztuki współczesnej. W tekście *In Black Holes – After Kantor: body, matter, possession* (*Czarne Dziury. Po Kantorze: ciało, materia, opętanie*) autor skrupulatnie bada zjawiska, które wpłynęły na twórczość

Kantora, obecne również w dzisiejszych społeczeństwach. Odnaleźć można je także w pracach Josa de Gruytera & Haralda Thysa czy Nathaniela Mellorsa. Chateigné zwraca uwagę na cechy wspólne dla twórczości tych artystów – współpracę ze stałą grupą aktorów (amatorów), wykorzystywanie elementów histerii, nadmiaru i transu oraz przedstawienie sztucznego ciała przez obecność pewnych obiektów, jak również w odniesieniu do nich.

W niniejszej publikacji znajdują się instrukcje performansów Yoko Ono przeznaczone do samodzielnego wykonania. Propozycje krótkich akcji tworzą most łączący sztukę i życie. Są jak manifesty i wskazówki Kantora objaśniające, w jaki sposób sztuka może doprowadzić do powstania pola autonomicznego, innej rzeczywistości. W ramach projektu *Radykalne języki* nową rzeczywistość oraz świat autonomiczny tworzy Zhana Ivanova. Artystka sama staje na scenie, aby reżyserować otoczenie, a posługuje się przy tym bezużytecznymi na pierwszy rzut oka przedmiotami, „biednymi" obiektami, jak nazwałby je Kantor. Te „biedne" obiekty zdolne są wzbudzić namiętną pasję, podobną do tej, jaką żywił Kantor do kolekcjonowania i nazywania rzeczy. Podstawą performansów Styrmira Örna Guðmundssona są właśnie obsesje na punkcie codziennych historii i rzeczy. Podczas jego występów obiekty stają się rzeźbami i aktorami. Obiekty-aktorów, jak Kantor określał postaci będące zarówno jednym, jak i drugim, odnajdujemy również w pracach Michaela Elmhgreena i Ingera Dragseta, w których rzeźby słynnych autorów gromadzą się na scenie, żeby dyskutować o współczesnym rynku sztuki. Pojawiają się także w twórczości Egilla Sæbjörnssona, gdzie jednak odgrywają inną rolę. Tutaj cechy charakterystyczne obiektów wzmacniane są przy pomocy wideoprojekcji, wprawiających rzucane przez nie cienie w nieustanny ruch. Brak jednoznacznie określonego charakteru obiektu-aktora pozwala Nathanielowi Mellorsowi nadać mu postać figury animatronicznej. Przemiana stacjonarnej rzeźby w rzeźbę-robota przypomina teatr lalek Kantora. U Mellorsa lalka jest istotą pomiędzy, natomiast w performansach Sebastiana Cichockiego i Iana Saville'a manekinem, jak w *Umarłej klasie* Kantora. Manekin staje się modelem aktora,

a żywa osoba jest na scenie jedynym nośnikiem historii. W filmach Josa de Gruytera & Haralda Thysa w roli manekina nie zawsze występuje rzeźba, obiekt czy lalka, może to być również aktor. Dzięki tej niestałości postaci prace nabierają humoru. W twórczości Kantora podobny, absurdalny humor kryje się w szczegółach oraz groteskowych, rozciągniętych w czasie miejskich performansach. Dekonstrukcja humoru i obiektowości stanowi część długotrwałych badań nad przemianami społecznymi oraz zasadami rządzącymi komunikacją i zabawą prowadzonych przez Michaela Portnoya. Ważną rolę odgrywa w nich sposób posługiwania się językiem. W performansach Nicole Beutler język i głos są kluczowymi elementami. Artystka wygłasza na scenie manifest, a aktorka staje się u niej manekinem przemawiającym głosem mitycznych bohaterek. Voin de Voin w swoich radykalnych performansach sam tworzy mity, publiczność bierze udział w procesie tworzenia nowego świata, w którym obiekty, postaci i funkcje nigdy nie są raz na zawsze zdefiniowane.

Manifest niesie w sobie radykalny potencjał, który chcemy wykorzystać jako punkt wyjściowy dla nowej jakości. Przyjmując świadomie ryzykowną postawę, można tworzyć sztukę i kierować ją na nowe tory. Uznajemy manifest za akt performatywny, inicjujący ruch i powodujący zniekształcenia.

Zapraszamy wszystkich do wzięcia udziału w naszym projekcie oraz do zainteresowania się nim w przyszłym roku, kiedy to zamierzamy szerzej zająć się niektórymi z zagadnień, które wysuną się na pierwszy plan podczas tegorocznych dwudniowych wydarzeń artystycznych.

Tłumaczenie: *Monika Ujma*

Publikacja

W przewodniku po *Radykalnych językach* można znaleźć podstawowe informacje na temat projektów, jeden z manifestów Tadeusza Kantora, piosenki wyśpiewywane w czasie performansu Nicole Beutler, libretto do inscenizowanego wykładu o wczesnych tekstach Roberta Smithsona, opis nowej działalności Cricoteki, oraz dziewięć wybranych instrukcji perfomansów napisanych przez Yoko Ono. Artystka namawia widzów, żeby śmiali się przez cały dzień, tworzyli w wyobraźni mapy miasta czy obserwowali spadające płatki śniegu... Dzięki instrukcjom każdy może zostać performerem!

Maaike Gouwenberg jest niezależną kuratorką i producentką z Holandii, której głównym zainteresowaniem są niepokorne i performatywne praktyki artystyczne. Ma tytuł licencjata w dziedzinie sztuk pięknych, do roku 2006 była współdyrektorką Expodium, uczestniczyła również w kursie kuratorskim w de Appel arts centre. W latach 2007-2010 brała udział w programie *If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution*, prezentującym produkcje artystów performatywnych, w Europie i Stanach Zjednoczonych. Od 2010 roku Gouwenberg współpracuje z artystą Jorisem Lindhoutem w ramach projektu badawczego *Gothic as a Cultural Strategy*, który zaowocował wystawami, publikacjami i performansami w Stanach Zjednoczonych, Brazylii i Holandii. Jest współzałożycielką A.P.E. (Art Projects Era), programu krótkich filmów wchodzącego w skład Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Rotterdamie, członkiem komitetu fundacji Mondriaan Fund oraz członkiem zarządu organizacji Enough Room for Space.

Joanna Zielińska od 2011 pracuje jako kuratorka w Cricotece. Mieszka w Krakowie. W latach 2008–2010 główny kurator Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* w Toruniu. Na przełomie 2010 i 2011 przebywała na rezydencji w ICSP w Nowym Jorku. Od 2011 prowadzi bloga poświęconego kolekcjonowaniu, syllogomanii oraz przestrzeniom Nowego Jorku.

Próba spektaklu *Wariat i zakonnica*,
Galeria Krzysztofory, Kraków,
1963, fot. Aleksander Wasilewicz

I was proud of my radical thoughts.
I was not, however, orthodox enough
to believe in them to the end.

In practice,
I would indulge myself
'on the side' in doubts,
and probably this was what saved
my productions from being boring and dry.

Tadeusz Kantor

in: *A Journey Through Other Spaces. Tadeusz Kantor. Essays and Manifestos, 1944–1990*, ed. and trans. Michal Kobialka, University of California Press, Berkley, Los Angeles London, 1993, p. 162.

Radical Languages

Maaike Gouwenberg and Joanna Zielińska

Tadeusz Kantor was an independent and uncompromising artist. His work thrived on conflict; he never refrained from provocation. He wanted art to be 'useless' and 'autonomous'. Considered a 'heretic of the avant-garde', he left a substantial oeuvre of theoretical writings, works of art, costumes, stage scenery and theatrical objects.

The *Radical Languages* project proposes possible interpretations of Kantor's radical, ground-breaking views on autonomous art and theatre in contemporary art discourse, and of his legacy in contemporary art practices. We have taken on board a group of artists who create outspoken works at a time when the white cube has been replaced with a black box; when artists switch disciplines, using freely an eclectic mix of theatre, literature, dance or cinema history; when they seek out gaps in history, and re-use afresh art forms and idioms familiar from the past. In the two-day programme and exhibition in his studio, Kantor's ideas about the director's on-stage presence, the position and role of the actor, his 'living archive', as well as his manifestos and durational performances, surface in the practices of the invited artists.

For this publication we invited Yann Chateigné Tytelman to elaborate on Kantor's practice in relation to contemporary art. In *Black Holes – After Kantor: body, matter, possession* he carefully writes about, amongst others, influences on Kantor which are present in today's society and visible in the work of Jos de Gruyter & Harald Thys, and Nathaniel Mellors. Chateigné sees similarities between the artists in their use of a recurrent group of (amateur) actors, elements of hysteria, excess and trance, and the representation of the artificial body through

the presence of and in relation to certain objects. Yoko Ono's instructions for performative actions are spread throughout the publication. These instructions for a specific temporary, utopian undertaking bridge art and life. They are like Kantor's manifestos and instructions about how art can create an autonomous field, another reality. In the *Radical Languages* programme Zhana Ivanova creates a new reality and autonomous world by being on stage herself to direct her surroundings, and using seemingly useless objects, 'poor' objects, as Kantor would call them. These 'poor' objects can also be commodities that become the focus of a maniacal passion, which Kantor had for collecting and naming things. Styrmir Örn Guðmundsson takes this obsession for daily-life stories and certain commodities as the basis of his performance. The objects become the sculptures in a show, as well as the actors in a play. Object-actors, as Kantor named these in-between characters, are also found in the work of Michael Elmgreen and Inger Dragset, where copies of sculptures by famous artists gather on stage and discuss the contemporary art market. The object-actors recur in the work of Egill Sæbjörnsson, where they play a very different role. Here the characteristics of the objects are amplified by the use of projectors, which make their shadows always in flux. The changing characteristic of the object-actor becomes an animatron in Nathaniel Mellors' work. The alteration from solid sculpture into robotic sculpture makes us think of Kantor's puppet theatre. While the puppet of Nathaniel Mellors is an in-between, the puppet in the performance by Sebastian Cichocki and Ian Saville, is a mannequin, like those in Kantor's death class. There the dummy becomes the model for the actor, and the living person on the stage is only the transmitter of the story. In the films of Jos de Gruyter & Harald Thys, this dummy is not always fixed to the sculpture, object or puppet, but the actor can also become the mannequin. This absurd transgression of personages fills the work with a lot of humour. In the work of Kantor a similar absurd humour lies in small details in his plays, and in his grotesque durational performances in the city. The deconstruction of humour and object-hood is part of Michael Portnoy's long-standing investigation of social exchange and the rules of communication and play. The use of language plays an important role here. Language and the voice are also key elements in the performance of Nicole Beutler. She creates a manifesto on stage in which an actor becomes a dummy who takes on the voices of several mythical women. Voin de Voin creates myths in his radical performances, where the audience is part of the creation of a new world, whose objects, characters and functions are never stable.

We want to use the radical potential that lies in a manifesto as a starting point for something new. It is the conscious dare-devil attitude which makes it possible to shape art and steer it in new directions. We see the manifesto as a performative act, an instigator of movement, an instigator of distortion.

We invite you to join our programme and follow us in the coming year, in which we will elaborate on some of the aspects that come to the forefront in this first two-day event.

Publication

In the guide to *Radical Languages* you can find the most important information about the projects, one of Tadeusz Kantor's manifestos, the songs which will accompany the performance of Nicole Beutler, a libretto for stage lecture about early texts of Robert Smithson, a resumé of Cricoteka's new activities and nine performance instructions written by Yoko Ono. The artist encourages the spectators to spend the whole day laughing, to create maps of cities in their mind or to watch falling snowflakes... Thanks to her instructions, everybody can become a performer!

Maaike Gouwenberg is an independent Dutch curator and producer with a strong interest in unruly and performative practices. She finished a BA in Fine Arts, was co-director of Expodium till 2006, and took part in the Curatorial Programme at de Appel arts centre. From 2007 till 2010, she worked at *If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution* on performative artist productions that were shown in Europe and the US. Since 2010 Gouwenberg collaborates with artist Joris Lindhout on the long-term research project *Gothic as a Cultural Strategy,* which up to now has led to exhibitions, publications, and performances in the US, Brazil and the Netherlands. She is co-founder of A.P.E. (Art Projects Era), short film programmer at the International Film Festival Rotterdam, a committee member at The Mondriaan Fund, and a board member of Enough Room for Space.

Joanna Zielińska is a curator at the Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor 'Cricoteka'. She lives in Kraków. Zielińska is the former Chief Curator at the CoCA in Toruń, Poland. In 2011 she was in residence at International Studio and Curatorial Program in New York. She runs a blog about collecting, hoarding and New York City.

Rehealsals of *The Madman and the Nun*, Galeria Krzysztofory, Krakow, 1963, photo: Aleksander Wasilewicz

Czarne dziury
Po Kantorze: ciało, materia, opętanie

Yann Chateigné Tytelman

Tadeusz Kantor urodził się 6 kwietnia 1915 na wschodzie Polski „w małym miasteczku z dużym rynkiem i kilkoma nędznymi uliczkami. Na rynku stała kapliczka z jakimś świętym dla wiernych katolików i studnia, przy której – przeważnie przy pełni księżyca – odbywały się wesela żydowskie. (...) Obie strony żyły w zgodnej symbiozie. Ceremonie katolickie spektakularne, procesje, chorągwie, kolorowe stroje ludowe, chłopi. Po drugiej stronie rynku – tajemnicze obrzędy, fanatyczne pieśni i modły, czarne chałaty, lisie czapki, świeczniki, rabini[1]. Kreśląc ten z pozoru niewinny obraz swojego dzieciństwa, Tadeusz Kantor daje w istocie wyraz zachwianiu równowagi charakterystycznemu dla własnego spojrzenia. Jeśli porwiemy się dziś na odszukanie nielicznych śladów *Umarłej klasy* – „dramatycznego seansu", którego prapremiera odbyła się w 1975 roku, w powyższym wspomnieniu, zaczerpniętym z tekstu opublikowanego w tym samym czasie, co manifest artysty, *Teatr śmierci*, przedstawiona w nim wizja codzienności w jednej chwili zapełni się posępną i negatywną materią, jakby na pozostałości okresu, który w połowie lat 70. XX w. należał już do przeszłości, padł ponury cień zaludniony mimetycznymi, mechanicznymi i nierzeczywistymi postaciami.

Podejmowane dziś próby zrozumienia twórczości Kantora oraz odnalezienia powiązań jego wszechstronnej działalności ze współczesnymi praktykami artystycznymi

---

1 Fragment tekstu Tadeusza Kantora opublikowany w: *Tadeusz Kantor. Wędrówka*, red. Józef Chrobak, Lech Stangret, Marek Świca, Cricoteka, Kraków 2000, s. 21, za: Denis Bablet, *Le jeu et ses partenaires*, w : *Tadeusz Kantor, Le Théâtre de la mort*, zebrał i przedstawił Denis Bablet, Editions L'Age d'homme, Lausanne 1977, s. 9.

Ilustracja >

Harald Thys and Jos de Gruyter, *Bez tytułu*, 2009, dzięki uprzejmości Isabella Bortolozzi i Micheline Swajczer

wykorzystującymi podobne formy krytycznej teatralności nieuchronnie prowadzą do odkrycia szeregu uderzających zjawisk: stanowczego i osobliwego, niemal agresywnego zanikania, niezręcznej obecności przeszłości i przygaszonej ekscentryczności. Prościej byłoby zapewne przyjrzeć się wybranym happeningom z lat 60., na przykład *Panoramicznemu Happeningowi Morskiemu* (1967), które łatwiej nawiązałyby dialog z epoką, były również zdecydowanie łatwiejsze do zaakceptowania niż współczesne praktyki performatywne noszące znamiona szkicu konceptualnego o oddziaływaniu zarówno poetyckim, jak i politycznym. A jednak rozważania chciałbym podjąć właśnie w miejscu, gdzie podziały przestają być klarowne. „Niepokojąca odmienność" *Umarłej klasy* nieodmiennie przywodzi na myśl zagadnienia podejmowane prawie dwadzieścia lat temu przez Mike'a Kelleya, kiedy to kompletował wielobarwne, antropomorficzne rzeźby na wystawę *The Uncanny* [Niesamowite] (1993), której był kuratorem, otwartą w jakiś czas po śmierci Kantora[2].

Na tej wystawie „potworności" odnaleźć można na przykład echa instalacji Edwarda Kienholza, który we właściwy dla siebie sposób również przywoływał zużyty, pokryty pleśnią świat, schorowaną, oślepłą Amerykę, uwikłaną między innymi w wojnę wietnamską, symbol konfliktów społecznych tamtych czasów. Atmosfera melancholii przenikająca *Umarłą klasę* to nic innego jak odbicie nostalgii za idealizowanym okresem poprzedzającym bunty społeczne z lat 60. minionego wieku, odczuwanej przed część społeczeństwa, do którego należał Kantor, sama „klasa" natomiast odzwierciedla społeczną kontrolę świadomości, której liberalizacja przebiegała w sposób bardziej postępujący, niż zwykle sugerowano. Stoicka obecność realistycznie wykonanych manekinów dzieci unaocznia zatrważające podobieństwo *kopii*, naśladownictwa żywego ciała przy pomocy form nieożywionych. W analizie teoretycznej

—

2 Cf. Mike Kelley *Playing with Dead Things: On the Uncanny*, w: *The Uncanny, by Mike Kelley, artist*, red. Christoph Grunenberg, katalog wystawy, Tate Liverpool i Verlag der Buchhandlung Walther König, Kolonia 2004, s. 25-38.

Kelley odwołuje się tu do Freuda i zaproponowanego przez niego pojęcia *Unheimlichkeit* (niesamowite), utrzymując, że zabieg ten pozwala na oddziaływanie na umysł widza dzięki zastosowaniu efektu oddalenia, *déjà-vu* i zniekształconego lustrzanego odbicia. Sam Kelley poświęcał dużo czasu kwestii wyparcia, zarówno indywidualnego, jak i zbiorowego, stosując przy tym opracowany przez siebie *Educational Complex* [Kompleks edukacyjny], serię projektów rozpoczętą w 1995 roku wykonaniem modelu szkoły oraz rodzinnego domu artysty, co miało mu posłużyć do wydobycia siły abstrakcji z systemu edukacji.

System nerwowy

Nakręcona w „utopijnym" belgijskim ośrodku kultury z lat 70., który popadł w zapomnienie po trzydziestu latach świetności, praca *Ten Weyngaert* (2007) Haralda Thysa i Josa de Gruytera opiera się na podobnych tezach. To enigmatyczne wideo przedstawia serię czynności wykonywanych w milczeniu przez niezdarnych, pozostających w niezmiennych pozach bohaterów, którzy obserwują się nawzajem pustym wzrokiem. W miejscu, które miało przyczynić się do poprawy jakości życia lokalnej społeczności, stwarzając jej możliwość uczestnictwa w zajęciach terapeutycznych i sportowych, zorganizowanych grach oraz rozrywkach, samopoczucie postaci zamieszkujących ów odosobniony, posępny, prawie zapomniany zakątek niewiele ma wspólnego z promieniującym blaskiem usamowolnieniem obiecywanym na etapie projektowania ośrodka. Podobnie jak u Kantora, w pracy występują amatorzy – znajomi artystów lub członkowie osobliwej wspólnoty tworzonej przez pracowników centrum. W akcjach ukazujących nierzeczywiste życie mieszkańców budynku, przeplatanych żałosnymi sztuczkami magicznymi, scenami sekretnych upokorzeń i onirycznych wizji, da się wyczuć ukryte napięcie, poczucie stałego zagrożenia graniczące ze strachem.

W *Umarłej klasie* Kantora postać Sprzątaczki bez ustanku porusza się po scenie, krzątając się za plecami

aktorów. Przypomina społeczeństwo wciąż porządkujące, organizujące i udoskonalające swoją życiową przestrzeń, aby uczynić ją przyjemniejszą, nieświadome przy tym nerwicowych skutków swego postępowania. Postać ta obrazuje również ciemiężenie człowieka (a zwłaszcza kobiety) przez drugiego człowieka, uciśnioną wspólnotę usiłującą oczyścić przestrzeń wypełnioną niewypowiedzianą traumą. Thys i de Gruyter często każą swoim bohaterom milczeć. Niedające się wyrazić uczucia, jak kładki łączące sferę fizyczną z psychiczną, obecne są w wielu pracach tych artystów poświęconych niewidzialnemu magnetyzmowi. W *Ten Weyngaert* mamy do czynienia z rodzajem pantomimy w amatorskim wykonaniu, natomiast punktem wyjściowym wideo *Muł z Branst* [Der Schlamm von Branst] (2008) jest godna politowania, nietypowa i obsesyjna relacja między ciałem a przedmiotem. Praca przedstawia zabawne sceny z życia pracowni rzeźbiarskiej. Postacie belgijskich artystów rozdarte są między zdeformowanym realizmem, groteskową parodią i upiornym, chorobliwym, na wpół żywym obliczem, na którym dostrzec można typowe objawy choroby toczącej społeczeństwo. Ci mieszkańcy świata zrośniętego z przyziemną codziennością miasta, którego normalność musi budzić niepokój, przypominającego pod wieloma względami opisane na wstępie miejsce urodzenia Kantora, demaskują *odmienność* rzeczywistości regulowanej rytmem telewizyjnych wiadomości, chaotycznie zestawianych trywialnych i przerażających wydarzeń, katatonicznych i brutalnych relacji, które nie mogłyby zajść między ludźmi.

Napięcie psychologiczne typowe dla twórczości artystów znajduje kulminację w wideo zatytułowanym *Dziura* [Das Loch] (2010), którego bohaterowie to odrażające, prymitywne polistyrenowe manekiny z rzadkimi, wypłowiałymi włosami – stary artysta Johannes przemawiający na łożu śmierci do swojej żony Hildegardy. Praca jest satyrą na świat artystyczny, przeciwstawia sobie budzące litość malarstwo sztalugowe reprezentowane przez bohaterów filmu i zaawansowane technicznie praktyki wideo. Twórcy dystansują się wobec postaci artysty, jego próżności, w czym pomaga im

< **Ilustracja**

Herbert List, *Trepanacja*, 1944, dzięki uprzejmości Herbert List Estate

złowrogi, mroczny i ponury humor. Tekst wypowiadany przez syntetyczny, komputerowo wygenerowany głos zdradza marzenia o potędze, równie demiurgiczne, co śmieszne, okrutne obsesje graniczące z apokaliptycznym delirium: „Wtargniemy do wszystkich dziur, jakie masz. Nie przestaniemy, aż zostanie tylko jedna, ogromna dziura. Do niej też wtargniemy. A kiedy wszystkie już opanujemy, zaczniemy od nowa. Tacy już jesteśmy, tacy już jesteśmy".

Kamień szaleństwa

Skonstruowany na wzór serialu telewizyjnego projekt Nathaniela Mellorsa Ourhouse [Naszdom] pokazuje inny rodzaj traumy. W życiu groteskowej rodziny Maddoksów-Wilsonów pojawia się tajemniczy osobnik zwany Obiektem, który zajmuje się pożeraniem i trawieniem książek, sprawiając, że stosunki panujące wśród domowników nabierają cech szaleństwa. Czerpiąc inspirację po części z filmu Teoremat Piera Paolo Pasoliniego, artysta bierze przykład z Kantora i odchodzi od „tekstu", by prowadzić grę z Pasolinim – zdarzenia filmowe przenoszą oryginalną historię do zdziwaczałej Anglii, zamieszkanej przez ekscentryczne postacie funkcjonujące w świecie złożonym z psychodelicznych przeżytków, zdezaktualizowanych odniesień teoretycznych, popularnych motywów... „Rzeczywistość zdegradowana", tak ceniona przez Brunona Schulza, w którego twórczości Kantor znajdował inspiracje, staje się tłem produkcji dorównującej przedsięwzięciom telewizyjnym. *Ourhouse* opiera się na wizerunku zmechanizowanego ciała, wytworu bardziej science fiction niż nauki – w pracy widzimy zestaw dziwnych obiektów, na przykład animatronicznych robotów, sztucznych głów naśladujących głowy „prawdziwych" aktorów, które wykonują dziwaczne, niepokojące i irracjonalne czynności. Na początku trzeciego odcinka zatytułowanego *The Cure of Folly* [Leczenie głupoty], Obiekt pożera wydawnictwa poświęcone malarstwu flamandzkiemu, w których znajdują się reprodukcje dzieł

Hieronima Boscha *Wóz siana* (1510) i *Leczenie głupoty*[3] (1494). Kolejna scena pokazuje postać wyjmującą z mózgu obiekt symbolizujący „szaleństwo", abstrakcję przekształconą przez opowieść w symbol kastracji. . Jednak „szaleństwo" znane z dzieł Boscha, od płynących statkiem głupców po karnawały oraz wizje apokaliptyczne, u Mellorsa (jak również u Thysa i de Gruytera czy u Kantora, choć wszędzie w inny sposób) odbija się szczególnym echem: transy, histeria, nadmiar, przesunięcia, typy i maski – wszystkie służą kwestionowaniu zasad zachowania, „odgrywanych" wymiarów rytuału, który nie wzbudza zaufania. To jest teatr w teatrze, nieprzerwana świadomość dystansu wynikającego z przedstawienia, podtrzymywanego przez właściwe mu kody i normy.

Uderzające jest to, że ponownie pojawiają się tutaj, podobnie jak w twórczości artystów belgijskich, nawiązania do lat 70. XX wieku, okresu, na który przypadło dzieciństwo artysty, a który wydaje się sięgać do dnia dzisiejszego, jakby wiązała się z nim jakaś trauma, jakby duch lat 70. wrócił, żeby nas prześladować. Jednak w odróżnieniu od postaci o „niskiej rozdzielczości", stworzonych przez Thysa i de Gruytera, mechaniczne głowy animatronicznych figur Mellorsa, wywodzące się z technologii służących zazwyczaj do realizacji efektów specjalnych w produkcjach głównego nurtu, z niewiarygodną precyzją imitują ludzkie gesty: wyraz twarzy, sposób poruszania się, a nawet mówienia służą tworzeniu iluzji. Właśnie owo podobieństwo człowieka i jego kopii jest jednym z powodów nieporozumienia. Obiekt, który wślizguje się w życie rodziny, jest człowiekiem – traktowany jest jednak, jak w filmie Pasoliniego, jako „obiekt". A jednak ta ożywiona istota pożera rodzinną bibliotekę i kontroluje zachowanie grupy dzięki tekstom, które trawi raz lepiej, raz gorzej, a niekiedy zwraca w budzący odrazę sposób. Odwrócenie perspektywy, dokonujące się w wyniku absurdalnego związku człowieka z własną kopią, jest niewątpliwie

—

3 W języku angielskim funkcjonują dwie wersje tego tytułu, *The Cure of Folly* i *The Extraction of the Stone of Madness*, tj. *Wydobycie kamienia szaleństwa*.

nawiązaniem do głęboko zakorzenionej tradycji wykorzystania sztucznego ciała zarówno w teatrze, jak i w kinie, której Kantor poświęcił wiele tekstów, powołując się w nich na Kleista, Craiga i surrealistów. Kantor w *Teatrze śmierci* podtrzymuje tezę, że istnieje zasadniczy związek między „żywym" ciałem aktora a ożywionym ciałem aktora nieożywionego, choć nigdy nie posuwa się do całkowitego zastąpienia ciała aktora lalką. Przywołując czasy „sobowtórów, manekinów, automatów, homunkulusów", zastrzega, że twórczość możliwa jest tylko w połączeniu z owym „dodatkowym organem", którym jest „sztuczny człowiek". Jednym z motywów przewodnich projektu *Ourhouse* Mellorsa jest dominacja kopii we współczesnym świecie, instynktowne naśladownictwo warunkujące zwykłe relacje społeczne, związek pan-niewolnik charakterystyczny dla kultury popularnej, nakłaniającej do wzorowania się na idolach, począwszy od wyraźnej uniformizacji zbiorowego modelu rozpowszechniania drogą naśladowania systemu kulturowego, aż po odmienność zniszczonej lub nieudanej kopii i zniekształconych wzorców (w jednym z ostatnich odcinków *Ourhouse* pojawia się postać zwana Bad Copy). „Typy", które widzimy w *Ourhouse*, zdecydowanie nie są negatywne, jednoznaczne ani jedynie zabawne. Są raczej nieadekwatne, nierealne i hybrydowe, czym przypominają nieco *Umarłą klasę* Kantora. Inaczej niż w parodii, nie są odpowiednikami różnych typów społecznych; są same w sobie sprzecznościami, chimerami, czy wręcz „potworami", kopiami kopii. Są „nieudanymi kopiami", w odróżnieniu od postaci animatronicznych, które są „kopiami udanymi". Podejście do zagadnień społecznych prezentowane przez brytyjskiego artystę znajduje oddźwięk polityczny w niektórych teoriach antropologicznych, zwłaszcza tych autorstwa Michaela Taussiga. Odwołując się do pojęcia „zdolności naśladowczej", zaproponowanego przez Waltera Benjamina, oraz „podobieństwa" Rogera Caillois, Taussig prezentuje w swoim dziele *Mimesis and Alterity* rozważania na temat „magii naśladownictwa", broniąc przy tym idei mimetyzmu krytycznego. Jak pisze, w niektórych skolonizowanych społeczeństwach „tubylcy" starają się sprostać wyobrażeniom kolonizatorów na swój

temat, innymi słowy imitują imitację, przyczyniając się w ten sposób do wywołania efektu zniekształconego lustrzanego odbicia stanowiącego krytykę konstruktu kulturowego, jakim w tym przypadku jest obraz „dzikiego". Inność, według Taussiga, nie jest wynikiem uznania wyjątkowości, lecz bierze się z kopiowania, nie wywodzi się z różnic kulturowych, ale z powtórzeń, nie jest w końcu produktem niepowtarzalności, lecz odtwarzalności.

Teatr materii

„Figury panopticum, moje panie – zaczął on – kalwaryjskie parodie manekinów, ale nawet w tej postaci strzeżcie się lekko je traktować. Materia nie zna żartów. Jest ona zawsze pełna tragicznej powagi. (...) Czy pojmujecie potęgę wyrazu, formy, pozoru, tyrańską samowolę, z jaką rzuca się on na bezbronną kłodę i opanowuje, jak własna, tyrańska, panosząca się dusza? Nadajecie jakiejś głowie z kłaków i płótna wyraz gniewu i pozostawiacie ją z tym gniewem, z tą konwulsją, z tym napięciem raz na zawsze, zamkniętą ze ślepą złością, dla której nie ma odpływu. Tłum śmieje się z tej parodii. (...) Tłum śmieje się. Czy rozumiecie straszny sadyzm, upajające, demiurgiczne okrucieństwo tego śmiechu? Bo przecież płakać nam, moje panie, trzeba nad losem własnym na widok tej nędzy materii, gwałconej materii, na której dopuszczono się strasznego bezprawia. Stąd płynie, moje panie, straszny smutek wszystkich błazeńskich golemów, wszystkich pałub, zadumanych tragicznie nad śmiesznym swym grymasem"[4]. Wspomagany lekturą Schulza Kantor nigdy nie zaprzestał śledzenia ruchów tej niejednoznacznej materii, utrzymując w *Teatrze śmierci*, że w jego dziełach i na scenie życie może pojawić się tylko w sytuacji „braku życia".

Ten właśnie nieuchwytny ruch materii wyzwalał energię, którą artysta wykorzystywał w swoich „seansach", nie brała się ona z kontrastów, sprzeczności

4 Bruno Schulz, *Traktat o manekinach*, w: *Sklepy cynamonowe*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 34-35, za: Denis Bablet, *Le jeu et ses partenaires*, w: *Tadeusz Kantor, Le Théâtre de la mort*, zebrał i przedstawił Denis Bablet, Editions L'Age d'homme, Lausanne 1977, s. 27.

czy przeciwstawienia sobie ciał żywych aktorów i ciał nieożywionych. Nie wprowadzał żadnych hierarchii do świata tworzonych przez siebie przedmiotów i wystawianych sztuk. Elementy spektakli nie podlegały żadnemu porządkowi, a bywało, że sam tekst stawał się jednym z bohaterów – jak w *Umarłej klasie*, „z" którymi grał. Relacje te inaczej wyglądają w pracach Thysa i de Gruytera, którzy nie przypadkiem wybrali dla jednej ze swoich ostatnich wystaw tytuł *Objects as Friends* [Obiekty jako przyjaciele]. Formy nieożywione – zadośćuczyniając wierzeniom animistycznym – zaczynają prowadzić własne życie, a ich bycie jest z wielką starannością obnażone, może wręcz im dane. Z nimi to grają artyści, poddając w wątpliwość naturę naszych związków z bytami i rzeczami. Tę samą dwuznaczność odnajdujemy w *Ourhouse* Mellorsa – zwłaszcza w przypadku jednego z głównych bohaterów zwanego Obiektem, którego postać odtwarzana jest przez „prawdziwego" aktora w powiązaniu z obiektem od samego początku przedstawianym tylko i wyłącznie jako przedmiot.

Ten sposób łączenia bytów i rzeczy przywodzi na myśl *Teatr materii*, tytuł filmu francuskiego reżysera Jeana-Claude'a Biette'a, którego premiera odbyła się w 1977 roku, a więc mniej więcej w tym samym czasie, co premiera *Umarłej klasy* Kantora. Film pokazuje trudne i niepewne życie amatorskiego zespołu teatralnego. Film przedstawia ciężkie i niepewne życie amatorskiego zespołu teatralnego. Dziwnym trafem motyw trupy aktorów, wędrownej grupy artystów amatorów, mniej lub bardziej formalnej wspólnoty zorganizowanej wokół reżysera, obecny jest również w twórczości Kantora, obrazuje wybrany przez niego sposób działania, który naznaczył charakter jego obecności na scenie. Być może pomoże nam też opisać wspólną i celowo dziwaczną postawę Thysa i de Gruytera. Również Mellors pracuje z tą samą grupą aktorów, dzięki czemu jego twórczość staje się tożsama ze zbiorowością. Teatr w teatrze, społeczność w społeczności, trupa artystyczna jest formacją, której intencją jest nieustanne przemieszczanie granicy między rzeczywistością a jej przedstawieniem. Jest materią, którą się kształtuje. Wewnątrz trwa inna gra, która trzyma świat na dystans. Na zewnątrz aktorzy

grają swoje role, a materia stopniowo zanieczyszcza świat dookoła, który nie wie już, w którą stronę się zwrócić – być może dążyć powinien do osiągnięcia stanu wyśnionego przez Caillois w utworze *Kuszenie świętego Antoniego* Gustawa Flauberta, stanu podobnie jak on uwięzionego w świecie obsesyjnie narzucających się form, który nazwał „konwulsyjnym posiadaniem": „Rośliny nie różnią się już od zwierząt... Owady przypominające do złudzenia płatki róż ozdabiają krzew... A wtedy rośliny mylą się z kamieniami. Skały wyglądają jak mózgi, stalaktyty jak piersi, żyły żelaza jak tkanina zdobiona kształtami"[5].

Tłumaczenie: *Monika Ujma*

5 Za: Roger Caillois, *Mimetisme et psychasthénie légendaire*, „Minotaure" 1935, nº 7, s. 4-10.

Black Holes
After Kantor: body, matter, possession
Yann Chateigné Tytelman

Tadeusz Kantor was born in Poland on 6 April 1915 in 'a typical eastern small town or *shtetl*, with a large market square and a few miserable lanes. In the town square stood a little shrine dedicated to one of the saints where faithful Catholics gathered, and a well at which, usually in the full moon, Jewish weddings took place... Both sides lived in agreeable symbiosis. Spectacular Catholic ceremonies, processions, flags, bright folk costumes, and the peasants were on the one side. On the other side of the town square, there were mysterious rites, fantastic songs and prayers, hats made of foxes, candelabra, rabbis, and crying babies.'[1] Recalling the seemingly innocent backdrop to his childhood, Kantor is in fact describing the unusual disequilibrium in his own outlook. If we now compare the sparse traces of *Dead Class*, a 'dramatic séance' first performed in 1975, with this memory taken from a text published when his manifesto for *The Theatre of Death* was first disseminated, this everyday landscape is instantly filled with sombre, negative matter, as if a cold shadow populated with mimetic, mechanical, hallucinatory figures were covering the remains of what, by the mid-1970s, was already a bygone period.

It is this assertive, strange, almost aggressive obsolescence, this awkward presence of the past, this dusty eccentricity that first strikes us when we try to grasp Kantor's work in the present and find links between his manifold activities and what is going on today in an artistic field that uses a similar form of critical theatricality. Indeed, it might

1 Krzysztof Pleśniarowicz, *The Dead Memory Machine: Tadeusz Kantor's Theatre of Death*, Aberystwyth, Black Mountain Press, 2001, p. 11 (quoted in Noel Witts, *Tadeusz Kantor*, Abingdon, Routledge, 2010, p. 3). after: Denis Bablet, *Le jeu et ses partenaires*, in: *Tadeusz Kantor, Le Théâtre de la mort*, by: Denis Bablet, Editions L'Age d'homme, Lausanne 1977, p. 9.

Illustration >

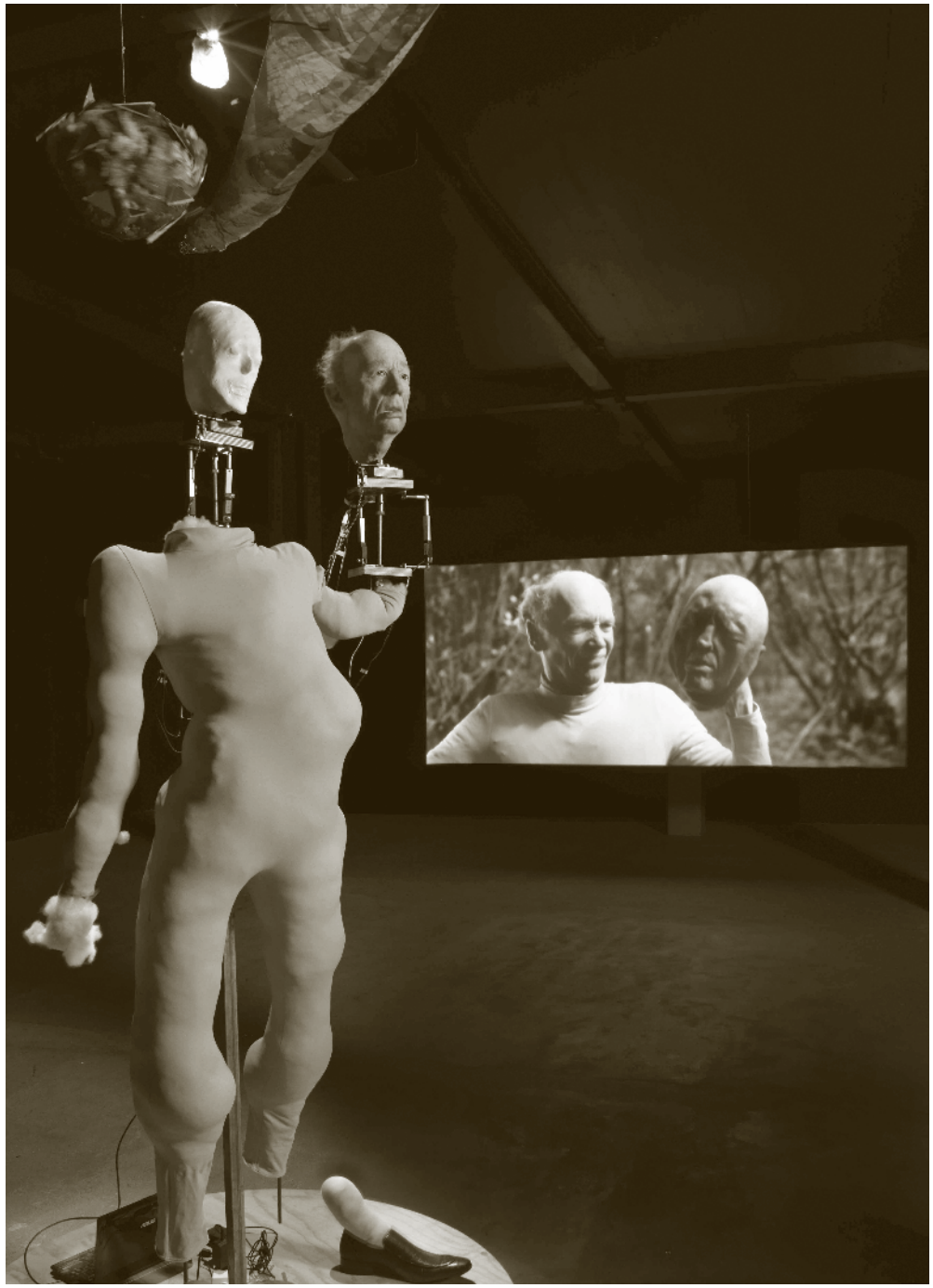
Nathaniel Mellors, *Ourhouse E3*. feat. Bad Copy, 2012. Installation view at Matt's Gallery, courtesy of the artist and Matt's Gallery

be simpler to look at certain 1960s happenings such as *Panoramic Sea Happening* (1967) which could more easily engage in dialogue with the period, and were surely more 'acceptable' in formal terms than today's performance practices, which bear the stamp of the poetically and politically effective conceptual draft. Yet it is at this very point, where the unease of classification becomes apparent, that I wish to try and work. 'The disquieting strangeness' of *Dead Class* cannot fail to recall certain topics raised by Mike Kelley almost twenty years ago when he researched his array of polychrome anthropomorphic sculptures for an exhibition he curated, which opened some time after Kantor's own death and was in fact entitled *The Uncanny* (1993).[2]

This 'monster' exhibition echoes, for example, the installations by Edward Kienholz who, in his way, likewise summoned up a dilapidated, mildewed world, a sick, blind America trapped in (among other things) the moment of the Vietnam War, a major symbol of the social conflicts prevailing at the time. The melancholy that hangs over *Dead Class* is simply an image of the nostalgia felt by part of the society Kantor lived in for an idealised period, before the revolts of the 1960s – and 'class', an image of social control designed to operate on a consciousness that was becoming liberated more progressively than has often been suggested. The stoic presence of mannequins of children, produced with a certain realism, evokes this disturbing resemblance to the *copy*, an imitation of the real body by inanimate forms, theorised by Kelley after Freud and his notion of *Unheimlichkeit*, as though working on the viewer's mind by means of distance, *déjà-vu*, distorting mirror effects. In fact, Kelley himself constantly worked on individual and collective repression syndromes, excavating the power of abstraction of the educational system through what he called *Educational Complex*, a series of projects from 1995 onwards that started with the reconstruction, as a scale model, of his school and childhood home.

—

2 For Kelley's theoretical variations on the uncanny, see Mike Kelley, 'Playing with Dead Things: On the Uncanny', in Christoph Grunenberg (ed.), *The Uncanny, by Mike Kelley,* exhibition catalogue, Cologne, Tate Liverpool and Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004, pp. 25-38.



The Nervous System

Shot in Belgium in a 'utopian' 1970s community centre, a complex that fell into disuse after the long post-war boom, Harald Thys and Jos de Gruyter's *Ten Weyngaert* (2007) sets out from similar questionings. This enigmatic video presents a series of silent actions in which the characters, in fixed poses, with clumsy gestures and empty gazes, observe one another without uttering a word. In a totalising space that was meant to improve the daily life of local society by providing curative activities, organised games and areas for sport and entertainment, the mental state of those dwelling in this closed, sombre, well-nigh forgotten world seems far removed from the radiant emancipation promised by the discourse from which the centre first emerged. Here, as with Kantor, the actors are amateurs, either friends and acquaintances of the artists or else members of the strange community formed by the staff of the centre. Interspersed with pathetic magic tricks, in costume, scenes of intimate humiliation, dreamlike visions, the actions which show the hallucinatory lives of the people in the building are filled with a latent tension, a constant psychological menace verging on fear.

In Kantor's *Dead Class*, one character, the 'charwoman', constantly moves around the stage, doing her silent cleaning behind the actors' backs. Recalling a society that seeks to tidy, arrange and perfect its living spaces in order to make them more welcoming, yet fails to see the neurosis they cause, the 'charwoman' is also an image of the oppression of man (or rather woman) by man, like that of a community trying to cleanse a space haunted by an unspoken trauma. The silence of Thys and De Gruyter's characters is a recurrent feature: the incommunicability of feelings is present in many of their other works dealing with this invisible magnetism, charging the spaces they design like so many narrow bridges between physical and mental zones. Suggesting a kind of amateur pantomime in *Ten Weyngaert*, a crazy, obsessive, pathetic relationship between body and object is the starting point for *Der Schlamm von Branst* (2008), which presents the comical life of a sculpture studio. The Belgian artists' figures are always torn between grimacing realism, grotesque parody and spectral, morbid, living-dead faces reflecting the typical features of a diseased society. Inhabiting a world rooted in the mundane daily life of a disturbingly normal city, in many ways recalling the birthplace described by Kantor above, these characters reveal the intrinsic *strangeness* of a world governed by television news bulletins, trivial or shocking incidents randomly thrown together, and the catatonic or blunt, impossible relationships between human beings.

The psychological tension in the two artists' work reaches its climax in a recent video called *Das Loch* (2010), presenting two characters in the form of hideous, naïvely made, painted polystyrene mannequins covered with acidic-coloured hair and bristles: the old artist Johannes confessing to his wife Hildegard as he is dying. Satirising an artistic world that contrasts the two protagonists' pathetic easel-painting and hi-tech video practices, the work relies on distance from the figure of the artist, like a *vanitas* full of depressive, baleful, frightening humour. The text, spoken by a synthetic office-software voice, refers to dreams of grandeur that are both demiurgic and ridiculous, cruel obsessions, verging on apocalyptic delirium: 'We will break into all of your holes. We will do so until only one big hole remains. The black hole that smells of your death, we will break into that too. And when everything is broken into, we will start all over again. We are like that, we are like that.'

The Stone of Madness

Like a television series, Nathaniel Mellors' *Ourhouse* project tells of a different trauma, that of the absurd Maddox-Wilson family, whose relationships lurch into madness when a mysterious character known as 'The Object', whose *modus operandi* is to eat and digest books, turns up in their lives. Freely drawing inspiration from Pier Paolo Pasolini's *Theorem*, the artist, like Kantor, distances himself from the 'text' to play *with* Pasolini: the occurrences in *Ourhouse* transfer the original tale to a weird England inhabited by eccentric characters

< **Illustration**

Hieronymus Bosch, *Cutting the Stone*, circa 1494. Collection Museo del Prado

that live in a montage world made up of psychedelic relics, semi-digested theoretical references and popular motifs ... A 'degraded reality' so dear to Bruno Schulz – a Polish author who also inspired Kantor – that becomes the backdrop to a production enterprise on a par with television. Using a set of strange objects – such as 'animatronics', robotic heads that imitate those of 'real' actors and perform funny, disturbing, insane actions – *Ourhouse* is based on the image of a body mechanised by science, or indeed science fiction. At the start of episode 3, called *The Cure of Folly*, 'The Object' swallows books on Flemish painting, including pictures of works by Hieronymus Bosch: *The Haywain* (1510) and *The Extraction of the Stone of Madness* (1494). In the next scene we see a character extracting an object symbolising 'madness' from his brain, an abstraction that the story turns into a symbol of castration. Yet the 'madness' in Bosch's paintings, from ships of fools and carnivals to apocalyptic visions, finds a remarkable echo in Mellors' work (as indeed it does with Thys and De Gruyter and Kantor, each in their different ways): the trances, hysteria, excesses, inversions, types and masks all serve to challenge behavioural standards, like the 'acted' dimension of ritual, which they distrust. Here the theatre is in the theatre, in the sense of a constant awareness of the distance created by representation, its codes and its very standards.

What so strikingly resurfaces here, just as in the Belgian artists' work, is the 1970s – a time that relates back to the artist's childhood and persists in the present, as if linked to some trauma, as if some phantom of the 1970s had come back to haunt us. But, unlike Thys and De Gruyter's 'low-resolution' characters, the machine-like faces of Mellors' animatronics, borrowed from technologies normally used for special effects in mainstream audiovisual productions, imitate human behaviour with great accuracy: their movements, their expressions, even their ways of speaking are meant to create illusion. This relationship to the artificial human is one of the starting points for the underlying misapprehension in the storyline. The character of 'The Object', a human being who breaks into the family's lives, is seen – just

as in Pasolini's film – as a mere 'object'. Yet this animate being devours the family library and controls the community's behaviour through texts which it digests with greater or lesser ease, or sometimes vomits up disgustingly. The reversal of perspective created by this absurd relationship obviously echoes the deep, twisting roots of the use of artificial bodies in both theatre and cinema, which Kantor investigates in many of his texts, quoting Kleist, Craig and the Surrealists. Refusing to replace completely the actor's body with that of the puppet, the latter still asserts an essential relationship, in *The Theatre of Death*, between the human actor's 'living' body and the 'animate' body of the inhuman actor. Invoking a time of '*Doppelgänger*, dummies, automata, homunculi', he can only envisage creation in connection with the 'additional organ' that is 'artificial man'.

In Mellors' work it is the contemporary reign of the copy, the impulsive mimicry that structures everyday social relationships, the master-slave relationship inherent in pop culture (leading to imitation of the idol), from the seeming uniformisation of the collective model of dissemination by imitation of the cultural system to the strangeness of the damaged copy, the poor copy, the distorted models (a character in one of the last *Ourhouse* episodes is actually called Bad Copy) that partly governs the *Ourhouse* project. Far from having a negative, unequivocal or simply amused value, the 'types' in *Ourhouse* are usually inappropriate, impossible, hybrid – rather like in Kantor's *Dead Class*. Far from documenting specific social profiles, as in parody, they themselves are contradictions, chimeras, even 'monsters', copies of copies. They are 'bad copies', unlike the animatronics, which are 'good copies'. This approach to society by the British artist has a political echo in certain anthropological theories, especially those developed by Michael Taussig. In *Mimesis and Alterity*, taking his cue from Walter Benjamin's term 'mimetic faculty' and Roger Caillois' 'similarity', Taussig presents a series of meditations on the 'magic of mimesis', defending the notion of critical mimicry. In some colonised societies, he writes, it is by imitating the colonists' image of the colonised, by imitating the imitation, that the 'natives' produce, through a distorting mirror effect, a criticism of the cultural construct of the figure of the 'savage'. Thus, says Taussig, alterity does not arise through the assertion of singularity but through the copy, not through cultural difference but through mime, not through uniqueness but through reproduction.

The Theatre of Matter

'Figures in a wax-work museum,' he began, 'even fair--ground parodies of dummies, must not be treated lightly. Matter never makes jokes: it is always full of the tragically serious ... Do you understand the power of form, of expression, of pretence, the arbitrary tyranny imposed on a helpless block, and ruling it like its own, tyrannical, despotic soul? You give a head of canvas and oakum an expression of anger and leave it with it, with the convulsion, the tension enclosed once and for all, with a blind fury for which there is no outlet. The crowd laughs at the parody ... The crowd laughs. Do you understand the terrible sadism, the exhilarating, demiurgical cruelty of that laughter? Yet we should weep, ladies, at our own fate, when we see that misery of violated matter, against which a terrible wrong has been committed. Hence the frightening sadness of all those jesting Golems, of all effigies which brood tragically over their comic grimaces.'[3] Kantor, nourished by his reading of Schulz, never tired of questioning the movement of this ambivalent 'matter', asserting in *The Theatre of Death* that life, in his works and on the stage, can only appear at the point of 'absence of life'.

And it is this very invisible movement through matter, and not only the contrast, the contradiction, the juxtaposition of the actors' living bodies and the inanimate bodies he used, that gave rise to the energy he manipulated in his 'séances'. He did not create any hierarchy among the objects he produced and the plays he staged. The various

3 From *Treatise on Tailors' Dummies*, published in Bruno Schulz, *Cinnamon Shops and other stories*, London, MacGibbon & Kee, 1963.

elements in these plays were arranged at the same level, and sometimes, as in *Dead Class*, the actual text became one of the characters 'with' whom he played.
This relationship is presented differently in the work of Thys and De Gruyter, who – not by accident – called one of their latest exhibitions *Objects as Friends*. As in animist systems of belief, inanimate forms take on a life of their own, a presence that is carefully revealed, perhaps conferred, and which the actors play with, upsetting our relationship with beings and things. The same ambiguity can be found in Mellors' *Ourhouse*, and even more challengingly when he calls one of his main characters 'The Object', whereas in fact the character is played by a 'real' actor, linked to a thing that is well and truly presented as an object from the outset.

This way of linking beings and things recalls *The Theatre of Matter*, the title of a film by the French director Jean-Claude Biette that came out at much the same time as Kantor's *Dead Class*, in 1977. It depicts the difficult, hesitant lives of an amateur theatre troupe. By a strange coincidence, the motif of the troupe, the nomadic group of non-professional actors, a more or less formal community organised around a theatre producer, is also Kantor's stated *modus operandi*, which marked his way of being on stage. In another way, it may help us to describe the artists Thys and De Gruyter's collective and deliberately strange approach. Mellors, too, works with a recurrent group of actors, and this identifies his work with a community. A theatre within theatre, a society within society, the troupe is a form of organisation that constantly sets out to shift the boundary between reality and its representation. It is matter, whose outlines are shaped. Inside it there is a different way of acting, which places the world at a distance. Outside it the actors play their parts, and the matter gradually contaminates the world around it, which no longer knows which way to turn – until, perhaps, it tends towards the state Caillois dreamed of in a text on Gustave Flaubert's *The Temptation of Saint Anthony*, a state which, similarly caught up in the world of forms that obsessed him, he calls 'convulsive possession': 'Plants are no longer distinguished from animals... Insects identical with rose petals adorn a bush...

And then plants are confused with stones. Rocks look like brains, stalactites like breasts, veins of iron like tapestries adorned with figures.' [4]

Translation: *Kevin Cook*

—

4 Roger Caillois, *Mimicry and Legendary Psychaesthenia*, originally published in French as 'Mimétisme et psychasthénie légendaire' in 'Minotaure' 1935, nº. 7, 1935, pp. 4-10 (quoted by Michael Taussig in *Mimesis and Alterity: a Particular History of the Senses*, New York, London, Routledge, 1993, p. 43).

Teatr Zerowy
Tadeusz Kantor

Wersja tekstu za: Tadeusz Kantor Pisma.
Metamorfozy. Teksty o latach 1934 - 1974,
wybór i opracowanie Krzysztof Pleśniarowicz,
Ossolineum – Cricoteka, Wrocław – Kraków
2005, s. 244-255

Autonomiczne (w pełni) postępowanie artystyczne (myślę o teatrze) nie tworzy się wedle zasad i norm życia i z tego choćby powodu nie może być komentowane w kategoriach życiowych, w ich pozytywnych lub negatywnych ocenach.
Dotychczasowe sposoby tworzenia rozwoju akcji obierały kierunek od normalnego trybu życiowego ku górze, in plus, w rejony potęgujących się objawów namiętności, reakcji, konfliktów i ekspresji.
Idea „wzrostu", która u swych początków była jakąś tragiczną ekspansją człowieka, heroicznym dążeniem przekroczenia ludzkiego wymiaru i ludzkiego losu — stawała się z biegiem czasu popisem, wymagała coraz mocniejszych właściwości spektakularnych, rosnącej gwałtownie i nieodpowiedzialnie iluzji, forsownego kształtowania, formowania, bezmyślnej rozrodczości form.
Forma rozpierająca się, puchnąca niezdrowo i manierycznie wypierała przedmiot i to, co jest „realne". Cały ten proces kończył się żałosnym pompierstwem.
Obranie odwrotnego kierunku: „w dół", w rejony „poniżej" normalnego trybu życia —
poprzez rozluźnianie,
rozkład,
destrukcję,
pozbawienie kształtu,
wytrącanie energii,
ochładzanie temperatury,
w kierunku pustki,
nieforemności,
nie-formy,
jest procesem ROZPADU ILUZJI
i jedyną szansą zetknięcia się z REALNOŚCIĄ!

Znamienne są towarzyszące temu objawy:
Przestają obowiązywać praktyczne normy życiowe,
kształtowanie traci swoje „tabu" i coraz bardziej ciążącą, jakoby jedyną funkcję tworzenia.
Przedmiot traci naiwnie narzuconą mu znaczeniowość

i kamuflującą go symbolikę —
odsłaniając swoją
autonomiczną,
pustą (wedle życiowych opinii) egzystencję.
Proces twórczy staje się
realizacją niemożliwego.
Teatr, który nazwałem „zerowym" nie prezentuje gotowej sytuacji „zerowej". Istotą jego jest proces wiodący w kierunku pustki i „okolic zerowych".
A oto przekrój tego procesu:
rozluźnianie logicznych powiązań treściowych,
tworzenie układów nie na zasadzie odniesień do tekstu (sztuki),
lecz „ponad" nim, żonglowanie PRZYPADKIEM,
odpadkami,
rzeczami śmiesznie błahymi,
poniżej godności, wstydliwymi,
żenującymi,
byle czym,
pustką.
Zobojętnianie
wagi wypadków,
znaczenia faktów,
emocji.
Unieważnianie.
Eliminowanie bodźców i objawów żywszej aktywności.
„Rozładowywanie",
„wypuszczanie" energii.
Ochładzanie temperatury i ekspresji.
Operowanie żenującą monotonią i bezruchem.
Rozklejanie
wszelkiej zawiązującej się organizacji.
Powszechne rozpadanie się
kształtowania.
Psucie się mechanizmu,
„zacinanie",
zwalnianie tempa,
utrata rytmu,
powtarzanie.
Eliminacja
hałasem,
tępotą,
banałem,
działaniem automatycznym,

terrorem.
Dezinformacja.
Deformacja informacji.
Rozprzęganie akcji,
„rozklejanie" gry.
Gra „byle jak",
gra „cichcem",
gra „nie-grania"!

Działaniom tym
towarzyszą
określone stany psychiczne —
z tym zastrzeżeniem, że działania nie są uwarunkowane tymi stanami, nie są przez nie wywoływane.
Działania te stwarzają jedynie pozory takich, a nie innych stanów psychicznych, nie stanowią objawów przyczynowości.
Stany psychiczne są
wyizolowane, bezpodstawne, autonomiczne.
I jako takie mogą stać się czynnikami artystycznymi.

A oto niektóre z nich:
apatia,
melancholia,
wyczerpanie,
zanik pamięci,
rozkojarzenie,
zapaść psychiczna,
depresja,
brak reagowania,
zniechęcenie,
stany wegetatywne,
dystrakcja,
nuda,
kompletna impotencja,
ślamazarność,
płaczliwość,
zdziecinnienie,
stany sklerotyczne,
maniakalne,
schizofrenia,
mizerabilizm...

NOTATKI DO TEATRU ZEROWEGO

Spróbujmy zgromadzić objawy życiowej aktywności o dużym ładunku emocjonalnym i treściowym...
miłość, zazdrość, żądza, namiętność, chciwość,
przebiegłość, tchórzostwo, zemsta, morderstwo,
samobójstwo, wojna, bohaterstwo, strach, cierpienie.....
Ten nie byle jaki materiał wybuchowy służył teatrowi i sztuce długo do wymyślania literackiej fabuły, dramatycznych akcji, powikłań, konfliktów i sensacji.
Jego właściwości i tendencje do ekspansji i rozładowania zadecydowały o rodzaju środków formalnych, oczywiście skutecznych i o podobnej naturze:
wyrażanie,
kształtowanie,
forma,
iluzja,
związki naturalistyczne z życiem,

„figuratywność".....
Znany nam jest dobrze rozwój tego systemu ekspansji, jego blaski i szczyty.
Interesuje nas teraz moment, gdy środki, które utożsamiły się niemal z naturą i istotą sztuki, niewzruszalne (wydawałoby się), najwyższe i obowiązujące formuły — zaczęły martwieć, sztywnieć i z kolei rzeczy, cały tamten imponujący arsenał czy indeks objawów życiowych zamieniły w końcu
w pustą rekwizytornię.
Z chwilą, gdy odrzucamy bezsilne już środki formalne,
iluzję,
automatyczny aparat reprodukcyjny,
życiowy fabularny tok wydarzeń,
jeśli podajemy w wątpliwość pojęcie
formy i kształtowania —
cały ten bagaż nabrzmiały treścią, głębią,
— „powyżej zera" —
staje się nieprzydatny.
Nasza wrażliwość skierowuje się wówczas ku takim objawom, jak:
niechęć,
zanik woli,
apatia,
znudzenie,
monotonia,
zobojętnienie,
wegetatywność,
śmieszność,

banalność,
zwyczajność,
pustka.....

Są to stany bezinteresowne.
A o to właśnie chodzi.

NIE-GRANIE

Czy możliwy jest stan
nie-grania?
(Oczywiście, jeśli przyjmujemy istnienie sceny
i istnienie sztuki, la pičce, das Stück.)
Czy, pomimo że scenę identyfikuje się obowiązująco z miejscem
gry,
a sztukę z rodzajem przeznaczonym do grania,
czy pomimo to —
możliwy jest stan
nie-grania?
To natarczywe pytanie
wiąże się od dawna w moim działaniu
z pragnieniem, które może wydawać się
maniakalnym dziwactwem
lub upartą pedanterią —
z pragnieniem osiągnięcia
pełnej autonomii teatru,
aby to, co tam na scenie się dzieje
było wydarzeniem —
być może innego gatunku
niż realność widza
w jego życiowej przestrzeni i czasie — ale w każdym razie,
aby było wydarzeniem
o swoich, własnych, a nie „udawanych", na pokaz,
konsekwencjach, skutkach i losach.
Aby stało się możliwe takie rozwiązanie,
które by było zdolne
porzucić tę, jakoby jedyną, możliwość zachowania się aktora
„na scenie":
tak zwaną „grę" —
to naiwne udawanie,
pretensjonalne mizdrzenie się,
ową nieodpowiedzialną ILUZJĘ!
Spełnienie tej idei widziałbym w aktorze, który

odrzuca i l u z j ę jako sposób odniesienia do tekstu sztuki,
który pozostaje na stopniu swego „ja”, swego indywiduum,
nie wychodzi poza nie, aby uzyskać i l u z j ę innej postaci.

W ten sposób wyklucza zależność od układu istniejącego poza nim,
uzyskuje autonomię, demonstruje siebie, swoją własną postać,
która jest jedyną realnością na scenie.
Tworzy swój własny tok wydarzeń, stanów, sytuacji,
które albo kolidują z tokiem wypadków zawartych w tekście sztuki,
albo w jakiś sposób są kompletnie o d i z o l o w a n e.
Wydaje się to n i e m o ż l i w y m.
Próby p r z e k r o c z e n i a tego progu „niemożliwego”
fascynują.
Z jednej strony rzeczywistość tekstu,
z drugiej aktor i jego zachowanie.
Dwa niepowiązane układy,
samodzielne,
nieilustrujące się.
„Zachowanie” aktora winno
„p a r a l i ż o w a ć” rzeczywistość tekstu,
być jej przeciwnym biegunem.
Wówczas:
rzeczywistość tekstu
pozbawiona wątpliwego, bo „ilustrującego” ją sojusznika,
stanie się samodzielną, a u t o n o m i c z n ą (również).
I k o n k r e t n ą.

ANTY-AKTYWNOŚĆ

Aktorzy popadają w głębokie
z n i e c h ę c e n i e.
Objawiają nagłą
„n i e c h ę ć” do grania
i żenujące „z a i n t e r e s o w a n i a w i d z a m i”.
W sposób niepraktykowany i skandaliczny
odwracają funkcję i kondycję swoją własną i widza. Widz, ten
zakazany p r z e d m i o t zainteresowania i uwagi,
wywołuje u nich nieskończone niuanse i rodzaje reakcji —
aż po n o n s z a l a n c j ę,
p o g a r d ę i
o b r z y d z e n i e.
Potem przerzucają swoją uwagę na tekst, ale w równie
niedozwolony sposób:

powtarzają jakiś fragment tekstu, jakieś słowa
„ważą”, analizują, oceniają krytycznie,
podejrzliwie,
z wątpliwościami,
z dezaprobatą,
przedrzeźniają,
drwią,
albo przeciwnie: nie rozumieją,
„obracają” jak coś obcego,
starają się dociec,
zbierają to wszystko „do kupy”,
dopasować, porównać, zagłębiają się w dociekania lingwistyczne,
a gdy w końcu wszystko to się sypie, rozłazi —
p o r z u c a j ą.
I nagle zapominają.
R e z y g n u j ą.
Znowu stany
a p a t i i,
m e l a n c h o l i i,
d e p r e s j i.
Pogrążają się w głębokie
z a m y ś l e n i a,
o d r ę t w i e n i e.
Zamyślenie może być wywołane intensywnym myśleniem,
równie dobrze
tępotą
i kompletną pustką.
Wszystko to skandalicznie p r y w a t n e.
Żenujące n i e l i c z e n i e s i ę z publicznością.
„Z a p a t r z e n i e” się w przestrzeń.
N a g ł e p r z y p o m i n a n i e sobie czegoś.
Nagłe zainteresowanie jakimiś b ł a h y m i szczegółami,
d r o b i a z g a m i.

(Wycieranie jakiejś niewidocznej plamki.
Uważne oglądanie jakiegoś sznurka, czegoś minimalnego.)
I znowu z a d u m a.
Rozpaczliwe starania złapania urwanego wątku.
Rezygnacja.
I tak w nieskończoność,
do znudzenia
i d o s z a l e ń s t w a.....

GRA „CICHCEM”

Przeciwstawić „otwartej” grze aktorskiej,
która przez powszechne usankcjonowanie
stała się kompletnie „bezskuteczna” i niemal bezwstydna —
grę drugą — „cichcem”.
Aktorzy grają w miejscu
najmniej odpowiednim!
Przesłaniają ich wypadki
„pierwszoplanowe”, hałaśliwe, konwencjonalne
i głupie.
Aktorzy są poniżeni,
jakoś wypchnięci „poza”.
Grają jakby „na przekór”:
bezprawnie i
nielegalnie.
Aktorzy, eliminowani przez wydarzenia pierwszoplanowe, „oficjalne”,
ustępują,
szukają ostatniego „przylądka” nadziei,
ostatniego skrawka ziemi,
gdzie usiłują szybko,
jak najszybciej się „wypowiedzieć”,
aby zdążyć przed ostateczną
likwidacją...

WYMAZYWANIE

W dziele sztuki stosuje się często metodę
wymazywania.
Znali ją dobrze starzy mistrzowie.
Myślę o obrazie. O takiej sytuacji, gdzie to wymazanie
jest widoczne
i ma jakieś znaczenie.
Stosowałem je z dużą pasją w moim malarstwie „informel”.
Gdy w jakiejś partii obrazu nagromadziło się zbyt wiele
niespokojnych zagęszczeń form —
wycierałem je jednym gestem —
„do dna”,
do pustki, która pochłaniała te wystające lądy.
Był to gest — można by powiedzieć — okrutny,
skazujący, decydujący o zniszczeniu i zniknięciu z
powierzchni ziemi.
Obszary pustki i ciszy kryły zazdrośnie

tajemnice minionych epok.
Wymazywanie podobne jest również do zupełnie zwykłej czynności
uprzątania,
gdy zsuwając śmieci i różne resztki pod ściany, do kątów,
pozostawia się wymieciony do czysta środek pomieszczenia,
gdy te usunięte w kąt rzeczy pozbawia się wszelkiego znaczenia.
Krok tylko dzieli nas od momentu, gdy ten
akt wymazywania
przeniesiony zostanie na scenę.....

WESSANIE EKSPRESJI

Stany „ekspresyjne” pojawiają się
nagle, spowodowane
przez jakieś „zadraśnięcia”.
Wzrastają.
Podniecenie, ekscytacje, niepokój,
furia, rozjuszenie, wściekłość.
Nagle urywają się,
jakby zostały wessane.
Pozostają tylko gesty puste.

WEGETACJA. OSZCZĘDNOŚĆ RUCHÓW I EMOCJI

Bezruch jako obrona.
Aktorzy usiłują
przystosować się do minimum
warunków życiowych,
przez oszczędzanie sił,
wykonywanie minimum ruchów,
nieobjawianie wzruszeń
(jak człowiek w górach, przyczepiony
do skały, na bardzo wąskiej ścieżce).
Śmieszna ekonomia ruchów.
Ostrożność.
Obliczanie i „wymierzanie” każdej
reakcji.
Napięta uwaga.
Świadomość, że każdy gwałtowniejszy
objaw życia grozi śmiercią.

SPROWADZANIE DO ZERA WARTOŚCI ZNACZENIOWYCH

Sprowadzać znaczenia
do walorów czysto fonetycznych,
żonglować słowami,
czynić je wieloznacznymi,
„rozpuszczać" treść,
rozluźniać wiązania logiczne,
powtarzać.

ELIMINACJA PRZY UŻYCIU SIŁY

„Maszyna aneantyzacyjna"
(nieforemna masa starych krzeseł) gwałtownymi,
automatycznymi ruchami
w y p i e r a aktorów, wyrzuca „poza",
eliminuje.
Pozostaje śmiesznie mała przestrzeń
do życia i gry. Aktorzy usiłują
nie dać się zepchnąć zupełnie,
utrzymać równowagę, czepiają się
jak tonący, rozpaczliwie walczą,
odpadają.

SYTUACJE ŻENUJĄCE

Zastąpić szok sytuacją
żenującą:
Sytuacja żenująca to coś więcej
niż zaszokowanie.
Trzeba na to o wiele większej
odwagi,
ryzyka
i decyzji.
Sytuacja żenująca niszczy w widzu
o wiele skuteczniej
jego doświadczenie życiowe
i jego konwencjonalne,
ulegalizowane istnienie,
ustawia go „poniżej".

AUTOMATYZM

Istotą automatycznej czynności
jest niezmienne powtarzanie.
Po pewnym czasie wywołuje ono
kompletne pozbawienie znaczenia
zarówno czynności, jak i przedmiotu.
Oczywiście chodzi o znaczenie „życiowe".
Można teraz swobodnie nimi manipulować.

GRANIE POD PRZYMUSEM

Aktorzy są zmuszeni do grania,
podbechtywani,
pouczani,
karceni,
męczeni,
terroryzowani.
Rolę wywierania przymusu spełniają
dwie „dodatkowe" postacie,
typy zdecydowanie ujemne,
tępe i głupie,
smutni klaunowie,
trochę dozorcy, trochę zbiry,
okrutni oprawcy,
brutalne i tępe narzędzia,
bezmyślne automaty,
zmieniający się łatwo, jeśli zajdzie potrzeba,
w gorliwych moralizatorów, surowych
mentorów,
tępych interpretatorów:
naganiacze,
łapiduchy
i sadyści.

AMBALAŻ

Ogromny, czarny ambalaż
jest ostatecznym i radykalnym
sposobem likwidowania
wszystkiego.

The Zero Theatre
Tadeusz Kantor

Michal Kobialka's translation of *The Zero Theatre* appeared in *Further On, Nothing: Tadeusz Kantor's Theatre* (University of Minnesota Press, 2009) and is reprinted here courtesy of the author and the publisher.

An earlier version of this translation appeared in *The Drama Review* T. 11 (1986) and in *A Journey Through Other Spaces* (University of California Press, 1993).

(Fully) autonomous artistic endeavor (in theatre, I mean) does not exist according to the principles or norms of everyday life. For this very reason neither any positive nor negative value judgments can be applied to appraise it.

The traditional techniques of plot development made use of human life as a springboard for movement upwards toward the realm of growing and intensified passions, heroism, conflicts, and violent reactions.

When it first emerged, this idea of "growth" signified man's tragic expansion, or a heroic struggle to transcend human dimensions and destinies. With the passing of time, it turned into a mere show, requiring powerful elements of a spectacle, and the acceptance of violent and irresponsible illusion, convincing shapes, and a thoughtless procreation of forms.

This pushy, morbidly inflamed, and pretentious form pushed aside the object and thus what was "real." The entire process has ended up in pathetic pomposity.

The movement in the opposite direction: d o w n w a r d s into the realm b e l o w,
THE ACCEPTED WAY OF LIFE,
which is possible by elimination,
destruction,
misshaping,
reduction of energy,
cooling;
[the movement] in the direction of e m p t i n e s s,
DEFORMITY,
non-form
is an ILLUSION-CRUSHING process
and the only chance to t o u c h u p o n r e a l i t y!
The symptoms of this process are momentous

Pragmatic forms of lite cease to be binding,
a creative process loses its sacred status and allegedly its only function—to create—which has become nothing more than a burden.

An object loses its meanings which were thoughtlessly assigned to it,
its symbolism—
and reveals its
autonomous
empty (according to standard opinions) existence. The creative process becomes the realization of the impossible.

Theatre, which I have called the "Zero" Theatre, does not refer to a ready-made "zero" situation. Its essence lies in the process leading TOWARDS THE EMPTINESS AND "ZERO ZONES."
This process means
dismembering of logical plot structures,
building up scenes not by textual reference
but by reference to
associations triggered by them, juggling with CHANCE or
junk,
ridiculously trivial matters,
which are embarrassingly shameful,
devoid of any meaning
and consequence;
by showing indifference towards
the importance of matters,
the meaning of facts,
emotions;
by invalidation;
elimination of stimuli and portents of livelier activity;
"diffusion,"
"discharge" of energy;
by cooling of temperature and expression,
use of awkward silences and inaction,
the dilution of
setting structures,
universal decomposition of
forms;
by cracking of mechanism,
"jamming,"
slowing of pace,
loss of rhythm,
repetition,
elimination through noise,
stupidity,
cliches,

automatic action, terror;
by disinformation,
withholding of information,
dissection of plot,
decomposition of acting;
by acting poorly,
acting "on the sly,"
acting "non-acting!"
These actions
are accompanied by
specific mental states—
on the condition that these actions are neither independent of nor triggered by these states.
These actions are appearances of specific mental states rather than the symptoms of cause and effect.
These mental states are
isolated, groundless, autonomous.
And as such they can be perceived as the factors influencing artistic
creation.
Here are some of them:
apathy,
melancholy,
exhaustion,
amnesia,
dissociation,
neurosis,
depression,
unresponsiveness,
frustration,
minimalization,
distraction,
boredom,
impotence,
sluggishness,
tearfulness,
senility,
sclerotic or
maniacal states,
schizophrenia,
misery . . .

NOTES ON THE ZERO THEATRE

Let us try to list some of the life conditions which are charged with intense emotion and deep meaning . . .
LOVE, JEALOUSY, LUST, PASSION, GREED, CUNNING,
COWARDICE, REVENGE, MURDER,
SUICIDE, WAR, HEROISM, FEAR, SUFFERING ...
For a long time, this "highly inflammable" material has served theatre and art as a primary source for literary plots, dramatic action, peripeteias, conflicts, and sensational denouements.
Its inherent characteristics to expand and defuse [plots] have determined the choice of formal means of expression, which of course were of a similar nature and effect:
e x p r e s s i o n,
m o l d i n g,
f o r m,
i l l u s i o n,
n a t u r a l i s t i c a p p r o a c h t o l i f e,
"f i g u r a t i v e n e s s . . ."

This system of expansion, its values and flaws are well known to us.
What happens if its means of expression, which almost universally are identified with the nature and essence of art or which have been perceived as the highest and mandatory formulas, become bereft of vitality? As a corollary of this newly achieved passive state, the whole impressive compilation or index of signs of life will change into an empty prop room.
The moment we reject the formal means which are impotent now;
the moment we reject illusion,
the automatic reproductive apparatus,
fictitious plots representing life,
and raise questions concerning the concept of
form and molding,
all this baggage of old meaning and depth,
—"above zero"—
proves useless.
All our sensitivity then is directed to such states as:
reluctance,
unwillingness,
apathy,
monotony,
indifference,
minimalization,
ridicule,

banality,
ordinariness,
emptiness. ...
These states are the states of disinterestedness.
And this is what we want to achieve.

NON-ACTING

Is the state of
non-acting possible?
(that is, if we take for granted the existence of stage
and a play, la piece, das Stiick). Is this state of non-acting possible,
even though the stage automatically imposes upon us its identification as a place to act and
a play as a genre which is meant to be acted?
This obtrusive question
has long been associated in my work
with the wish (which might seem to be the portent of
maniacal eccentricity,
or stubborn pedantry)
to achieve
full autonomy of the theatre;
so that everything that happens on stage
would become an event—
perhaps a different one from
those that occur in the audience's spatial and temporal reality of life—
but still an event with
its own life and consequences rather than an artificial one.
I wish for a situation
in which one could discard so-called "acting"
(supposedly the only way for an actor to behave "on stage"),
which is nothing more than
naive pretence,
exulted mannerism,
irresponsible illusion!

This wish could be fulfilled by an actor who rejects illusion as a point of reference to the text and stays on the plane of his own "Self"; his INDIVIDUALITY does not extend beyond it in order to create the illusion of being another character. Having done so, he would eliminate dependence on the arrangement which exists outside of him, gain autonomy and expose only himself, and his own character which is the only reality on stage.

He would create his own chain of events, states, situations which would either clash with those in the play or be somehow completely isolated from them.
This seems impossible to achieve.
However, those attempts to cross over this borderline of IMPOSSIBILITY are fascinating.

On the one hand, there is the reality of the text,
on the other hand, the actor and his behavior.
Two parallel systems which
are neither dependent
nor reflect each other.
The actor's "behavior" should
"p a r a l y z e" the reality of the text,
be juxtaposed to it.
If this happens:
the reality of the text will be
relieved of its questionable ally, the actor (questionable because it is rendered only through him) and become independent, (also) autonomous, and concrete.

ANTI-ACTIVITY

Actors become deeply
discouraged.
They show a sudden
"u n w i l l i n g n e s s" to act
and an embarrassing "interest in the audience."
They alter the function of and the relationship between actors and audiences in an unnatural and contemptuous way. The audience, which has been a forbidden object of interest and attention, triggers in them responses of infinite variety and nuance which include:
n o n c h a l a n c`e,
c o n t e m p t and
d i s g u s t.
Then they return to the text, but they deal with it in a way which is also
f o r b i d d e n:
they repeat some lines,
dissect the meaning of words, analyze and appraise them critically,
with suspicion,
with doubt,
disapprove of them,
mock and

RIDICULE them,
or they DON'T UNDERSTAND the text
treat it as an ALIEN entity,
try to fathom its meaning to put it together,
fit its elements together, compare it, analyze it linguistically,
but, finally, when they realize the futility of their actions,
they d i s c a r d it
and s u d d e n l y f o r g e t about it.
They g i v e u p.
And then submerge in the feeling of
a p a t h y,
m e l a n c h o l y,
d e p r e s s i o n.
They are absorbed in
t h o u g h t.
N u m b n e s s engulfs them.
But this reverie can either be due to exercising the intellect
or, it might be caused by their dullness and complete vanity.
They behave as if they were in private.
An e m b a r r a s s i n g d i s r e g a r d for the audience.
"An empty stare" into the space.
A s u d d e n r e c o l l e c t i o n of something.
A sudden interest in inconsequential details, or trivial matters.
(The rubbing of a non-existent spot.)
A careful examination of a piece of string or something insignificant.
And then again d e l i b e r a t i o n.
A desperate attempt to recapture a lost theme.
Resignation.
And so on, indefinitely
until boredom and
insanity strike. . . .

SURREPTITIOUS ACTING

Counteract "open" acting
which has become completely ineffective and almost shameless by its universal acceptance
with acting "on the sly."
Actors perform in the place
which is the least suitable!
They are hidden behind
noisy, conventional, and stupid events
which are brought to the fore.

Actors are humiliated by
the act of pushing them “behind.”
They perform as if “in spite.”
They are relegated to outlaw status.
Actors, who are being extirpated by the events which are “official” and
featured,
give way and leave to look for the last ray of hope,
the last patch of land
where they try to “make a statement”
quickly, as quickly as possible,
before the final extermination.

ERASING

Erasing is a method which
is often used in art.
The old Masters knew it well.
I am thinking about paintings. I am thinking about situations in which
erasing is visible
and meaningful.
I passionately used this method in Informel Art.
When too many distracting densities of forms were squeezed into
some part of a painting, I could erase them in one move—
to the naught,
to nothingness which devoured those protruding parts.
One could say that this movement of the hand was cruel,
that it condemned, wrought destruction and eliminated those forms
from the face of the earth.
But those areas of nothingness and silence have jealously guarded the
secrets of the past epochs.
The act of erasing could also be equated with the simple act of c l e a n i n g u p,
of leaving the centre of the room cleanly swept by pushing litter and other
rubbish against the walls or into the corners and thus depriving them
of any meaning. We are just a step away from the time when this act of
e r a s i n g could be transferred onto the stage. . . .

INTERNALIZATION OF EXPRESSION

“Expressive” states appear
suddenly, caused by
some “scratches.”
They build up.
Excitement, agitation, anxiety,

fury, rage, frenzy.
Suddenly, they cave in, disappear
as if sucked in
and only empty gestures remain.

MINIMALIZATION. ECONOMY OF MOVEMENT AND EMOTION

Inertness as defense.
Actors try to
adjust to minimal
living conditions
by economizing on their vital powers,
by limiting their movements to the minimum,
by not showing their emotions,
(as does a mountaineer
who holds onto the rock on a narrow path).
A ridiculous economy of movement.
Caution.
Every response is calculated and
measured out.
Intense concentration and
awareness that each additional violent sign of life
might lead to instant death.

REDUCTION OF MEANINGS TO THE ZERO STATE

Reduce meanings
to merely phonetic values,
juggle with words
to bring up their other meanings,
“dissolve” their content,
loosen their logical bonds,
repeat.

ELIMINATION BY FORCE

The Annihilation Machine
(a shapeless construct made out of decrepit chairs)
shoves the actors aside, throws them “out,”
exterminates
by its sudden, robot-like movements.
There remains a ridiculously small space for
acting and living. Actors resist

being pushed aside,
try to keep their balance and cling to the surface
as does a drowning man; wage a hopeless struggle but fall off.

EMBARASSING SITUATIONS

Replace a shock with an embarrassing
situation.
An embarrassing situation is something more
than a shock.
To do so, one requires much
courage,
courage to take risks,
the ability to make decisions.
An embarrassing situation destroys the audience's
life experience, its conventionally validated existence,
and puts it "down"
much more effectively than a shock.

AUTOMATION

The nature of an automatic activity
is defined by its constant repetition.
After some time, this repetition completely deprives
both the activity and the object of their meaning.
Their "life" meaning, of course.
Now they can easily be manipulated.

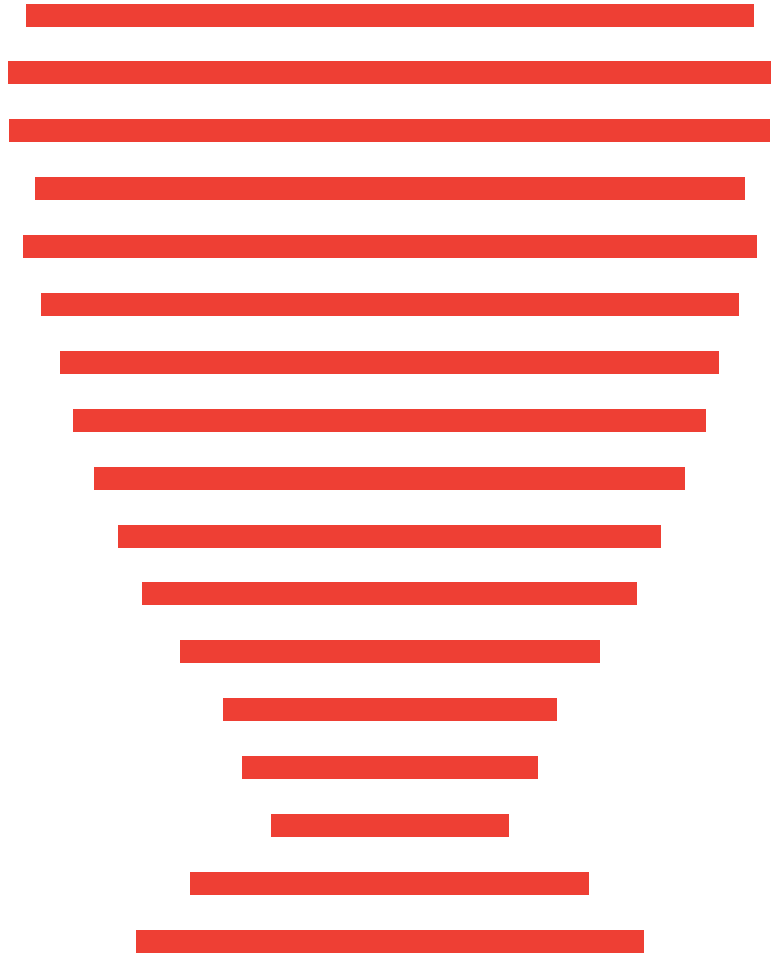
ACTING UNDER DURESS

Actors are forced,
Mattered,
admonished,
scolded,
tormented,
terrorized to act.
This duress is inflicted upon them by
two "additional" characters,
unquestionable villains,
who are dumb and stupid,
sad clowns,
who are half-janitor and half-thug,
cruel persecutors

brutal and blunt tools,
thoughtless automatons
who change easily, if required,
into devout moralists, strict
mentors,
dumb interpreters, pimps,
soul collectors, and sadists.

EMBALLAGE

A huge, black "emballage"
is the final and radical
tool of complete
extermination.



Piątek, 7 grudnia, 18:00

Otwarcie wystawy w ramach projektu „Radykalne języki”

Tadeusz Kantor (obiekty), **Nathaniel Mellors** (rzeźba, film),
Egill Sæbjörnsson (instalacja)

Wystawa czynna: od 7 do 27 grudnia 2012
Godziny otwarcia: poniedziałek – piątek, 14:00 – 16:00

Galeria-Pracownia Tadeusza Kantora, Sienna 7/5

Bohaterami wystawy są przedmioty: zwyczajne, jak nazwałby je Tadeusz Kantor – „biedne”, zawieszone pomiędzy sferą życia i śmierci, pozbawione roli w teatrze oraz animowane dzięki współczesnym technologiom. Naturalistyczna rzeźba Nathaniela Mellorsa *The 7 Ages of Britain Teaser Face* naprowadza widza na naukową hipotezę zwaną „doliną niesamowitości”, według której ludzie wpadają w panikę na widok androida. Artystę fascynują współczesne technologie. W swoich wielopoziomowych pracach miesza różne inspiracje – od obrazów Hieronima Boscha po filmy Pasoliniego. Islandzki artysta Egill Sæbjörnsson „powołuje do życia” przedmioty z codziennego otoczenia, które odgrywają różnego rodzaju role w jego multimedialnych instalacjach (*Various projections*) Tym razem głównymi aktorami są: plastikowe wiadro, gałąź, kamień kawałek deseczki. Artysta animuje obiekty za pomocą projekcji wideo oraz muzyki. Jego instalacje są bardzo zabawne i niezwykle kolorowe. Egill Sæbjörnsson znosi podział na kulturę i naturę. Jego praktyki przypominają „teatr przedmiotu”, który jest jedną z odmian teatru lalkowego, gdzie główne role odgrywają pospolite obiekty, a nie tradycyjne marionetki czy lalki.

Przedmioty były zawsze ważnymi aktorami w teatrze Tadeusza Kantora. W 1984 roku artysta powołał *Komisję Ocen i Wycen*, aby chronić niektóre obiekty przed zniszczeniem i przed losem zwykłych rekwizytów teatralnych. Z czasem obiekty zostały wyjęte z pierwotnego kontekstu i pozbawione roli w teatrze, teraz tworzą kolekcję Cricoteki. W ramach wystawy prezentujemy te najbardziej niepozorne i skromne.

Obiekty, które możemy oglądać na wystawie, mają charakter performatywny. Tradycja użycia przedmiotów na scenie: od masek, marionetek, po teatr cieni, maszyny i roboty itp. jest niezwykle bogata. W czasach modernizmu tradycja ta odżywa, prowadząc nas ku współczesności i narodzinom kina. Dziś za „przedmioty performatywne” (*performing objects*) uznaje się również elementy wirtualnej rzeczywistości. Skromna prezentacja współczesnych artystów Nathaniela Mellorsa, Egilla Sæbjörnssona oraz Tadeusza Kantora odwołuje się do awangardowych eksperymentów i do świata współczesnych technologii. Wystawa stanowi swego rodzaju dopełnienie performatywnego programu *Radykalne języki*, który łączy sztukę współczesnych artystów z praktyką artystyczną Tadeusza Kantora.

Friday, December 7, 6 p.m.

Exhibition Opening as part of ‘Radical Languages’

Tadeusz Kantor (objects), **Nathaniel Mellors** (sculpture, film),
Egill Sæbjörnsson (installation)

Exhibition open: 7 – 27 December 2012
Opening hours: Monday – Friday, 2 – 4 p.m.

Tadeusz Kantor’s Gallery-Studio, ul. Sienna 7/5

The protagonists of the exhibition are objects – ordinary objects – or, as Tadeusz Kantor would have described them, ‘poor things’, suspended between life and death, deprived of their role in the theatre and animated with the help of modern technology. Nathaniel Mellors naturalist sculpture *7 Ages of Britain Teaser Face* leads the spectator to the robotics hypothesis known as the ‘Uncanny Valley’, which posits that people are thrown into terror at the sight of an android. The artist is fascinated by contemporary technologies. His multilayer works fuse inspiration from various sources, ranging from Hieronymus Bosch’s paintings to films by Pasolini. The Icelandic artist Egill Sæbjörnsson breathes life into mundane objects, which perform various functions in his multimedia installations (*Various projections*). On this occasion, the main actors are: a plastic bucket,the branch of a tree, a stone and a piece of wood. The artist animates the objects with the help of video projection and music. His installations are as colourful as they are amusing. Egill Sæbjörnsson has done away with the distinction between ‘culture’ and ‘nature’. His practice is reminiscent of the ‘theatre of the object’ which is one of the varieties of puppet theatre where everyday objects play the main roles, rather than traditional marionettes or puppets.

In the theatre of Tadeusz Kantor objects have always been very important actors in their own right. In 1984, the artist founded the *Commission of Appraisal and Evaluation* in order to protect some of his objects from destruction, the usual fate of theatrical props. In time, the objects were removed from their original context and deprived of their theatrical function; now, they are part of the Cricoteka collection.

In the exhibition, we present the most insignificant and modest of these objects, which are performative in character. There has been a rich tradition of employing objects on the stage, from masks and marionettes to the theatre of shadows, machines and robots, and more. During the modernist era, the tradition revived, leading us to contemporary art and the birth of cinema. Today, elements of virtual reality are also considered ‘performing objects’. This modest presentation of the contemporary artists Nathaniel Mellors, Egill Sæbjörnsson and Tadeusz Kantor refers to avant-garde experiments and to the world of modern technology. The exhibition complements the two-day programme of *Radical Languages*, which shows the art of contemporary artists in relation to the artistic practice of Tadeusz Kantor.

Sobota, 8 grudnia, 17:00

Radykalne języki – wieczór performatywny

Yann Chateigné Tytelmann (wykład), **Sebastian Cichocki** (wykład inscenizowany), **Michael Portnoy** (performans), **Jos de Gruyter & Harald Thys** (projekcje), **Ian Saville** (performans), **Voin de Voin & Ancelle Beauchamp** (performans), **Nathaniel Mellors** (performans, razem z Andy Cooke).

Teatr Bagatela, ul. Sarego 7

Rezerwacja miejsc
obowiązkowa

Na początek o tym, co łączy sztukę Tadeusza Kantora ze współczesnymi artystami i kto boi się androidów. Czy brzuchomówcy naprawdę istnieją? Co łączy sztukę ziemi ze śpiewem operowym? Wieczór poświęcony opowiadaniu antydowcipów i wywoływaniu duchów. W naszym kinie filmy inspirowane Monty Pythonem, folklorem i sztuką wysoką. Artyści nie stronią od amatorszczyzny, tandetnych dekoracji oraz teatrzyku lalek. Płynnie przejdziemy od poważnych akademickich dyskusji do magicznych sztuczek. Późnym wieczorem koncert.

Saturday, December 8, 5 p.m.

An evening with performances, lectures, and a film screening

Yann Chateigné Tytelmann (lecture), **Sebastian Cichocki** (staged lecture), **Michael Portnoy** (performance), **Jos de Gruyter & Harald Thys** (film screening), **Ian Saville** (performance), **Voin de Voin & Ancelle Beauchamp** (performance), **God In Hackney** (performance by Nathaniel Mellors and Andy Cook).

Teatr Bagatela, ul. Sarego 7

Admission only
with reservation

What links the art of Tadeusz Kantor with contemporary artists? Who is afraid of androids? Are ventriloquists real? Does earth art have anything in common with opera singing? An evening devoted to telling anti-jokes and calling up spirits. The film showing in our cinema is inspired by Monty Python, folk art and high art. The artists won't be averse to amateurish displays, kitsch stage design or puppet theatre. We will make a smooth transition from solemn academic discourse to magic tricks. We finish with a concert.

Niedziela, 9 grudnia, 18:00

Radykalne języki – wieczór performatywny

Styrmir Örn Guðmundsson (performans), **Zhana Ivanova** (performans), **Elmgreen & Dragset** (projekcja), **Nicole Beutler** (performans).

Teatr Bagatela, ul. Sarego 7

Rezerwacja miejsc
obowiązkowa

Tego wieczoru do głosu dochodzą przedmioty. W naszym kinie kultowa produkcja – na scenie spotykają się gwiazdy, m.in. *Króliczek* Jeffa Koonsa i *Kroczący* Giacomettiego. Niektóre przedmioty w dalszej części programu pochodzą z niższych sfer, ale ich użycie jest twórcze. Jeden z zaproszonych artystów prezentuje zwodniczą naturę piecyków gazowych. Na koniec wieczoru przejdą was dreszcze. Performans nazwany „egzystencjalną gimnastyką śpiewającego ciała", podczas którego bohaterka wcieli się w Antygonę, Medeę i Małgorzatę z Fausta...

Sunday, December 9, 6 p.m.

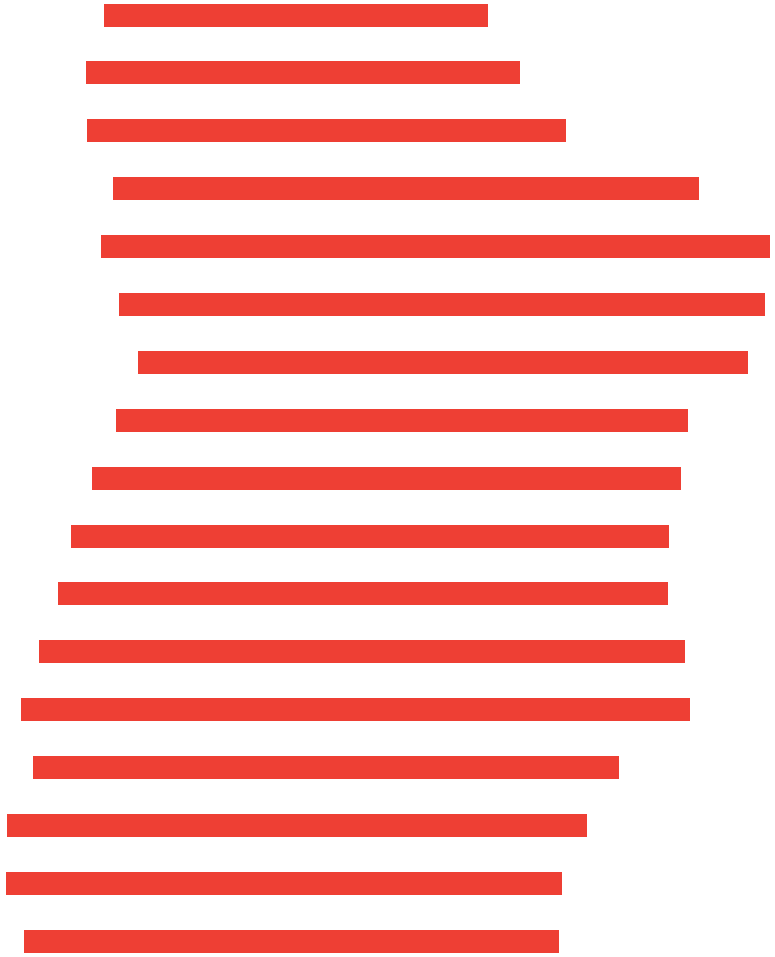
An evening with performance and film screenings

Styrmir Örn Guðmundsson (performance), **Elmgreen & Dragset** (film screening), **Zhana Ivanova** (performance), **Jos de Gruyter & Harald Thys** (film screening) **Nicole Beutler** (performance).

Teatr Bagatela, ul. Sarego 7

Admission only
with reservation

This evening the object gets the upper hand. Our cinema will present a star-studded cult production, where Jeff Koons's *Rabbit* meets Giacometti's *Walking Man*. Even though some of the objects in the later part of the programme may be down market, they will be used creatively. One of the artists will demonstrate the deceptive nature of gas boilers. The grand finale of the evening is bound to send shivers down your spine: a performance called 'existential gymnastics of the singing body', during which the protagonist will incarnate Antigone, Medea and Gretchen...



1: Pieśni / 1: Songs
Nicole Beutler

performans
performance

Wykonanie/ Performer: Ibelisse Guardia Ferragutti
Muzyka / Music: Gary Shepherd
Oświetlenie / Lighting: Paul Schimmel

9.12. 21:30 / 9:30 p.m. (50 min)
Teatr Bagatela, Sarego 7, Kraków

1: Songs to performans zaprezentowany w formie koncertu Liederkreis, będący egzystencjalną gimnastyką śpiewającego ciała. Performerka Ibelisse Guardia Ferragutti użycza swego głosu przejmującym postaciom tragicznym znanym z historii teatru, np. Antygonie, Medei czy Małgorzacie z Fausta. Cierpienia fikcyjnych (anty)bohaterek często przenikają w trakcie występu samą wykonawczynię, która śpiewa, krzyczy i wypowiada słowa – bywa przy tym krucha, naturalna, wyrachowana i pełna emocji. Lecz kto właściwie śpiewa? Czy odniesienia do historii dramatu mają sens TU i TERAZ? Symbioza współczesnej muzyki elektronicznej autorstwa Gary'ego Shepherda i tekstów z kanonu literackiego pozwala wybrzmieć pełnemu delikatności, choć donośnemu głosowi sprzeciwu wobec niestałości i przewidywalnej nieobliczalności istnienia. W 2010 roku Nicole Beutler otrzymała prestiżową nagrodę VSCD-Mimeprice za performans *1: Songs*. Praca została również wyróżniona przez jury Flamandzkiego Festiwalu Teatralnego jako jeden z najlepszych performansów zrealizowanych w sezonie 2009/2010, była też prezentowana podczas Holenderskiego Festiwalu Teatralnego w 2010 roku.

Nicole Beutler (ur. 1969) jest niemiecką choreografką, kuratorką i performerką. Od 1993 roku mieszka i pracuje w Amsterdamie. Studiowała sztuki piękne w Münster i Monachium, literaturę niemiecką na Uniwersytecie Münsterskim oraz taniec i choreografię w SNDO w Szkole Teatralnej w Amsterdamie. Jej twórczość łączy elementy tańca, performansu i sztuk wizualnych. Podejmowane przez nią różnorodne działania oraz krytyczne spojrzenie służą tworzeniu przestrzeni wymiany, refleksji i spotkań. Jej przypominające kompozycje muzyczne performanse przenika subtelny humor. Cechuje je minimalistyczna scenografia oraz wyeksponowanie postaci wykonawczyni. W swojej twórczości Beutler bada funkcjonowanie tańca w kontekście performansu i teatru. Po pięciu latach współpracy z kolektywem teatralnym LISA, artystka założyła w 2009 roku własną firmę produkcyjną NBprojects. www.nbprojects.nl.

Pomysł, reżyseria, choreografia: Nicole Beutler, **wykonanie:** Ibelisse Guardia Ferragutti, **DJ, kompozytor:** Gary Shepherd, **konsultacja literacka i pomoc artystyczna:** Magne van den Berg, **konsultacja dramaturgiczna:** Igor Dobricic, **kostium:** Jessica Helbach, **oświetlenie:** Minna Tiikkainen, **obsługa techniczna:** Paul Schimmel, **projekt wideo:** videomachas.com (Susanna Brenner, Helle Lyshoj), **konsultacja muzyczna:** Aleksandar Grujic, **asystent reżysera:** Giulio d'Anna, **projekt graficzny:** Connie Nijman, **produkcja:** Josta Obbink, NBprojects, **podziękowania dla:** Felix Ritter, Steve Green, Sarah van Lamsweerde, **fotografia reklamowa:** Anja Beutler, **sponsor:** XOVER Sound System: K Array, Raul Mini, **przy wsparciu:** PACT Zollverein Essen, Frascati Amsterdam, **współprodukcja:** Stichting NBprojects, Beursschouwburg Brussel, dla celów realizacji pracy Nicole Beutler firma NBprojects otrzymuje wsparcie od FPK, Holandia.

1: Songs is a solo performance presented as a concert, a Liederkreis, an existential exercise for a singing body. Performer Ibelisse Guardia Ferragutti surrenders her voice to the intense words of tragic female figures from the history of theatre, figures such as Antigone, Medea and Gretchen. The suffering of the fictional (anti-)heroines repeatedly enters her very being as she sings, shouts and speaks their words – she is fragile, raw, calculating and emotional. But who is speaking here? And do the dramatic references from the past resonate in the here and now? The symbiosis of contemporary electronic music composed by Gary Shepherd and texts from the literary canon form the basis for a subtle but loud scream against the instability and calculable incalculability of our existence. In 2010 Nicole Beutler received the prestigious vscd-Mimeprice for *1: Songs*. The piece was also selected by the jury of the Flemish Theaterfestival as one of the best performances of the season 2009/2010 and was performed during the Dutch Theaterfestival in 2010.

Nicole Beutler (b. 1969) is a German choreographer, curator and performer. She has been living and working in Amsterdam since 1993. She studied Fine Arts at Münster and München arts academies, German Literature at the University of Münster and Dance and Choreography at SNDO (School for New Dance Development), Amsterdam. Her work is situated on the threshold of dance, performance and visual arts. With her diverse activities and critical eye, she wants to create space for exchange, reflection and encounters. Her performances are composed musically, and suffused with subtle humour. They are characterised by minimal stage sets and a focus on the performer as a human being. In all her work, she examines the function of dance in the context of performance and theatre. After five years producing works in the collective LISA, she started her own organisation, NBprojects in 2009.

Concept, regie, choreography: Nicole Beutler, **made in collaboration with: theatermaker, performer:** Ibelisse Guardia Ferragutti, **DJ, composer:** Gary Shepherd, **text advice, artistic assistance:** Magne van den Berg, **dramaturgic advice, context:** Igor Dobricic, **costume:** Jessica Helbach, **lighting design:** Minna Tiikkainen, **technique:** Paul Schimmel or Martin Kaffarnik, **video design:** videomachas.com (Susanna Brenner, Helle Lyshoj), **music advice:** Aleksandar Grujic, **rehearsal assistance:** Giulio d'Anna, **graphic design:** Connie Nijman, **production:** Josta Obbink, NBprojects, **PRphotography:** Anja Beutler, **thanks to:** Felix Ritter, Steve Green, Sarah van Lamsweerde, **Sponsor:** XOVER Sound System, K Array, Raul Mini **supported by:** PACT Zollverein Essen, Frascati Amsterdam, **co-production:** Stichting NBprojects, Beursschouwburg Brussel. NBprojects receives for the work of Nicole Beutler subsidy from the FPK in the Netherlands.

Black Holes. After Kantor: body, matter, possession / Czarne dziury. Kantor: ciało, materia, opętanie

Yann Chateigné Tytelman

wykład
lecture

8.12. 17:30 / 5:30 p.m. (45 min)
Teatr Bagatela, Sarego 7, Kraków

Jako rozszerzenie, ucieleśnienie oraz uzupełnienie zamieszczonego w niniejszej publikacji eseju *Czarne dziury. Kantor: ciało, materia, opętanie*, Yann Chateigné Tytelman zaprezentuje dźwięki, obrazy i nagrania wideo. W trakcie eklektycznego wykładu omówi zagadnienia ekscentryczności, teatralności krytycznej, niepokojącej odmienności oraz nostalgii w twórczości Kantora. Będzie również mówił o kopiach i manekinach, aktorach i amatorach, poruszaniu się po scenie oraz zabawnym życiu rzeźb. Wśród przedstawianych w kontekście twórczości Tadeusza Kantora prac współczesnych artystów znajdą się między innymi dzieła Josa de Gruytera i Haralda Thysa, Nathaniela Mellorsa, Mike'a Kelleya i Edwarda Kienholza.

Yann Chateigné Tytelman (ur. 1977) jest krytykiem i kuratorem. Mieszka w Genewie, gdzie jest dziekanem Wydziału Sztuki na Uniwersytecie Sztuki i Projektowania. W ramach piastowanego stanowiska nadzoruje LiveInYourHead, interdyscyplinarny instytut kuratorski działający przy Uniwersytecie, oraz Fieldwork: Marfa, międzynarodowy program naukowy i rezydencji z siedzibą w Marfie, Teksas. Wcześniej był głównym kuratorem w muzeum sztuki współczesnej CAPC w Bordeaux. Jako kurator był współorganizatorem kilku międzydyscyplinarnych projektów, programów oraz wystaw, między innymi *The Curtain of Dreams* (IAC Villeurbanne, 2011), *Fun Palace* (Centre Pompidou, Paryż, 2010), *The Mirage of History* (Kaleidoscope Project Space, Mediolan; LiveInYourHead, Genewa, Whitechapel, Londyn, 2010–2012), IΔO. *Explorations in French Psychedelia* (CAPC Museum of Contemporary Art, Bordeaux, 2008-2009), *Ultramoderne* (Paul Wurth Hall, Luksemburg, Passerelle, Brest, 2007–2008), *A Theater without Theater* (MACBA, Barcelona; Museu Berardo, Lizbona, 2007–2008). Jego teksty publikowane są w międzynarodowych katalogach wystaw oraz innych wydawnictwach, np. czasopismach, takich jak „Artforum", „Frieze", „Art in America", „Kaleidoscope", „Art Press" czy „Criticism".

As an extension, incarnation or appendix to his essay for this publication, *Black Holes. After Kantor: body, matter, possession*, Yann Chateigné will share sounds, images and videos. In an eclectic lecture, he elaborates on dusty eccentricity, critical theatricality, disquieting strangeness, and nostalgia in the work of Kantor. Other elements like the copy and the dummy, actors as amateurs, moving around the stage, and the comical life of sculptures will be discussed. The works by Jos de Gruyter and Harald Thys, Nathaniel Mellors, Mike Kelley, and Edward Kienholz are amongst some of the contemporary references that he makes in relation to the broad work of Tadeusz Kantor.

Yann Chateigné Tytelman (b. 1977) is a critic and curator. He currently acts as Dean of the Art Department at Geneva University of Art and Design. In this context, he supervises LiveInYourHead, the school`s interdisciplinary curatorial institute and Fieldwork: Marfa, an international research and residency programme located in Marfa, TX, USA. He previously served as Chief Curator at CAPC Museum of Contemporary Art in Bordeaux. As a curator, he has organized and co-organized several cross-disciplinary projects, programmes and exhibitions including The Curtain of Dreams (IAC Villeurbanne, 2011), Fun Palace (Centre Pompidou, Paris, 2010), The Mirage of History (Kaleidoscope Project Space, Milan; LiveInYourHead, Geneva, Whitechapel, London, 2010-12), IΔO. Explorations in French Psychedelia (CAPC Museum of Contemporary Art, Bordeaux, 2008-09), Ultramoderne (Paul Wurth Hall, Luxembourg, Passerelle, Brest, 2007-08), A Theater without Theater (MACBA, Barcelona; Museu Berardo, Lisbon, 2007-08). As a writer, he is a regular contributor to several international exhibition catalogues, publications, and magazines such as Artforum, Frieze, Art in America, Kaleidoscope, Art Press or Criticism.

...Of love, springing from pain and despondency, agony and death.
Sebastian Cichocki

wykład inscenizowany
staged lecture

Tekst / text: Sebastian Cichocki
Sopran / soprano: Marzena Lubaszka
Brzuchomówca / ventriloquist: Ian Saville
Lalka / dummy: Donat & Tomek Kowalski

9.12. 18:45 / 6.45 p.m. (16 min)
Teatr Bagatela, Sarego 7, Kraków

Brzuchomówstwo przypisywano wieszczkom, opętanym, czarnoksiężnikom, wróżbitom, mediom i świętym. Zanim stało się wodewilową atrakcją, należało do królestwa śmierci. Wierzono, że głos, który nie wydobywał się przez usta, pochodzić mógł zarówno od zmarłych, jak i demonów. W XVIII wieku brzuchomówstwo stało się jednym z cyrkowym trików, wciąż jednak ciągnęło się za nim odium „ciemnej praktyki". Budzącą najwyższy podziw, a jednocześnie lęk, umiejętnością brzuchomówcy było nie tyle wydobycie głosu z własnych trzewi, ile sprawienie, że głos wydarzał się poza ciałem: w innej osobie, lalce, pod sufitem, za ścianą, spod ziemi. Jeszcze w pierwszej połowie XX wieku brzuchomówcom (którymi byli wyłącznie mężczyźni) udawało się podtrzymywać status gwiazd kultury popularnej. Upowszechnienie się radia i gramofonu ostatecznie pogrzebało jednak całkowicie tę profesję – iluzja głosu wydobywającego się poza ciałem stała się zbyt łatwo dostępna i zbanalizowana. Głównym bohaterem wykładu-wywiadu – opartego na powrocie do skompromitowanej i archaicznej formy rozrywki, jaką jest brzuchomówstwo – jest znany amerykański artysta R.S., autor przenikliwych tekstów dotyczących rozpadu języka, geologii oraz „muzeów pustki". Eseje i opowiadania R.S. cechowały spore poczucie humoru, irytująca pewność siebie i nonszalancka niechęć do „ruin Starego Kontynentu", nad które przedkładał peryferia amerykańskich miast. Tekst wykładu został powierzony trzem postaciom: sopranistce (uparcie zadającej ten sam zestaw pytań), brzuchomówcy (produkującemu głos, cierpliwie odpowiadającemu na pytania) oraz lalce (żywo przypominającej R.S., goszczącej przekierowany głos). Seans brzuchomówczy jest w tym przypadku próbą tchnięcia ducha w przykurzone awangardowe truchło – odczytaniem ekskluzywnej ramoty w duchu akademickiego freak show. Zgodnie ze starym angielskim powiedzeniem: Brzuchomówstwo jest dla kretynów i lalek (*Ventrilloquism is for dummies*).

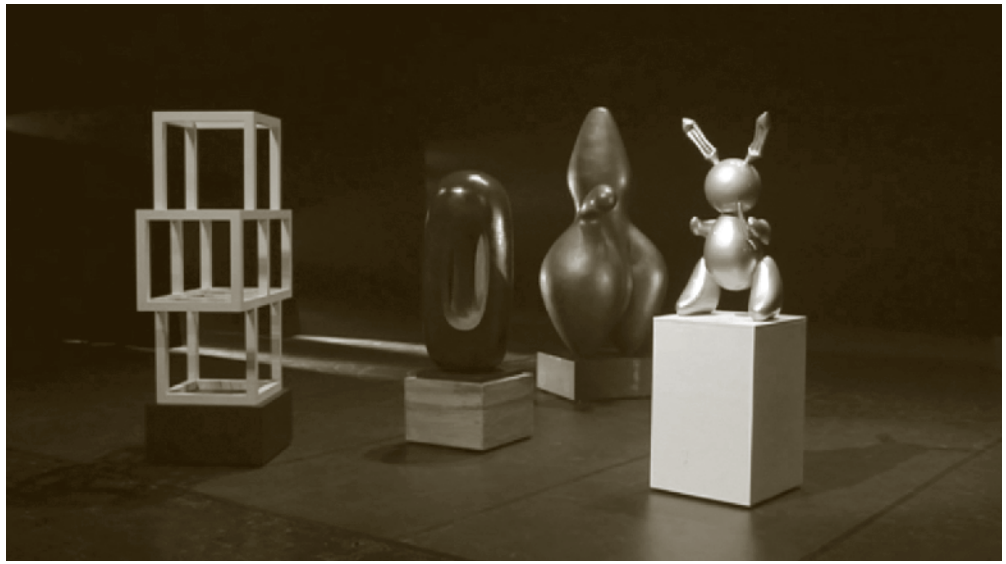
Sebastian Cichocki (ur. 1975) kurator i krytyk sztuki, zastępca dyrektora Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Zajmuje się głównie refleksją neo-konceptualną w sztuce, nawiązuje do land-artu, sztuki środowiskowej z lat 70. Kurator licznych wystaw, m.in. wystawy Moniki Sosnowskiej w Pawilonie Polskim na 52. Biennale w Wenecji oraz Yael Bartany na 54. Biennale w Wenecji, *Parku Rzeźby na Bródnie* (2009 -2012) czy *Nowa Sztuka Narodowa* (2012). Autor projektów kuratorskich w formie publikacji, np. *A Cookbook for Political Imagination* (2011), *Future of Art Criticism as Pure Fiction* (2011), libretta opery instytucjonalnej *Wystawy mówione* (z Michałem Liberą, Grzegorzem Piątkiem i Jarosławem Trybusiem, 2011).

Ventriloquism has been associated with fortune-tellers, the possessed, sorcerers, magicians, mediums and holy men. Before it came to be a form of vaudeville entertainment, it belonged to the kingdom of death. It was believed that the voice which did not emerge through the mouth was as likely to come from the dead as from demons. In the 18th century, ventriloquism became a circus trick, yet it still carried the stigma of a 'dark practice'. The ventriloquist evoked both high admiration and fear not so much thanks to his ability to raise a voice from his entrails, as by making the sound appear *to be emanating* from outside the body: from another person, from a dummy, up by the ceiling, on the other side of the wall, from below the ground. Even as late as the first half of the 20th century ventriloquists (who were exclusively male) were able to hang on to their star status in popular culture. However, proliferation of the radio and the gramophone finally did for the profession – the illusion of the voice roused outside the body became commonplace and therefore trivialised. The chief protagonist of the lecture/ interview based on ventriloquism – this compromised and archaic form of entertainment – is the well-known American artist R.S., the author of perspicacious texts on the subject of the decay of language, geology and the 'Museum of the Voids'. The essays of R.S. were noted for their considerable sense of humour, an irritating self-assuredness and a nonchalant antipathy to the 'ruins of the Old Continent', to which he preferred the suburbs of American cities. The text of the lecture has been assigned to three individuals: a soprano singer (who persists in asking the same questions over and over), a ventriloquist (producing the voice and patiently answering the questions) and a dummy (a *life-like* replica of R.S., which shelters the redirected voice). The ventriloquist séance is, on this occasion, an attempt to breathe a ghost into the dusty, avant-garde corpse – a new reading of esoteric trash in the spirit of an academic freak show. *Ventriloquism really is for dummies* – in more senses than one.

Sebastian Cichocki (b. 1975) sociologist, curator and art critic, Deputy Director at the Museum of Contemporary Art in Warsaw. His focus is on neo-conceptual reflection in art referring to land art and environmental art of the 70s. Curator of numerous exhibitions, including Monika Sosnowska's exhibition in the Polish Pavilion in the 52 Venice Biennale and Yeal Bartana in the 54 Venice Biennale, *The Sculpture Park in Bródno* (2009-2012), *New National Art* (2012). Author of curator projects in the form of publications, e.g., *A Cookbook for Political Imagination* (2011), and *The Future of Art Criticism as Pure Fiction*, the libretto of the institutional opera *Spoken Exhibitions* (with Michał Libera, Grzegorz Piątek and Jarosław TrybusTrybuś 2011).

Drama Queens
Michael Elmgreen & Ingar Dragset

rejestracja performansu
screening



Autorzy przedstawienia / a play by: Elmgreen & Dragset
Tekst / text: Tim Etchells

9.12. 19:00 / 7 p.m. (40 min)
Teatr Bagatela, Sarego 7, Kraków

Pierwotnie *Drama Queens* (2007) miało charakter wystawianego w teatrze przedstawienia. W tym dramacie przedmiotów, pokazywanym tu w wersji filmowej, odnajdziemy charakterystyczne dla duetu artystycznego Elmgreen & Dragset poczucie humoru. Znane dwudziestowieczne rzeźby wygłaszają na scenie lakoniczne monologi, między innymi układające się w dyskusję na temat możliwych rezultatów aukcji sztuki. Opisane przez Tima Etchellsa w scenariuszu rzeźby są odpowiednikami ich twórców. *Kroczący* Giacomettiego opowiada smętnym tonem ze szwajcarsko-włoskim akcentem o potrzebie znalezienia samotności w stylu Grety Garbo; *Elegia III* Barbary Hepworth zawsze będzie umierać w męczarniach; *Bez tytułu (*rzeźba z granitu) Ulricha Rückriema żąda piwa i mówi *Scheisse* co drugie słowo, podczas gdy *Królik* Jeffa Koonsa maniakalnie biega w kółko, próbując namówić każdego na imprezę. Pośród natłoku skonfliktowanych pomysłów *Pasterz Chmur* Jeana Arpa próbuje stworzyć wspólny front z *Elegią III*, ale jest to ruch desperacki. Po półgodzinnej awanturze o to, czyj pomysł jest lepszy, pojawienie się *Brillo Box* Andy'ego Warhola jest szczególnie satysfakcjonujące.

Michael Elmgreen (ur. 1961) oraz **Ingar Dragset** (ur. 1969) pracują razem od 1990 roku. Ich współpraca przedefiniowała sposób, w jaki sztuka jest przedstawiana i doświadczana. Sięgają do różnych obszarów, jak krytyka instytucjonalna, polityka społeczna, architektura, teatr. Swoje rzeźby oraz instalacje opierają na charakterystycznym, subwersywnym poczuciu humoru. W 2005 roku przenieśli na teksańską pustynię butik Prady. Ich projekt *Kolekcjoner* podczas Biennale w Wenecji był najczęściej dyskutowanym pawilonem narodowym tej edycji (2009). W 2011 roku w ramach Performa Bienniale w Nowym Jorku zaprezentowali przedstawienie teatralne inspirowane dziełem Samuela Becketta pod tytułem *Happy Days in the Art World*. Swoje prace pokazywali m.in. w Serpentine Gallery (Londyn, 2006), Tate Modern (Londyn, 2004) oraz Kunsthalle w Zurychu (2001). W 2009 roku otrzymali specjalne wyróżnienie na Biennale w Wenecji.

Originally, *Drama Queens* (2007) had the character of a theatre performance. In this 'object drama', which here is shown as a film, we find Michael Elmgreen and Ingar Dragset's typical sense of humour. A group of well-known 20th century sculptures deliver laconic on-stage monologues, and discuss such topics as the likely prices they might fetch at an art auction. Scripted by Tim Etchells, the various sculptures are voiced as shorthand versions of their artists. Giacometti's *Walking Man* speaks lugubriously in a Swiss-Italian accent of his need to find a Garbo-like solitude; Barbara Hepworth's *Elegy III* is forever gasping for a fag; Ulrich Rückriem's *Untitled* (Granite) demands beer and says 'Scheisse' every other word; while Jeff Koon's *Rabbit* rushes around manically trying to persuade everyone else to party. Amidst the welter of conflicting ideas, Jean Arp's *Cloud Shepherd* tries to make common cause with *Elegy III*, but you know it's a desperate move. After half an hour of 'my way is better than yours', the denouncement, involving a cameo by Andy Warhol's *Brillo Box*, is particularly satisfying.

Michael Elmgreen (b. 1961) and **Ingar Dragset** (b. 1969) have been working together since 1995. Their collaboration has redefined the way that art is presented and experienced. They cover such diverse areas as institutional critique, social policy, architecture and theatre. Their sculptures are noted for their trademark: a subversive sense of humour. In 2005, they created a Prada boutique in a desert in Texas. Their major installation *The Collectors*, at the Nordic and Danish Pavilions, was the most talked-about work at the 2009 Venice Biennale. As part of the 2011 New York Performa 11 Biennial, the artists showed a theatrical spectacle inspired by a play by Samuel Beckett, entitled *Happy Days in the Art World*. Their works have been exhibited at the Serpentine Gallery (London 2006), Tate Modern (London 2004) and the Kunsthalle in Zurich (2001). In 2009 they were awarded Special Mention at the Venice Biennale.

Der Schlamm von Branst / Muł z Branst
Das Loch / Dziura
Jos de Gruyter and Harald Thys

projekcja
screening

8.12. 20:45 / 8:45 p.m. (25 min)
9.12. 20:45 / 8:45 p.m. (20 min)
Teatr Bagatela, Sarego 7, Kraków

Twórczość belgijskich artystów Haralda Thysa i Josa de Gruytera bierze swój początek w ludowej i tragikomicznej wrażliwości, która znalazła swój wyraz w eksperymentalnej dramaturgii ich prac. W pracach fotograficznych i wideo artyści wykorzystują prostą i symboliczną scenografię, odwołującą się do typowych przestrzeni mieszkalnych, pól bitewnych, miejskich peryferiów i gmachów publicznych, zatrudniając stałą grupę aktorów amatorów. W ich pracach występują również postaci zmyślone lub specjalnie przystosowane – marionetki, manekiny, pluszowe zwierzęta, prowizoryczne roboty i porzucone zabawki. Bezustannie testują oni dynamikę sił i uwikłania emocjonalne, tworząc światy niewiele różniące się od rzeczywistego, choć bardziej konkretne, dziwaczne i przygnębiające. Artyści usiłują znaleźć sposób, aby zmierzyć się z podmiotami zepchniętymi na margines, unieszkodliwionymi, zagubionymi i wyalienowanymi bez konieczności definiowania ich w kontekście socjologicznym – odpowiedzieć na pytanie, kim są ci inni. Dzięki temu, a zwłaszcza dzięki nowatorskiemu wykorzystaniu upiornego humoru, Thys i de Gruyter proponują nietypowe spojrzenie na zachowania społeczne.

Harald Thys (ur. 1966) i **Jos de Gruyter** (ur. 1965) mieszkają i pracują w Brukseli. Współpracują od połowy lat 80. Prace ich były wielokrotnie prezentowane publicznie, w tym również na wystawach indywidualnych w Le Plateau w Paryżu, Artspeak w Vancouver, Kunsthalle w Bazylei, Culturgest w Lizbonie, Kestnergesellschaft w Hanowerze oraz Mu.Zee Oostende. Dzieła artystów pokazywano w Irish Museum of Modern Art, Berlin Biennale, Manifesta 7 Trentino, The Power Plant w Toronto, IAC, Villeurbanne / Rhône-Alpes i wielu innych.

The collaborative work of Belgian artists Harald Thys and Jos de Gruyter is rooted in a folksy, tragicomic sensibility honed into an experimental dramaturgy. Their video and photographic work uses simple, symbolic sets, including the paradigmatic spaces of home, battlefield, urban periphery and community hall. They have engaged a recurring cast of non-professional actors as well as invented or adopted personae spanning the forms of puppets, dummies, plush animals, makeshift robots and rejected toys. These characters continually rehearse power dynamics and emotional entanglements, creating worlds not unlike our own, yet more focused, bizarre and bleak. The artists seek ways to confront marginal, incapacitated, lost and alienated subjects without defining these 'others' in sociological terms. In this sense, and especially in their novel use of ghoulish humour, Thys and de Gruyter broaden the scope of reflection on socially produced behaviour.

Harald Thys (b.1966) and **Jos de Gruyter** (b. 1965) live and work in Brussels and have been working together since the mid-1980s. Their work has been widely exhibited, including solo exhibitions at Le Plateau Paris, Artspeak Vancouver, Kunsthalle Basel, Culturgest Lisbon, Kestnergesellschaft Hanover, Muzee Oostende. Their work has also been included in exhibitions such as the Irish Museum of Modern Art, the Berlin Biennale, Manifesta Trento, The Power Plant, Toronto, and the IAC Villeurbanne, among many others.

The Death Show
Styrmir örn Guðmundsson

performans
performance

9.12. 18:30 / 6:30 p.m. (40 min)
Teatr Bagatela, Sarego 7, Kraków

Styrmir Örn Guðmundsson stworzył na podstawie książki The *End Is Near* (2012) performans, na który składają się refleksje dotyczące śmierci, każda przedstawiona przy użyciu innych środków aktorskich i literackich. Każda refleksja pojawia się jako reakcja na poprzednią, przyczyniając się tym samym do powstania metody. Polega ona na przechodzeniu od prostych obserwacji do wieloaspektowego spojrzenia na dany temat. W swoim performansie Styrmir Örn Guðmundsson sięga po prawdziwe przedmioty, zmyślone historię i żywe wspomnienia. Książka *The End Is Near* będzie dostępna w Krakowie.

Styrmir Örn Guðmundsson (ur. 1984) jest islandzkim artystą mieszkającym w Amsterdamie. Jest sztukmistrzem tworzącym fantastyczne scenerie. Aktywny przede wszystkim na polu rysunku, performansu i języka pisanego, podejmuje zwykle w swoich realizacjach szerokie zagadnienia, które stopniowo ogranicza do określonego wątku. Jednak sposób, w jaki do tego dochodzi, jak również wynik tego postępowania kształtują się w trakcie samego procesu. Czasami praca opiera się na długotrwałej procedurze medytacyjnej, innym razem zmienia formę i charakter pod wpływem jakiegoś obiektu lub osoby, fikcyjnej lub z życia artysty. Styrmir Örn Guðmundsson studiował na Rietveld Academy w latach 2005–2009. W latach 2010–2012 był studentem Sandberg Institute.

Based on his book *The End Is Near* (2012), Styrmir Örn Guðmundsson has created a performance that includes several reflections on death, all of which take on different characters in acting and storytelling. As each reflection reacts to the previous one, a method is generated. This method enables a development to take place from simple-minded observations toward a multi-faceted outlook on the subject. In the performance, Styrmir Örn Guðmundsson plays with real objects, made-up stories and vivid memories. The publication *The End Is Near*, will be available for free .

Styrmir Örn Guðmundsson (b. 1984) is an Icelandic artist who lives in Amsterdam. He is a conjurer of fantastic scenes. Working mostly with the medium of drawing, performance and the written language, he typically starts with a broad subject and narrows it down to a specific route. But the way it narrows itself down and the kind of result gained are determined by the process. Sometimes the work progresses by a long meditative procedure, other times it shifts shape and character according to the motivation of an object or a person – fiction or autobiography. Styrmir Örn Guðmundsson studied at the Rietveld Academy from 2005 to 2009. He extended his studies at the Sandberg Institute from 2010 to 2012.

Flipsides [1&2] / Odwrotne strony [1&2]

Zhana Ivanova
Razem z / with: Mariangela Tinelli

performans
performance

Występuje / with: Zhana Ivanova razem Mariangelą Tinelli
Współpraca artystyczna / artistic advice: Andrew Fremont-Smith
Produkcja / produced by: Hetveem Theater (Amsterdam)
Wsparcie / supported by: Amsterdams Fonds voor de Kunst

9.12. 20:15 / 8.15 p.m. (40 min)
Teatr Bagatela, Sarego 7, Kraków

W życiu za godne uwagi uznajemy zwykle to, co przedstawia sobą jakąś wartość i czemuś służy. Ivanova natomiast skupia się na rzeczach niepotrzebnych i mało ważnych. Tworzy listy, na których umieszcza wszystko to, co przestało spełniać przypisaną mu funkcję, po czym stara się przywrócić znaczenie odrzuconym przedmiotom. W serii publicznych prezentacji zatytułowanych *Flipsides* przedstawia wybrane pozycje z listy i usiłuje znaleźć dla nich jakieś zastosowanie. Fragmenty *Flipsides* pokazywano między innymi w W139 (Amsterdam), Het Veem Theater (Amsterdam) oraz Zeebelt (Haga). Pełna wersja performansu przygotowywana jest przez Het Veem Theater w Amsterdamie, premierę zaplanowano na marzec 2013.

Zhana Ivanova (ur. 1977) mieszka w Amsterdamie. Działa na polu sztuki performansu oraz sztuk zmiennych w czasie. Najbardziej interesują ją schematy i układy, do których przyzwyczaiła nas codzienność. Stara się wydobywać formy wynikające z obranego tematu. Tworzone przez nią konstrukcje robią początkowo wrażenie zgodnych z regułami, ale w ich ramach Ivanova uparcie ujawnia niejednoznaczność ich zasad. Ivanova kształciła się w Queen Mary University College w Londynie oraz DasArts w Amsterdamie. Realizowała prace w galeriach oraz na festiwalach na całym świecie, w tym w Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt), Mediamatic (Amsterdam), Ellen de Brujne Projects (Amsterdam), Frascati (Amsterdam), W139 (Amsterdam), Het Veem (Amsterdam), Beurschouwburg (Bruksela), Galerija Nova (Zagrzeb), Product contemporary art festival (Varna). Ivanova bierze obecnie udział w programie rezydencji artystycznej w Rijksakademie van Beeldende Kunsten w Amsterdamie.

Considering how our lives are largely driven by notions of worth and purpose, Zhana Ivanova has been concentrating on things which have been rendered marginal and useless. She has been making lists of objects that appear no longer to fulfil their function, aiming to figure out a way to make the discarded somehow significant again. In a series of public presentations under the title of *Flipsides*, she has been introducing selected items from her lists and attempting to put them to good use. Various stages of *Flipsides* have been presented at a.o. W139 (Amsterdam), HetVeem Theater (Amsterdam) and Zeebelt (The Hague). A full-length performance is in development with HetVeem Theater (Amsterdam) and is scheduled to premiere in March 2013.

Zhana Ivanova (b. 1977) lives in Amsterdam. She produces works in the field of performance and time-based arts. The patterns and systems to which we become accustomed in daily experience are of central interest. She attempts forms which are inherent to the subjects in question. Her constructions are initially formal and rule-governed yet, within these constructions, she insistently exposes the ambiguity of her own rules. Ivanova was educated at Queen Mary University College, London and at DasArts, Amsterdam. Her works have been realised in galleries and festivals internationally, a.o. Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt), Mediamatic (Amsterdam), Ellen de Brujne Projects (Amsterdam), Frascati (Amsterdam), W139 (Amsterdam), HetVeem (Amsterdam), Beurschouwburg (Brussels), Galerija Nova (Zagreb), Product Contemporary Art Festival (Varna). Ivanova is currently a resident at the Rijksakademie van Beeldende Kunste (Amsterdam).

Tadeusz Kantor

obiekty
objects

7.12 18:00 / 6 p.m. (otwarcie wystawy / opening exhibition)
Galeria-Pracownia Tadeusza Kantora, ul. Sienna 7

W twórczości Tadeusza Kantora obiekty mają szczególny status. „W magazynie Cricoteki zgromadzone są wszystkie przedmioty związane z Teatrem Cricot 2. Poukładano je na regałach i zabezpieczono płótnem. (...) Wszystkie przedmioty tego „składu pamięci" po licznych podróżach – tournée teatru – jakby czekały na kolejną wędrówkę, kolejne role "– tak pisała Anna Halczak w tekście *Przedmioty sztuki* Tadeusza Kantora*. Z czasem obiekty Kantora zostały wyjęte z pierwotnego kontekstu, pozbawione roli w teatrze. W 1984 roku artysta powołał Komisję Ocen i Wycen, aby chronić niektóre obiekty przed zniszczeniem i przed losem zwykłych rekwizytów teatralnych. Przedmioty były zawsze ważnymi aktorami w teatrze Kantora. Wybrane obiekty z kolekcji Cricoteki prezentowane są na wystawie towarzyszącej projektowi *Radykalne języki*, występują obok prac współczesnych artystów: rzeźby Nathaniela Mellorsa oraz instalacji Egila Sæbjörnssona.

* *Tadeusz Kantor, Obiekty / Przedmioty. Zbiory Cricoteki*, Cricoteka, Kraków, 2007.

Tadeusz Kantor (ur. 1915, zm. 1990) był jednym z najważniejszych polskich artystów XX wieku. Żył i pracował w Krakowie. Aktywny na polu sztuk wizualnych, a także performatywnych, uważa się go za reformatora teatru, na którego wpływ miały idee artystów awangardowych. Kantorowi chodziło przede wszystkim o obalenie iluzji tworzonej przez teatr klasyczny. Dążył do zniwelowania dystansu między publicznością a sytuacją sceniczną, otwierając teatr na „prawdziwe życie". W ten sposób znalazł się w grupie tych XX-wiecznych artystów, którzy głosili oraz uprawiali ideę sztuki otwartej, przekraczającej wszelkie granice. Dzięki światowym tournée z grupą teatralną Cricot 2 (założoną w połowie lat 50. XX w.) Tadeusz Kantor zdobył w latach 70. XX w. światową sławę.

Objects have a special status in the art of Tadeusz Kantor. 'In the Cricoteka storeroom there have been gathered all the objects connected to the Cricot 2 Theatre. They have been placed on shelves and protected with canvas ... It's as if all these objects in this 'memory store' – having done with their touring of the world – are awaiting their next journey, their new roles,' wrote Anna Halczak in her text *Tadeusz Kantor: Art Objects*.* In time, Kantor's objects were removed from their original context and deprived of their theatrical function. In 1984, the artist founded the *Commission of Appraisal and Evaluation* in order to protect some of his objects from the destruction that is the usual fate of theatrical props. In the theatre of Tadeusz Kantor objects have always been very important actors in their own right. Selected objects from the Cricoteka collection are presented in a small exhibition which accompanies the project *Radical Languages*, side by side with works of contemporary artists: a sculpture by Nathaniel Mellors and an installation by Egil Sæbjörnsson.

* *Tadeusz Kantor, Obiekty / Przedmioty. Cricoteka collection*, Cricoteka, Kraków, 2007.

Tadeusz Kantor (b. 1915, died 1990) was one of the most significant Polish artists of the 20th century. He lived and worked in Kraków. Along with his work as a visual artist, he was also involved in the performing arts: he is regarded as a pioneering theatre reformer, influenced by the ideas of avant-garde artists. Kantor was particularly interested in destroying the illusion created by the classical theatre; he set out to do away with the distance generated between the audience and the on-stage situation by opening up the theatre to 'real life'. In doing this, he joined the ranks of those 20th-century artists who proclaimed and practised the concept of open art; art transgressing all boundaries. In the course of his world-wide tours with his Cricot 2 Theatre group (originally set up in the mid-1950s), Tadeusz Kantor became world-famous during the 1970s.

God In Hackney
The 7 Ages of Britain Teaser
Nathaniel Mellors

performans muzyczny, rzeźba oraz film
music performance, sculpture and film

Performans / performance: Nathaniel Mellors and Andy Cooke

7.12. 18:00 / 6 p.m. (otwarcie wystawy / opening exhibition)
8.12. 22:45 / 10.45 p.m.
Galeria-Pracownia Tadeusza Kantora, ul. Sienna 7

Nathaniel Mellors działa na styku różnych dyscyplin. Interesuje go fragmentaryzacja języka, pamięć, groteska, Teatr Absurdu, animatronika. Przygotowywany dla Cricoteki performans muzyczny eksploruje jego zainteresowania współczesną muzyką. W jego twórczości można odnaleźć wiele wątków bliskich teatralnym poszukiwaniom Tadeusza Kantora. Rzeźba *The 7 Ages of Britain Teaser Face* (2010), którą można zobaczyć w Galerii-Pracowni Tadeusza Kantora to jedna z serii „performatywnych głów" prezentowanych między innymi podczas ostatniego Biennale w Wenecji. Jej prototyp pojawia się w filmie *The 7 Ages of Britain Teaser*. Artysta przy jej tworzeniu wykorzystał technologie, których używa się w wysokonakładowych produkcjach filmowych. Naturalistyczny wygląd obiektu może budzić negatywne reakcje, przybliżając naukową hipotezę zwaną „doliną niesamowitości". W latach 70. zeszłego stulecia japońscy naukowcy odkryli, że ludzie, patrząc na obiekty androidalne, odczuwają nieprzyjemne emocje.

Nathaniel Mellors (ur. 1974) dzieli czas między Amsterdam i Londyn. Język, a przede wszystkim sposoby posługiwania się nim, to główny temat podejmowany przez Mellorsa w absurdalnych scenariuszach, psychodelicznych przedstawieniach teatralnych, filmach, wideo, performansach, kolażach i rzeźbach. Mellors jest również basistą w grupie Advanced Sportswear oraz współzałożycielem wytwórni Junior Aspirin Records. W 2009 roku, w South London Gallery odbyło się jedyne przedstawienie wersji scenicznej filmu Mellorsa *The Time Surgeon*. Jego praca *Giantbum* (2009), oparta na napisanej przez artystę historii o grupie średniowiecznych odkrywców, którzy zabłądzili we wnętrzu olbrzyma, pokazywana była w 2009 roku podczas czwartej edycji Tate Triennial. Była również prezentowana w amsterdamskim Stedelijk Museum, a inna wersja tej pracy – w Centro Cultural Montehermoso w Vitoria-Gasteiz. Latem 2009 roku stacja BBC zamówiła u Mellorsa krótkie „dzieło sztuki nowoczesnej", które miało rozpocząć ostatni odcinek serialu o historii kultury brytyjskiej, *The Seven Ages of Britain*. Prezenterem programu był David Dimbleby, a reżyserem Jonty Claypole. Mellors studiował w Ruskin School, Oxford University (1996–1999), Royal College of Art w Londynie (1999–2001) oraz na Rijksakademie van beeldende kunsten w Amsterdamie (2007–2009). W Londynie reprezentuje go Matt's Gallery, a w Amsterdamie MONITOR, Rome & Galerie Diana Stigter.

Nathaniel Mellors operates at the interface of different disciplines. He is interested in the fragmentation of language, in memory, the grotesque, the Theatre of the Absurd and animatronics. In the musical performance he has prepared for Cricoteka, he explores his interest in contemporary music. His work contains many threads in common with the theatrical quest of Tadeusz Kantor. Mellors' sculpture *The 7 Ages of Britain Teaser Face* (2010), presented in Tadeusz Kantor's Studio, is one of a series of 'performative heads' shown, amongst other venues, at the 2011 Venice Biennale. Its prototype can be seen in the film *The 7 Ages of Britain Teaser*, which is on show in Sienna 7. In making the sculpture, the artist employed technology used in large-scale film making. The naturalistic appearance of the object evokes negative emotions. This reaction bears out the *Uncanny Valley Theory* – evolved in the 1970s by Japanese robotics experts – who posited that the more human android objects appear to be, the more they stimulate a response of fear, horror or revulsion.

Nathaniel Mellors (b. 1974) is an artist based in Amsterdam and London. The application of language is a central theme in Mellors' absurdist scripts, psychedelic theatre, film, video, performance, collage and sculpture. Mellors also plays bass guitar in the group Advanced Sportswear and is a co-founder of Junior Aspirin Records. In 2009 at the South London Gallery, he put on a one-night stage version of his film, *The Time Surgeon*. He was represented in the Tate Trienniel 2009, Altermodern, by a work *Giantbum 2009*, based on a story written by him about a party of medieval explorers who lose their way in the body of a giant. The work was also exhibited at the Stedelijk Museum, Amsterdam, and a variant of it at Centro Cultural Montehermoso in Vitoria-Gasteiz. In summer 2009, Mellors was commissioned by the BBC to make a short 'work of modern art' to introduce the final episode of the cultural history series *The Seven Ages of Britain*, presented by David Dimbleby and directed by Jonty Claypole. Mellors studied at the Ruskin School, Oxford University (1996-99), the Royal College of Art, London (1999-2001), and the Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam (2007-09). He is represented by Matt's Gallery, London; MONITOR, Rome & Galerie Diana Stigter, Amsterdam.

Grapefruit / Grejpfrut
Yoko Ono

instrukcje performansów, przedruk
a series of performance instructions, reprint

W 1964 roku Yoko Ono wydała *Grejpfrut*, książkę, która zawierała ponad 150 scenariuszy i prostych instrukcji. Publikacja nigdy dotąd nie była tłumaczona na język polski. W niniejszym przewodniku przedrukowujemy kilka z nich. Instrukcje pochodzące z *Grejpfrut* przeznaczone są do samodzielnego wykonania. Zbiór jest jednym z najbardziej znanych dzieł sztuki konceptualnej z lat 60. Tytuł publikacji został wybrany ze względu na hybrydyczny charakter owocu, który jest skrzyżowaniem cytryny z pomarańczą. Artystka uznała to za ciekawą metaforę dla eksperymentalnego zbioru instrukcji, wpisujących się w działania grupy Fluxus. Yoko Ono angażuje proste zdarzenia i przedmioty pochodzące z codziennego otoczenia.

Yoko Ono (ur. 1933) – japońska artystka zajmująca się konceptualizmem i performansem, wokalistka i kompozytorka, autorka filmów, aktywistka na rzecz pokoju na świecie, feministka, wdowa po Johnie Lennonie. Pod wpływem neodadaizmu, a zwłaszcza Johna Cage'a, pioniera muzyki awangardowej XX wieku, jak również współpracy z grupą Fluxus, Ono tworzyła w latach 60. i 70. dzieła konceptualne i performanse cieszące się złą sławą w czasach, kiedy powstawały. Jednym ze sztandarowych przykładów był zrealizowany przez artystkę w 1964 roku w Tokio performans *Cut Piece: Ono* zachęcała widzów do odcinania kawałków ubrania, które miała na sobie. W rezultacie artystka została całkiem obnażona. Yoko Ono zyskała uznanie jako autorka filmów, m.in. dzięki nakręconemu we współpracy z artystami Fluxusu filmowi *Bottoms*, pokazującemu zbliżenia ludzkich pośladków. Współpracowała z Johnem Lennonem przy produkcji albumów z muzyką eksperymentalną, a po jego śmierci wydawała solowe nagrania. W 1969 roku napisali wspólnie *Imagine*, piosenkę, która spośród utworów Lennona odniosła największy sukces i cieszyła się największym uznaniem krytyków. Jest to również jedna ze stu piosenek najczęściej wykonywanych w XX wieku. Począwszy od przeprowadzonej wspólnie z Johnem Lennonem akcji *Bed-ins for Peace* z 1969 roku, w ramach protestu przeciw wojnie w Wietnamie, Yoko Ono czynnie działa na rzecz pokoju. W 2009 roku artystka otrzymała na Biennale w Wenecji Złotego Lwa za całokształt twórczości.

A series of performance instructions, intended for the reader to act on; reprinted from the book *Grapefruit* (not translated into Polish). The first edition, in 1964, contained over a hundred and fifty simple instructions for scripted activities. The collection is one of the best-known works of conceptual art of the 1960s. It was *Grapefruit* that first attracted John Lennon to Yoko Ono. The book was named after the hybrid fruit – half orange, half lemon – which the artist thought an interesting metaphor for her experimental set of instructions, which have similarities with the activities of the art group Fluxus. In her art, Yoko Ono employs everyday activities and simple, mundane objects.

Yoko Ono (b. 1933) is a Japanese conceptual and performance artist, vocalist and composer, film-maker, peace activist and feminist, widow of The Beatles singer John Lennon. She lives and works in New York City. In the 1960s and 70s, inspired by neo-dada and especially by John Cage, the leading 20th century pioneer of avant-garde music, and sometimes collaborating with Fluxus, Ono produced conceptual art and performances – often notorious at the time. One iconic example is her 1964 happening *Cut Piece (Tokyo):* members of the audience were asked to come and cut away pieces of the clothes draped on the artist until she was naked. As an experimental film-maker, Yoko Ono became particularly renowned for her 1966 Fluxus film known as *Bottoms*, which showed close-ups of human buttocks. With John Lennon, Ono collaborated on albums of experimental music and after he was killed, she continued to produce her own work. Together, in 1969 they wrote *Imagine*, the most successful and critically acclaimed piece in Lennon's career and one of the top 100 most-performed songs of the 20th century. Starting with her *Bed-ins for Peace* against the Vietnam War in 1969, performed with John Lennon, Yoko Ono has all her life been a dedicated peace activist. Yoko Ono received a Golden Lion Award for lifetime achievement from the Venice Biennale in 2009.

Carrot Jokes and Cognitive Linguistics

Michael Portnoy

Razem z / with: Władysław Chłopicki, Dorota Brzozowska

performans
performance

8.12. 19:15 / 7:15 p.m. (45 min)

Teatr Bagatela, Scena ul. Sarego 7

Jako dalszy ciąg komedii eksperymentalnej Michael Portnoy przedstawia publiczności specjalną formę żartów – *Carrot Jokes*. Po zakończeniu akcji odbędzie się dyskusja z językoznawcami kognitywnymi i badaczami humoru – Władysławem Chłopickim i Dorotą Brzozowską. *Carrot Jokes* to gatunek żartów zaproponowany przez Chłopickiego i Petraya (1981) w celu podważenia wiarygodności pojawiających się obliczeniowych modeli analizy humoru. Żarty te, doskonalone również przez innych działających na tym polu, opierają się na przewadze drugoplanowych niestosowności, niezawoalowanych zaniedbań, niewłaściwych momentów zwrotnych, niejasnej implikatury oraz luk uniemożliwiających prawidłowy proces wnioskowania. Jedną z głównych cech charakteryzujących ten rodzaj żartu jest to, że tło przyćmiewa pierwszy plan – elementów tworzących kontekst żartu (miejsce, postaci, temat, styl, itd.) nagromadziło się tak wiele, że główny wątek musi się przez nie siłą przedzierać.

Michael Portnoy (ur. 1971) jest amerykańskim artystą multimedialnym oraz reżyserem zachowań. Długotrwałe badania dotyczące wymian społecznych oraz zasad organizujących komunikację i zabawę Portnoy prowadzi z wykorzystaniem serii plansz do abstrakcyjnych gier hazardowych i nawiązujących do nich rzeźb, jak również gier konwersacyjnych odwołujących się do siedemnastowiecznych języków uniwersalnych i taksonomicznych. Wypracowany przez siebie rodzaj pełnych absurdu i dyktatorskich zapędów interakcji z uczestnikami nazywa „stalinizmem relacyjnym" – „eleganckie zapewnienia, że dzieło sztuki może stworzyć demokratyczną magię, przemieniając interrelacyjne kody w coś przyjemniejszego, zostają odrzucone, podkreślona zostaje natomiast nadrzędna rola artysty jako wytwórcy i wykonawcy..." (Tirdad Zolghadr, *Creamier: Contemporary Art in Culture*, Phaidon Press, 2010). Prace artysty prezentowane były na całym świecie, m.in. w ramach DOCUMENTA (13), The 2nd Moscow Biennial, The Taipei Biennial 2010, MOMA P.S.1 (NY), Perfa Biennial 07 & 09 (NY), Art Unlimited Basel, Centre Pompidou, SculptureCenter (NY), The Kitchen (NY), Kunsthalle Basel, IBID PROJECTS (Londyn), Wilfried Lentz (Rotterdam), Kling & Bang (Rejkiawik), Fundacji Galerii Foksal (Warszawa), Kaaitheater (Bruksela), Migros Museum (Zurych), Le Comfort Moderne (Poitiers, Francja) oraz The National Review of Live Art (Glasgow).

Dorota Brzozowska – pracownik naukowy Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego. Zajmuje się problematyką komunikacji międzykulturowej, studiami nad humorem, kategorią gender w języku i kulturze, analizą dyskursu, stereotypami etnicznymi i płciowymi w kontekstach europejskich, amerykańskich i azjatyckich.

Władysław Chłopicki – adiunkt w Instytucie Filologii Angielskiej Uniwesytetu Jagiellońskiego. Jego zainteresowania naukowe obejmują: interdyscyplinarne badania nad humorem w kontekście kulturoznawstwa, językoznawstwa kognitywnego, dyskursologii i narratologii, jak również zagadnienia przekładoznawstwa i komunikacji w biznesie. Jest członkiem International Society for Humor Studies oraz redaktorem serii wydawniczej „Humour and Culture".

Continuing his interest in 'experimental comedy', Michael Portnoy introduces the public to a specialized form of jokes, 'carrot jokes', through a performance and discussion around the subject with cognitive linguist and humour researcher Wladyslaw Chlopicki and Dorota Brzozowska. Carrot Jokes are a genre of jokes first proposed by Chlopicki and Petray (1981) to undermine the emerging computational models of humour analysis. These jokes, further developed by others in the field, depend on a preponderance of background incongruities, blunt omissions, faulty script switch-triggers, 'grey' implicature and missing links in inferencing. One of the primary features of these jokes is that their background has essentially occluded the foreground, i.e. all of the establishing features of the situation of a joke (setting, character, theme, style, etc.) have overcrowded the 'room', leaving little space for the narrative to nudge through.

Michael Portnoy (b. 1971) is an American multimedia artist and Director of Behavior. Portnoy's long-standing investigation of social exchange and the rules of communication and play, has been conducted through a series of 'abstract gambling' tables and related sculptures, and conversation games drawing on 17th Century universal or taxonomic languages. He has called his breed of absurdist, dictatorial interaction with participants 'Relational Stalinism' – 'the fashionable promise that an artwork might offer a democratic magic, transforming inter-relational codes into something nicer, is abandoned in favour of a clarification of the artist's imperious role as producer and performer ...' (Tirdad Zolghadr, Creamier: Contemporary Art in Culture, Phaidon Press, 2010). He has presented work internationally, at venues including: DOCUMENTA(13), The 2nd Moscow Biennial, The Taipei Biennial 2010, MOMA P.S.1 (NY), Performa Biennial 07 & 09 (NY), Art Unlimited Basel, Centre Pompidou, SculptureCenter (NY), The Kitchen (NY), Kunsthalle Basel, IBID PROJECTS (London), Wilfried Lentz (Rotterdam), Kling & Bang (Reykjavík), Foksal Gallery Foundation (Warsaw), Kaaitheater (Brussels), Migros Museum (Zurich), Le Comfort Moderne (Poitiers, France) and The National Review of Live Art (Glasgow).

Dorota Brzozowska is research fellow at the Institute of Polish Studies at the Opole University. She deals with intercultural communication, humour studies, the category of gender in language and culture, discourse analysis, ethnic and gender stereotypes in European, American and Asian contexts.

Władysław Chłopicki is associate professor at the Institute of English Studies at the Jagiellonian University. His interests include interdisciplinary research on humour in the context of cultural studies, cognitive linguistics, discourse studies and narratology, as well as translation studies and communication in business. He is member of the International Society for Humor Studies and editor of the *Humour and Culture* series.

Cabaret Act
Ian Saville

performans
performance

8.12 21:15 / 9:15 p.m. (30 min)
Teatr Bagatela, Scena ul. Sarego 7

Od ponad 25 lat Ian Saville prezentuje marksistowską magię oraz brzuchomówstwo. David Copperfield zadowala się wykonywaniem drobnych sztuczek, sprawia na przykład, że znika Statua Wolności. Ian Saville stawia przed sobą dużo ambitniejszy cel – chce doprowadzić do usunięcia z powierzchni ziemi międzynarodowego kapitalizmu oraz wyzysku. Co prawda nie do końca mu to wychodzi, lecz nie ustaje w wysiłkach. Jego twórczość to zabawna, magiczna, dająca do myślenia i jak najbardziej na czasie apoteoza socjalizmu. „Zręczna i zabawna praktyka... uwodzi wdziękiem... wysoce zaraźliwa" („The Guardian", Londyn). Ian Saville zaprezentuje również fragmenty *Brecht on Magic*.

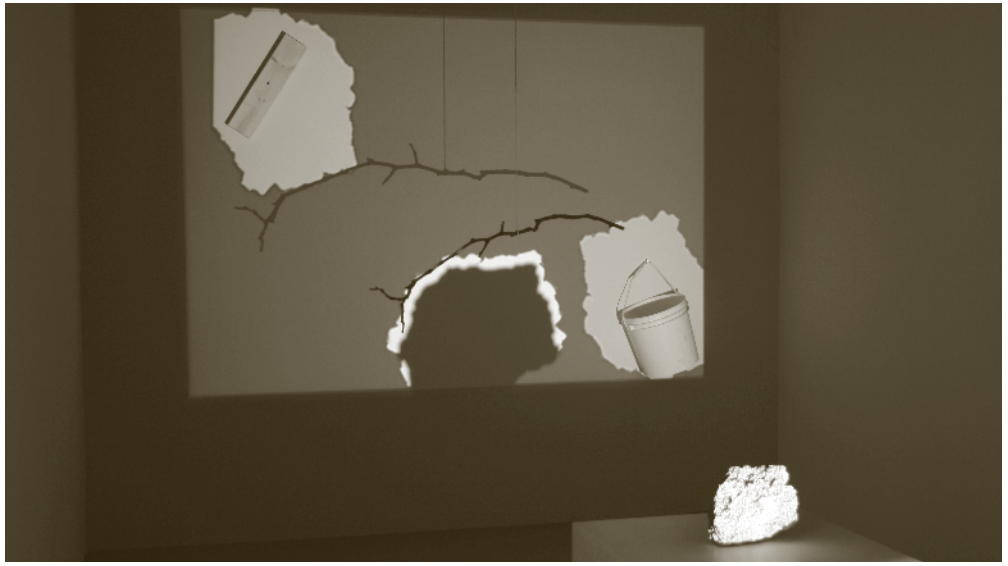
Ian Saville (ur. 1953) zaczął robić magiczne sztuczki w wieku lat 10 lub 11. Od tamtej pory zdążył ukończyć studia aktorskie na Exeter University, dołączyć do wędrownej, politycznie zaangażowanej grupy teatralnej Broadside Mobile Workers' Theatre oraz występować w teatrze społecznościowym. Mniej więcej w roku 1979 rozpoczął pracę nad występem prezentującym „socialist magic", tj. sztuczki magiczne i brzuchomówstwo, których celem było przedstawienie i promocja socjalistycznego spojrzenia na świat. Spektakl prezentowano w kilku wariantach w teatrach, kabaretach, na festiwalach, a również na konferencjach, podczas demonstracji i pikiet zarówno w Wielkiej Brytanii, jak i za granicą. Na podstawie materiału z tych występów artysta stworzył kilka jednoosobowych, pełnowymiarowych spektakli, w tym *Brecht on Magic*, w którym Bertolt Brecht jako lalka brzuchomówcy tłumaczy Ianowi podstawy czarowania socjalistycznego. Ian był również uczniem Augusta Boala i występował z grupą teatralną Arc. Praca doktorska Iana poświęcona była rozwojowi teatru robotniczego w Wielkiej Brytanii w latach 20. i 30. XX w. Ian nieprzerwanie występuje, równocześnie jest wykładowcą na Wydziale Sztuk Teatralnych w Middlesex University w Londynie.

For more than 25 years, Ian Saville has been presenting his Marxist Magic and ventriloquism. Whereas David Copperfield is content with little tricks like making the Statue of Liberty disappear, Ian Saville aims at the much more ambitious goal of making International Capitalism and exploitation disappear. True, he hasn't quite succeeded, but he keeps on trying. This is a funny, magical, thought-provoking and topical celebration of Socialism. 'A deft and funny routine... captivating in its charm... utterly infectious.' He will be presenting also a selection from his show *Brecht on Magic*.

Ian Saville (b. 1953) began doing magic tricks at the age of 10 or 11. Since then he has studied Drama at Exeter University, worked with the touring political theatre group Broadside Mobile Workers' Theatre, and in community theatre. Around 1979 he started developing a 'socialist magic' act, using magic tricks and ventriloquism to present and celebrate a socialist view of the world. This act, in its several variations, has been performed in theatres, cabaret clubs and festivals, as well as at conferences, demonstrations and on picket lines throughout Britain and abroad. He has developed a number of full-length one-man shows from this material, including *Brecht on Magic*, in which a ventriloquist's dummy of Bertolt Brecht takes Ian through the basics of socialist conjuring. Ian has also trained with Augusto Boal, and worked as a performer with forum theatre group Arc. Ian's PhD looked at the development of workers' theatre in Britain in the 1920s and 1930s. As well as continuing to perform, Ian teaches on the Theatre Arts degree at Middlesex University, London.

Various Projections / Różne projekcje
Egill Sæbjörnsson

instalacja
installation



7.12 18:00 / 6 p.m. (otwarcie wystawy / opening exhibition)
Galeria-Pracownia Tadeusza Kantora, Sienna 7/5

Various Projections (2007) to instalacja wideo zrealizowana w Arizonie w Stanach Zjednoczonych. W pracy wykorzystano kilka przedmiotów, które służą jako ekrany dla projekcji wideo: kamień umieszczony na niewielkim postumencie, gałąź i wiadro podwieszone u sufitu oraz drewniany patyk przyczepiony do ściany. Nagranie wideo wchodzi w interakcję z wymienionymi obiektami przy akompaniamencie silnie działającej na wyobraźnię ścieżki dźwiękowej, która intensyfikuje odbiór pracy. Wszystkie przedmioty wykorzystane przez artystę pochodzą z pustyni otaczającej miasto Scottsdale w Arizonie, z wyjątkiem patyka znalezionego w magazynie Scottsdale Museum for Contemporary Art. Praca została zrealizowana właśnie na zamówienie SMOCA, a Sæbjörnsson postanowił oprzeć się na swoich wyobrażeniach dotyczących Arizony, jak również na cechach wspólnych wszystkim miejscom. W pracowni Tadeusza Kantora przy ulicy Siennej praca *Various Projects* zyska nowe życie. W otoczeniu znajdujących się w pomieszczeniu przedmiotów wzbudzi nowe refleksje na temat pojęcia „unikalnego".

Egill Sæbjörnsson (ur. 1973) mieszka w Rejkiawiku i Berlinie. W 1997 roku Egill Sæbjörnsson ukończył Icelandic College of Arts and Crafts (obecnie Icelandic Academy of the Arts), w latach 1995–1996 studiował na Uniwersytecie Paryskim, St. Denis. Twórczość Sæbjörnssona to doświadczanie, określony sposób zachowania, gra. Artysta tworzy kompozycje, które są czymś więcej niż tradycyjne instalacje. Są to zarówno scenografie do występów performance, nagromadzenie obiektów rzeźbiarskich, jak i trójwymiarowe rysunki. W jego projektach artystycznych ważną rolę odgrywa muzyka – Sæbjörnsson jest w tym samym stopniu muzykiem, co artystą wizualnym. Artysta kształcił się w rysunku i malarstwie, od początku też fascynowały go wideo i animacja. Obecnie tworzy prace będące (techno)logiczną kontynuacją malarstwa. W niektórych realizacjach łączy muzykę i projekcje z przedmiotami codziennego użytku w zabawny, ale również poetycki sposób. W jego wystąpieniach performance, przedstawianych w specjalnie zaprojektowanej scenografii, pojawiają się wycinane postaci, które mówią, śpiewają i wchodzą w interakcje z prozaicznymi przedmiotami lub też z samym artystą. W pracach znaleźć można wyraźne odniesienia do współczesnego społeczeństwa, historii kultury i sztuki.

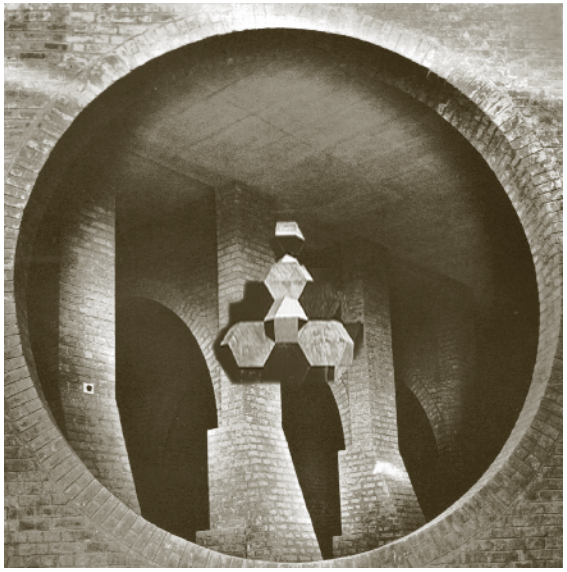
Various Projections (2007) is a video installation that came into being in Arizona, USA. In the work, a video is projected onto several items: a stone that has been placed on a small pedestal, a branch and bucket hanging from the ceiling and a wooden stick attached to the wall. While the video interacts with the objects, a soundtrack plays — powerfully triggering our imagination as we watch the piece evolve. The objects were all found in the desert around Scottsdale, Arizona, apart from the wooden stick, which was from the storage of the Scottsdale Museum for Contemporary Art. SMOCA commissioned this piece, and Sæbjörnsson decided to work with his preconceived ideas about Arizona and with qualities that are common to all places. In Sienna, the studio of Tadeusz Kantor, Various Projections will get a new life, in which the work is confronted with the other objects in the studio, thus triggering new ideas concerning the notion of the unique.

Egill Sæbjörnsson (b. 1973) lives in Reykjavik and Berlin. He graduated from the Icelandic College of Arts and Crafts (now the Icelandic Academy of the Arts) in 1997 and studied at the University of Paris, Saint Denis, from 1995 to 1996. Sæbjörnsson's work is an approach to experience, a mode of behaviour, a play. He creates arrangements that cannot be described as mere 'installations'. They are at the same time stage sets, sculptural accumulations and three-dimensional drawings. Music plays a vital part in his art projects, and he is a musician as much as a visual artist. With an artistic background in drawing and painting, Sæbjörnsson has always been fascinated by video and animation, and his current work can be seen as a (techno)logical continuation of painting. Some of his works incorporate music and projections with everyday objects in a way that is both comical and poetic. Other works feature complete stage sets and performances, with cut-out figures that talk and sing and interact with commonplace objects or with the artist himself, all with strong references to both contemporary society and cultural and art history.

Calling Kantor For a Pattern. Piece in three acts / Prośba do Kantora o wskazanie wzoru. Sztuka w trzech aktach

Voin de Voin & Ancelle Beauchamp

performans
performance



8.12. 21:45 / 9.45 p.m. (40 min)
Teatr Bagatela, Scena ul. Sarego 7

Pokażcie mi obraz; umówmy się na chwilę, że świat jest w jednym kawałku.
Pobawmy się tą minutą, niech pokaże rysy.
Ukaże się wzór, usiłujący utrzymać wszystko razem
Kantorze, czy przyłączysz się do naszej piosenki?

Na początek tworzymy wspólną bazę, prosząc widzów, żeby przynieśli obrazy – stworzą one kompletny, obrazowy mit sytuacji, którą chcemy wywołać przez różne zabawy metafizyczne wymyślone przez nas samych. Chcemy wykreować wzór i ornament, w tym celu wybieramy różne fragmenty i na powrót je łączymy. Interpretacja dokona się w duchu kolektywnym przy wsparciu ducha Kantora, którego zamierzamy wywołać podczas seansu spirytystycznego.

Voin de Voin (ur. 1978) to artysta bługarski, obecnie mieszka w Berlinie. Znany jest jako swego rodzaju szaman, który utrzymuje, że jest w stanie sprawić, że członkowie publiczności będą robić to, co im każe. Performans jest ważną częścią jego praktyki artystycznej, nawet jeśli służy mu jedynie jako pole do eksperymentowania. Jego twórczość oscyluje między zupełną otwartością a specyficznym przesłaniem, widocznym w jego pasji do zbierania obrazów z wszelkich dostępnych źródeł oraz sposobie, w jaki się z nimi obchodzi. Często umieszcza na nich samego siebie, lecz nie po to, aby stać w centrum przedstawienia. Wprost przeciwnie, chodzi mu o ujawnienie zadziwiającej mnogości perspektyw, z których wszyscy możemy patrzeć na każdy obraz, jaki kiedykolwiek powstał na świecie.

Ancelle Beauchamp to sceniczne alter ego berlińskiej artystki Sarah Schönfeld (ur. 1978). Kwestionując podział na sferę pamięci i sferę doświadczenia, Beauchamp zajmuje się pokrewnymi sobie zjawiskami archiwizowania i pamięci. Przy pomocy wyroczni i rytuałów wywołuje oraz kwestionuje powiązania między obrazami a rzeczywistością. Od 2004 roku Beauchamp współpracuje z wyrocznią deformacyjną – grupą artystów o niestałym składzie i okazyjnych wybuchach.

Give me an image; let's claim the world unbroken for a minute.
Going to play with the minute, it will show its rift.
A pattern will appear, trying to hold all together
Kantor, will you sing with us?

Calling Kantor for a Pattern begins with creating a common base and substance by asking visitors to bring an image which will become the entire imagery myth of the situation that we are going to explore by playing through some self-made and metaphysical games. Aiming to create a pattern and ornament by choosing fragments and putting them together again. The act of interpretation is done by the collective spirit and supported by Kantor's ghost, which we are going to call in a séance.

Voin de Voin (b. 1978) is a Bulgarian artist, living in Berlin. He is known as some sort of performance shaman, who asserts such power over his audience that people will do whatever he asks of them. Performance is a vital part of his artistic practice, if only to serve as an experimental base. His work oscillates between total openness and specific definition, which shows in his passion for collecting imagery from all kinds of sources and the way in which he deals with it. Often, he literally puts himself in the picture, not to make the art centre around his persona but, on the contrary, to reveal the astounding multiplicity of perspectives to be taken on each image that has ever come into this world.

Ancelle Beauchamp is the performative alter ego of Berlin-based artist Sarah Schönfeld (b. 1978). By challenging the division between the realm of memory and the realm of experience, Beauchamp reflects on the closely related subjects of archive and memory. She is invoking and questioning through oracles and rituals the connection between images and reality. Beauchamp has been working with the deformance oracle, a group of artists with fluid consistence and eruptions, since 2004.

Sebastian Cichocki

Libretto

...Of love, springing from
pain and despondency,
agony and death.

Akt I

M. sprawdza aktualność pytań, jakich R. użył w 1968 roku na potrzeby swojego kwestionariusza dla J.B.: *Czy myślisz że natura istnieje?, Czy jesteś formalistą?, Jakie są twoje krytyczne standardy*? etc. Żadne z pytań nie skłania R. do odpowiedzi. Uparcie milczy. Nie rozpoznaje własnych słów, napisanych zaledwie rok wcześniej. Wydają mu się anachronicznie i raczej niedorzecznie. R. jestzakłopotany, a M. nie potrafi stłumić w sobie uczucia zazdrości.

Akt II

R. przełamuje się i zaczyna opowiadać o swoich fascynacjach *krajobrazem drugiej kategorii*. Twierdzi, że artyści konceptualni odeszli zbyt daleko od materialności: *Nie można zajmować się wyłącznie umysłem. Musimy zająć się też materią. Nie ma ucieczki od fizyczności ani ucieczki od umysłu. Te dwie rzeczy są na ciągłym kursie kolizyjnym*. R. staje się cyniczny, dyskredytuje chorobliwą miłość do ruin, jaka cechuje jego zdaniem intelektualistów Starego Kontynentu. Opowiada o wysychaniu oceanów, termodynamice, entropii i przemysłowych obrzeżach bankrutujących miast. M. czuje się skrępowana jego wyniosłością. Przez cały drugi akt zadaje tylko jedno pytanie, którego to R. wydaje się nawet nie słyszeć.

Akt III

Zachęcony prostymi pytaniami M., R. wraca do wspomnień z dzieciństwa i swoich relacji z ojcem (*Czy widziałeś gdzieś mojego gipsowego pterodaktyla, tato?* – woła mały Bob ze swego pokoju, tamując za pomocą palca wskazującego krew cieknącą z nosa). Przywołuje swoje pierwsze dzieło sztuki, czyli muzeum geologiczne zbudowane w piwnicy rodzinnego domu. R. cały czas zachowuje dyscyplinę. Ani razu nie dotyka M., mimo że jedna z jej myśli (przekazana telepatycznie w trzeciej minucie i siedemnastej sekundzie aktu) jest dość frywolna. R. rozważa rolę wystaw czasowych, postuluje interdyscyplinarne podejście do pracy w muzeum, umniejsza rolę publiczności. Czuje się pewnie, mimo że jego hipoteza oparta jest na wątłym materiale dowodowym: kilku ptasich kościach oraz bazaltowym kamieniu o nietypowym kształcie.

Akt IV

Do rozmowy włącza się Brzuchomówca, wspomina o rysunku *The Dumbstruck* (Oniemiały) z 1965 roku. Prowokuje R. do dalszych rozważań na temat związków pomiędzy umysłem i materią. Artysta daje wyraz swojej głębokiej fascynacji geologią i lingwistyką. Pod koniec swojego wywodu traci zainteresowanie Brzuchomówcą i odwraca się ponownie w stronę M. Chce dowiedzieć się, czy plotka o jej słabości do alchemii jest prawdą. M. potwierdza to trzykrotnie.

Akt V

M. traci wątek, czuje pustkę w głowie. By zyskać na czasie, zadaje wciąż jedno i to samo, topornie brzmiące pytanie: *Czy pasywność muzeów była dla Ciebie rozczarowaniem?* R. podejmuje grę i cierpliwie odpowiada, za każdym razem wynajdując inną odpowiedź. Jego relacja z instytucjami wydaje się rozerotyzowana, kapryśna, pozbawiona właściwych proporcji.

R. myśli o M., wodzi za nią wzrokiem i tęskni. Jednocześnie wieszczy śmierć malarstwa i rzeźby, rozprawia o mauzoleach i drży z podniecenia na myśl o chwili, w której cały świat zamieni się w „muzeum niczego". Dzieli się wreszcie swoim największym marzeniem – pragnie opróżnić magazyny i sale wystawowe największych muzeów świata, a następnie przechadzać się *wewnątrz ich pustych skorup*. M. wsłuchuje się w jego głos i czuje się coraz pewniej. Nie przeszkadza jej, że usta R. nie poruszają się nawet przez chwilę.

Akt VI

M. podaje kilka nowych błyskotliwych rozwiązań dla muzeów sztuki oraz sugeruje kierunki dalszych badań. R. jest zachwycony jej przenikliwością i chłodnym dystansem. W tym akcie nie jest w stanie wydusić z siebie głosu, kiwa wyłącznie głową z uznaniem.

Sebastian Cichocki

Libretto

...Of love, springing from pain and despondency, agony and death.

Act I

M. is checking how topical the questions are that R. used in 1968 in his questionnaire for J. B.: *Do you think that nature exists? Are you a formalist? What are your critical standards?* etc. None of the questions induces R. to give an answer. He remains stubbornly silent. He does not recognise his own words, written merely a year earlier. They seem to him anachronistic and somewhat nonsensical. R. is rather embarrassed and M. – unable to stifle a sense of feeling envious.

Act II

R. gets a grip on himself and begins to talk about his fascination with 'second-rate landscape'. He claims that conceptual artists have moved too far away from materiality: *Man cannot live by mind alone. We must also consider matter. There is no escaping either physicality or the cerebral. These are permanently on a collision course with each other.* R. becomes cynical; he discredits a 'pathological love of ruins' which, to his mind, is characteristic of intellectuals from the Old Continent. He begins to talk about oceans drying up, thermodynamics, entropy and the industrial outskirts of cities going bankrupt. His aloof manner makes M. uneasy. *Throughout the entire second Act she asks only one question, which R. appears not to hear at all.*

Act III

Encouraged by M.'s simple questions, R. returns to recollections of his childhood and his relationship with his father (*Dad, have you seen my plaster pterodactyl anywhere?* little Bob cries from his room, while with his index finger trying to stop his nosebleed.) He recalls his first work of art, that's to say, a geological museum built in the cellar of his family home. R. keeps a firm grip on himself. He never touches M., even though one of her thoughts (transmitted telepathically in the third minute and 17 seconds of Act III) is quite frivolous. R. considers the role of temporary exhibitions; he postulates an interdisciplinary approach to the work of a museum and minimises the role of the public. He feels confident, in spite of his hypothesis being based on scant evidence: a few bird bones and a basalt stone of an unusual shape.

Act IV

The Ventriloquist joins in the conversation; he mentions the drawing *The Dumbstruck* from 1965. He provokes R. into further reflections on the theme of the relationship between the mind and matter. The artist expresses his profound fascination with geology and linguistics. Towards the end of his discourse, he loses his interest in the Ventriloquist and again turns towards M. He wants to find out whether the rumour about her weakness for alchemy is true. M. confirms that it is, three times.

Act V

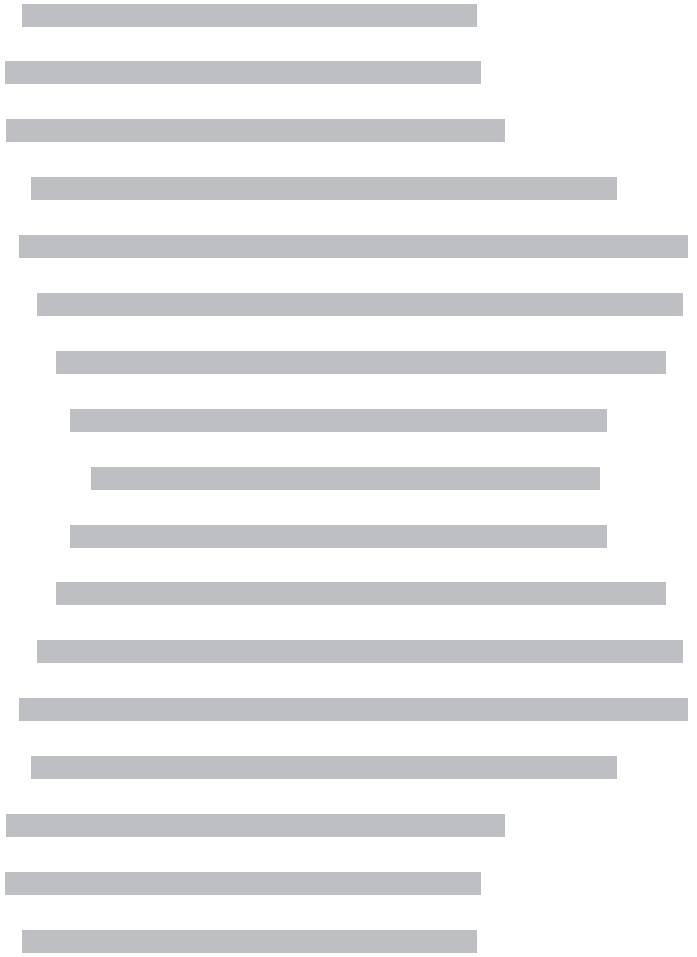
M. loses the plot; she feels a void inside her head. To play for time, she keeps repeating the same, crude-sounding question, *Did you find the passivity of museums disappointing?* R. takes up the game and, patiently, keeps replying, each time finding a new answer. His relationship with institutions appears over-eroticised, whimsical, out of proportion.

R. thinks about M.; he follows her with his eyes and yearns for her. Simultaneously, he prophesies the death of painting and sculpture, he pontificates about mausoleums and he is trembling with emotion at the thought of the time to come when the entire world will turn into a 'museum of nothing'. Finally, he reveals his greatest dream – he would like to empty out the storerooms and exhibition halls of the greatest museums in the world and then walk about *inside their empty shells*. M. is listening intently to his voice and feels more and more confident. It doesn't bother her that R.'s mouth is not moving at all.

Act VI

M. delivers several new, brilliant solutions for art museums and suggests new directions for further research. R. is enchanted with her perspicacity and cool detachment. In this Act, he is incapable of uttering a single word; all he can do is to nod his head in approval.

Translation: *Anda McBride*



Utwór na śmiech

Śmiej się przez tydzień.
Zima 1961

Utwór na zegar

Posłuchaj uderzeń zegara.
Kiedy przestanie bić,
powtarzaj je w myślach.
Jesień 1963

Utwór na miasto

Spaceruj po mieście z pustym
wózkiem dziecięcym.
Zima 1961

Utwór na śnieg

Wyobraź sobie, że pada śnieg.
Wyobraź sobie, że śnieg pada wszędzie
i zawsze.

Kiedy z kimś rozmawiasz, wyobraź sobie,
że śnieg pada między was i
na tę osobę.
Zakończ rozmowę w momencie,
kiedy według ciebie ta znajdzie się pod śniegiem.
Lato 1963

Utwór na cień

Połączcie swoje cienie, aż staną się jednym.
1963

Utwór na mapę

Narysuj mapę z wyobraźni.
Na mapie zaznacz miejsce, do którego chcesz dotrzeć.
Pójdź prawdziwą ulicą kierując się swoją mapą.
Jeżeli nie ma ulicy tam, gdzie wskazuje ją mapa, stwórz ją,
usuwając przeszkody.

Kiedy dotrzesz do celu, zapytaj o nazwę
miasta i daj kwiaty pierwszej
napotkanej osobie.
Musisz ściśle trzymać się mapy, albo
zupełnie zaniechać akcji.

Poproś przyjaciół,
żeby też narysowali mapy.
Rozdaj mapy przyjaciołom.
Lato 1962

Utwór na słońce

Obserwuj słońce, aż stanie się kwadratowe.
Zima 1962

Utwór na szafę nr 1

Pomyśl o jakiejś rzeczy, która ci zginęła.
Poszukaj jej w szafie.
Wiosna 1964

Utwór taneczny do wykonania na scenie

Tańcz w zupełnej ciemności.
Powiedz publiczności, że osoby, które chcą coś zobaczyć,
mogą zapalić zapałkę. Jedna osoba może zapalić tylko jedną zapałkę.
Jesień 1961

Laugh Piece

Keep laughing a week.
1961 winter

Clock Piece

Listen to the clock strokes.
Make exact repetitions in your head after they stop.
1963 autumn

City Piece

Walk all over the city with an empty baby carriage.
1961 winter

Snow Piece

Think that snow is falling.
Think that snow is falling everywhere all the time.
When you talk with a person, think that snow is falling between you and on the person.
Stop conversing when you think the person is covered by snow.
1963 summer

Shadow Piece

Put your shadows together until
they become one.
1963

Map Piece

Draw an imaginary map.
Put a goal mark on the map where you
want to go.
Go walking on an actual street according
to your map.
If there is no street where it should be
according to the map, make one by putting
the obstacles aside.
When you reach the goal, ask the name of
the city and give flowers to the first
person you meet.
The map must be followed exactly, or the
event has to be dropped altogether.

Ask your friends to write maps.
Give your friends maps.
1962 summer

Sun Piece

Watch the sun until it becomes square.
1962 winter

Closet Piece I

Think of a piece you lost.
Look for it in your closet.
1964 spring

Dance Piece for Stage Performance

Dance in pitch dark.
Ask audience to light a match if they want
to see.
A person may not light more than one match.
1961 autumn

– 1 –

Wszystko umarło
Nie było już na świecie żywej duszy.
Wyszła i szukała
Dzień i noc.
A że na ziemi nie było już nikogo,
Zapragnęła iść do nieba.
Księżyc spoglądał na nią
Tak przyjaźnie.
Kiedy udało jej się do niego dotrzeć,
Okazał się kawałkiem spróchniałego drewna.
Zwróciła się więc ku słońcu,
Było zwiędłym słonecznikiem.
Potem poszła do gwiazd,
Lecz były to małe, złote żuczki.
A kiedy chciała wrócić na ziemię,
Przekonała się, że ta jest wywróconym kociołkiem.
Została całkiem sama.
Usiadła więc i zapłakała.
Wciąż tam jest,
Całkiem sama.

MARIA
Woyzeck, Büchner, 1836,
w przekładzie Moniki Ujmy

– 2 –

Serce cięży mi,
Brak mi ciszy mej,
Już nigdy, przenigdy Nie wskrzeszę jej.
Gdzie nie ma go, Tam grobu dno,
Tam smutku jad Zatruwa świat.
W mój biedny mózg Ktoś obłęd wniósł,
Ma biedna myśl Rozbita w gruz.
Serce cięży mi, Brak mi ciszy mej,
Już nigdy, przenigdy Nie wskrzeszę jej.
Za nim wyglądam W dal szarych dróg,
Do niego biegnę Przed domu próg.
Ten smukły wzrost, Szlachetny ten krok.
Tych warg jego uśmiech, Ten władczy wzrok.
I mowy jego Płynny miód. Dotknięcie rąk I ust tych cud!
Serce cięży mi. Brak mi ciszy mej,
Już nigdy, przenigdy Nie wskrzeszę jej.
W ramiona jego Móc paść jak w toń,
Ach, móc go objąć I przywrzeć doń.
Całować go Do straty tchu,
W pieszczotach życie Swe oddać mu!

MAŁGORZATA
Faust, Goethe, 1789,
w przekładzie Feliksa Konopki

– 3 –

I przyśniło mi się.
Przyśniły mi się rzeczy takie jakie są.
Obudziłam się nagle, zadowolona – że to sen.
I wtedy zrozumiałam, że to prawda,
że jestem sama, że moja głowa nie jest wtulona w twoją szyję,
nie spoczywa na twoim ramieniu,
moje nogi nie są splecione z twoimi.
Poczułam, że nie dam rady, nie dam już rady żyć.
Kręciło mi się w głowie i było mi zimno
Nie czułam już bicia własnego serca...
Śmierć nadchodziła tak wolno,
Ogarnęła mnie rozpacz...
Nie miałam odwagi umrzeć sama.

Boże, proszę, spraw, żeby przywołał mnie do siebie.

KOBIETA
Głos ludzki, Jean Cocteau, 1939,
w przekładzie Moniki Ujmy

– 4 –

Czy pan sobie wyobraża, że ja tu potrafię pozostać, stając się
dla pana niczym? Czy pan mnie uważa za bezduszny automat,
za maszynę bez czucia? Sądzi pan, że potrafiłabym znieść,
gdyby mi kęs chlęba wydzierano od ust i kroplę
życiodajnej wody wylewano z czary? Ponieważ jestem biedna,
nieznana, niełądna i mała, myśli pan, że i duszy
we mnie nie ma ani serca? O, jak się pan myli!
Mam duszę jak i pan i takież serce!
A gdyby mi Bóg był dał nieco urody i wielkie bogactwa,
postarałabym się, aby panu było równie ciężko
odejść ode mnie, jak mnie jest ciężko odejść od pana.
Nie zwracam się teraz do pana tak, jak nakazuje
zwyczaj czy konwenans światowy, nawet nie jak
człowiek do człowieka, ale jak wolny duch do wolnego ducha,
jak gdybyśmy, przeszedłszy przez śmierć i przez grób,
stali przed Bogiem równi, bo i równi przecież jesteśmy!

JANE EYRE
Charlotte Brontë, 1847

– 5 –

Chcę od życia wszystkiego, i to natychmiast!
Chcę wszystkiego bez wyjątku: w przeciwnym razie
Nie przyjmę niczego! Nie będę umiarkowana.
Nie zadowolę się ciastkiem, które chcesz mi dać, jeśli
Obiecam, że będę grzeczna.
W tej chwili chcę być pewna wszystkiego. Dzisiaj. Teraz.
Jeśli to niemożliwe, chcę umrzeć.

ANTYGONA
Jean Anouilh, 1942,
w przekładzie Moniki Ujmy

– 6 –

W sercu ciemności.
Pod błękitnym słońcem tortur.
Do wszystkich stolic świata.
W imieniu ofiar:
Wyrzucam z siebie wszelkie nasienie, jakie kiedykolwiek otrzymałam.
Mleko w mych piersiach zamieniam w truciznę.
Zabieram świat, który powiłam.
Pochowam go w swoim łonie.
Precz z radosnym posłuszeństwem.
Niech żyje nienawiść i pogarda,
Bunt i śmierć.

OFELIA
HamletMaszyna, Heiner Müller, 1977,
w przekładzie Moniki Ujmy

– 7 –

w śmierci będziesz ze mną
nigdy wolna
Nie pragnę śmierci
żaden samobójca jej nie pragnął
patrz jak znikam

SARAH KANE
Psychoza 4.48, 1999,
w przekładzie Klaudyny Rozhin

– 8 –

Bom śmierci ja pewna
Nawet bez twego ukazu; a jeśli
wcześniej śmierć przyjdzie, za zysk to poczytam.
Bo komu przyszło żyć wśród nieszczęść tylu,
Jakże by w śmierci zysku nie dopatrzył?
Tak więc nie mierzi mnie śmierci ta groźba,
Lecz mierziłoby mnie braterskie ciało
Niepogrzebane. Tak, śmierć mnie nie straszy,
A jeśli głupio działać ci się zdaję,
Niech mój nierozum za nierozum staje.

ANTYGONA
Sophokles, 489 BC,
w przekładzie Kazimierza Morawskiego

– 9 –

Przepraszam.
Nie chcę już nikim rządzić i nikogo podbijać.
Jeżeli byłoby to możliwe, chciałbym pomóc każdemu.
Wszyscy chcemy sobie pomagać, ludzie tacy po prostu są,
Chcemy żyć szczęściem innych ludzi, nie ich cierpieniem.
Nie chcemy sobą pogardzać i nienawidzić się.
Na tym świecie jest miejsce dla każdego.
A nasza planeta jest bogata i może zapewnić byt każdemu.
Nasze życie może być wolne i piękne.
Myślimy za dużo, a za mało czujemy.
Bardziej niż maszyn potrzebujemy człowieczeństwa,
Bardziej niż sprytu potrzebujemy dobroci i delikatności.
Bez tych cech życie będzie brutalne
I wszystko zostanie stracone.

CHARLIE CHAPLIN
jako Adenoid Hynkel, *Dyktator*, 1942

– 10 –

Czemu tak patrzycie, dzieci?
Co to za uśmiech, ten ostatni uśmiech?
Och! Co mam czynić? Serce mi ucieka,
Kobiety, przed ich promiennym spojrzeniem.
Chyba nie zdołam... Żegnajcie me plany.
Czy żeby w smutku pogrążyć ich ojca,
sama mam w dwakroć gorszy popaść smutek?
Nie, nie, ja nigdy!... Żegnajcie me plany!
Lecz co ja myślę? Na śmiech się narazić
chcę, gdy bez kary zostawię mych wrogów?
Trzeba odwagi! Toż ja już stchórzyłam,
dając do serca przystęp rozczuleniu.
Idźcie do domu, dzieci!

MEDEA
Eurypides, 480 BC,
w przekładzie Jerzego Łanowskiego,
Eurypides, *Tragedie*, t. 1, 1967

EXTRA
– 11 –

O Pani świata,
W boleść bogata,
Ku nędzy mojej wzrok Twój zniż!
Z sercem przeszytem
Bólu dzirytem,
Na Syna śmierć spoglądasz wzwyż.
Do Ojca wznosisz
Wzrok swój i prosisz
Za boleść Swą i Syna Krzyż.
Któż zgłębi,
Jak ziębi
Krew moją bólu dreszcz?
Czym się biedne serce morzy,
Czego pragnie, czym się trwoży,
Ty jedna, jedna wiesz!
Gdzie pójdę w mej niedoli,
Jak boli, boli. boli
Ten cierń, co w piersi tkwi!
Niech sama się obaczę,
Już płaczę, płączę, płączę,
Aż serce pęka mi.

MAŁGORZATA
Faust. Cz. I i II, PIW, Warszawa, 1962,
w przekładzie Feliksa Konopki, s. 165-166

Everything was dead and
Not a soul was left in the worId.
She went out and searched
Day and night.
Since nobody was left on earth,
She wanted to go to heaven.
And the moon looked
At her so friendly.
When she finally reached the moon,
it was a piece of rotten wood.
So, then she went to the sun.
But when she finally reached the sun,
It was a wilted sunflower.
And then she went to the stars,
But they were little golden bugs.
And when she wanted to return to
Earth, it was an upside-down cauIdron.
And she was all alone.
So, she sat down and started to cry.
There she sits to this day,
All alone.

MARIE
Woyzeck, Büchner, 1836

– 2 –

My peace is gone, My heart is sore,
I find it never, And never no more!

Where him I have not, Is the grave; and all
The world to me Is turned to gall.
My wilder'd brain Is overwrought;
My feeble senses Are all distraught.
My peace is all gone, My heart is all sore,
I find it never, And never no more!
For him from the window I gaze, at home;
For him and him only Abroad I roam.
His lofty step, His bearing high,
The smile of his lip, The power of his eye,
His witching words, Their tones of bliss,
His hand's fond pressure, And ah – his kiss!
My peace is all gone, My heart is all sore,
I find it never, And never no more.
My bosom aches To feel him near;
Ah, could I clasp And fold him here!
Kiss him and kiss him Again would I,
And on his kisses I fain would die.

GRETCHEN
Faust, Goethe, 1789

– 3 –

And I had a dream.
I dreamt about things as they are.
I woke up with a start, quite happy – because
it was a dream.
And when I realized it was true,
that I was alone, that I didn't have my head nestled
into your neck,
on your shoulder,
my legs intwined into yours...
I felt I couldn't, I just couldn't go on living.
Lightheaded and cold
And I couldn't feel my heartbeat anymore...
And death was so slow in coming,
And I was quite distressed...
I didn't have the courage to die alone.
Please God make him call me back.

A WOMAN
The Human Voice, Jean Cocteau, 1939

– 4 –

Do you think I can stay to become nothing
to you? Do you think I am an automaton?
A machine without feelings? Do you think I can
bear to have my morsel of bread snatched
from my lips, and my drop of living water
dashed from my cup? Do you think, because
I am poor, obscure, plain, and little, that
I am soulless and heartless? You think wrong!
I have as much soul as you, and full as much
heart! And if God had gifted me with some
beauty, and much wealth, I should have made
it as hard for you to leave me, as it is hard for
me to leave you now.
I am not talking to you from the medium of
custom, no conventionalities, or even mortal
flesh: it is my spirit that addresses your spirit;
just as if both had passed through the grave,
and we stood at God's feet, equal – as we are.

JANE EYRE,
Charlotte Brontë, 1847

– 5 –

I want everything of life, and I want it now!
I want it total, I want it complete: otherwise
I reject it! I will not be moderate. I will not be satisfied
with the bit of cake you offer me if
I promise to be good. I want to be sure of everything
this very moment. Today. Now. If not, I want to die.

ANTIGONE
Jean Anouilh, 1942

– 6 –

In the heart of darkness.
Under the blue sun of torture.
To the capitals of the world.
In the name of the victims:
I eject all the sperm I have ever received.
I turn the milk of my breast into deadly poison.
I take back the world I gave birth to.
I bury it in my womb.
Down with the happiness of submission.
Long live hate and contempt,
Rebellion and death.

OPHELIA
Hamletmaschine, Heiner Müller, 1977

– 7 –

In death you hold me.
Never free.
I have no desire for death.
No suicide ever had.
Watch me vanish.

SARAH KANE
4.48 Psychosis, 1999

– 8 –

Yes.
I know all too well I'm going to die.
How could I not?
It makes no difference what you decree.
And if I have to die before my time,
Well, I count that a gain.
When someone has to live the way I do,
Surrounded by so many evil things,
How can she fail to find a benefit in death?
And so for me meeting this fate won't bring
Any pain.

What's going on here does not hurt me at all.
And if you think what I'm doing now is stupid,
perhaps I'm being charged with foolishness
by someone who's a fool himself.

ANTIGONE
Sophokles, 489 BC

– 9 –

I'm sorry.
I don't want to rule and conquer anyone.
I should like to help everyone, if possible.
We all want to help one another.
Human beings are like that.
Humans want to live by each other's Happiness,
not by each other's misery.
We don't want to hate and despise one another.
In this world there's room for everyone,
And the good world is rich
And can provide for everyone.
The way of life can be free and beautiful.
We think too much and feel too little.
More than machinery we need humanity.
More than cleverness we need kindness and Gentleness.

Without these qualities
Life would be violent
And all will be lost.

CHARLIE CHAPLIN
as Adenoid Hynkel, *The Great Dictator*, 1942

– 10 –

Why do ye gaze on me with such a look
of tenderness, or wherefore smile?
For these are your last smiles.
Ah wretched, wretched me!
What shall I do? My resolution fails.
Sparkling with joy now
I their looks have seen.
My friends, I can no more.

To those past schemes I bid adieu,
And with me from this land
My children will convey.
Why should I cause a twofold portion
of Distress to fall on my own head,
That I may grieve the sire
By punishing his sons?
This shall not be:

But what's going on?
What's wrong with me?
I will go through with this.
What a coward I am even to let my heart
admit such sentimental reasons.

Farewell, sweet kisses - tender limbs,
Farewell! And fragrant breath!
I never more can bear to look on you,
My children.

MEDEA
Euripides, 480 BC

EXTRA
– 11 –

Ah, rich in sorrow, thou,
Stoop thy maternal brow,
And mark with pitying eye my misery!

Ah, the sword in thy pierced heart,
Thou dost with bitter smart,
Gaze upwards on thy Son's death agony.
To the dear God on high,
Ascends thy piteous sigh,
Pleading for his and thy sore misery.

Ah, who can know
The torturing woe,
The pangs that rack me to the bone?
How my poor heart, without relief,
Trembles and throbs, its yearning grief

Ah, wheresoe'er I go,
With woe, with woe, with woe,
My anguish'd breast is aching!
When all alone I creep,
I weep, I weep, I weep,
Alas! My heart is all breaking!
Help!

GRETCHEN
Faust, Goethe, 1789

Projekty: Fotografie | Teksty

Nicole Beutler
1: Songs, z udziałem Ibelisse Guardia, fot. Anja Beutler, dzięki uprzejmości NBprojects. | Tekst: NBprojects, tłum. Monika Ujma

Yann Chateigné Tytelman
Jos de Gruyter & Harald Thys, *Das Loch*, 2010, klatka filmowa, dzięki uprzejmości artysty oraz Isabella Bortollozi Gallery, Micheline Szwajcer Gallery. | Tekst: Yann Chateigné Tytelman, Maaike Gouwenberg

Sebastian Cichocki
Zdjęcie : Lalka Roberta Smithsona autorstwa Tomasza i Donata Kowalskich, 2012, fot. Donat Kowalski, dzięki uprzejmości artystów. | Tekst: Sebastian Cichocki, Joanna Zielińska, tłum. Anda McBride

Michael Elmgreen & Ingar Dragset
Drama Queen, 2007, fot. Elmar Vestner, Roman Mensing, dzięki uprzejmości artystów. | Tekst: Elmgreen & Dragset Studio, „The Guardian", tłum. Anda McBride

Jos de Gruyter & Harald Thys
Der Schlamm von Branst, 2008, klatka filmowa, dzięki uprzejmości artysty oraz Isabella Bortollozi Gallery, Micheline Szwajcer Gallery. | Tekst: Monika Szewczyk , tłum. Monika Ujma

Styrmir Örn Guðmundsson
The Death Show, 2012, fot. Maaike Gouwenberg, dzięki uprzejmości artysty. | Tekst: Styrmir Örn Guðmundsson, Maaike Gouwenberg, tłum. Monika Ujma

Zhana Ivanova
Flipsides, klatka filmowa, dzięki uprzejmości artysty. | Tekst: Maaike Gouwenberg, Zhana Ivanova, tłum. Monika Ujma

Tadeusz Kantor
Obiekty ze spektakli: Trąbka, *Umarła klasa* (1975); Deseczka Staruszka Podofilemiaka, *Umarła klasa* (1975); Drewienka do stukania, *Niech sczezną artyści* (1985); Terkotka, *Wielopole, Wielopole* (1980); Korona cierniowa,*Wielopole, Wielopole* (1980); Pistolet, *Umarła klasa* (1975); Wieszak,*Wielopole, Wielopole* (1980); Lusterko, *Niech sczezną artyści* (1985); Walizka, Mistrza Wita Stwosza, *Niech sczezną artyści* (1985)

Nathaniel Mellors
The 7 Ages of Britain Teaser Face, 2010, dzięki uprzejmości artysty i Matt's Gallery. | Tekst: Nathaniel Mellors, Joanna Zielińska, tłum. Anda McBride

Yoko Ono
Grejpfrut, Wunternaum Press, Tokyo, 1964, fot. David Behl. | Tekst: Joanna Zielińska, tłum. Anda McBride

Michael Portnoy
z serii *Carrot Jokes*, fot. Michael Portnoy, dzięki uprzejmości artysty. | Tekst: Michael Portnoy, Maaike Gouwenberg, tłum. Monika Ujma

Ian Saville
autoportret z lalką Bertolta Brechta, dzięki uprzejmości artysty. | Tekst: Ian Saville, „The Guardian", tłum. Monika Ujma

Egill Sæbjörnsson
Various Projections, 2007, fot. Egill Sæbjörnsson | Tekst: Egill Sæbjörnsson, tłum. Monika Ujma

Voin de Voin & Ancelle Beauchamp
Kantor in disguise, 2012, dzięki uprzejmości artysty. | Tekst: Voin de Voin, Anchelle Beauchamp, tłum. Monika Ujma.

Projects: Photos | Texts

Nicole Beutler
1: Songs with Ibelisse Guardia, photo: Anja Beutler, courtesy of NBprojects. | Text: NBprojects, trans. Monika Ujma

Yann Chateigné Tytelman
Jos de Gruyter & Harald Thys, *Das Loch*, 2010, film frame, courtesy of the artist and Isabella Bortollozi Gallery, Micheline Szwajcer Gallery. | Text: Maaike Gouwenberg , Yann Chateigné Tytelman, trans. Monika Ujma

Sebastian Cichocki
Robert Smithson puppet by Tomasz and Donat Kowalski, photo: Donat Kowalski, courtesy of the artists. | Text: Sebastian Cichocki, Joanna Zielińska, trans. Anda McBride

Michael Elmgreen & Ingar Dragset
Drama Queen, 2007, photo: Elmar Vestner, Roman Mensing, courtesy of the artists. | Text: Elmgreen & Dragset Studio, The Guardian, trans. Anda McBride

Jos de Gruyter & Harald Thys
Der Schlamm von Branst, 2008, video still, courtesy of Isabella Bortollozi Gallery, Micheline Szwajcer Gallery. | Text: Monika Szewczyk, trans. Monika Ujma

Styrmir Örn Guðmundsson
The Death Show, 2012, photo: Maaike Gouwenberg, courtesy of the artist. | Text: Maaike Gouwenberg, Styrmir Örn Guðmundsson, trans. Monika Ujma

Zhana Ivanova
Flipsides, 2012, video still, courtesy of the artist. | Text: Maaike Gouwenberg, Zhana Ivanova, trans. Monika Ujma

Tadeusz Kantor
Objects from his spectacles: Trumpet, *The Dead Class* (1975); Old Podofilemiak's Piece of Wood, *The Dead Class* (1975); Wooden Percussion Sticks, *Let the Artists Die* (1985); Rattle, *Wielopole, Wielopole* (1980); Crown of Thorns, *Wielopole, Wielopole* (1980); Pistol, *The Dead Class* (1975); Clothes Hanger, *Wielopole, Wielopole* (1980); Mirror, *Let the Artists Die* (1985); The Suitcase of Master Sculptor Veit Stoss, *Let the Artists Die* (1985)

Nathaniel Mellors
The 7 Ages of Britain Teaser Face, 2010, courtesy of the artist and Matt's Gallery. | Text: Nathaniel Mellors, Joanna Zielińska trans. Anda McBride

Yoko Ono
Grapefruit (reprint), Wunternaum Press, Tokyo, 1964. photo: David Behl. | Text: Joanna Zielińska, trans. Anda McBride

Michael Portnoy
Carrot Jokes, 2011, photo: Michael Portnoy, courtesy of the artist. | Text: Michael Portnoy, trans. Monika Ujma

Ian Saville
self-portrait with ventriloquists' dummy of Bertolt Brecht, courtesy of the artist. | Text: Ian Saville, ' The Guardian', trans. Monika Ujma

Egill Sæbjörnsson
Various Projections, 2007, photo by Egill Sæbjörnsson, courtesy of the artist. | Text: Egill Sæbjörnsson, trans. Monika Ujma

Voin de Voin & Ancelle Beauchamp
Kantor in disguise, photo: Voin de Voin, courtesy of the artist. | Text: Voin de Voin, Anchelle Beauchamp, trans. Monika Ujma

Redakcja / Editors
Maaike Gouwenberg & Joanna Zielińska

Texts
Yann Chateigné Tytelman, Maaike Gouwenberg, Tadeusz Kantor,
Yoko Ono, Natalia Zarzecka, Joanna Zielińska, the artists

Tłumaczenie / Translation
Kevin Cook, Anda MacBride, Monika Ujma

Korekta / Copy-editors
Patricia Chetwyn, Monika Ples

Projekt / Design
Jakub de Barbaro

Okładka / Cover
Jos de Gruyter & Harald Thys, *Das Loch*, 2010,
dzięki uprzejmości artystów oraz / courtesy of the artists and:
Isabella Bortollozi Gallery, Micheline Szwajcer Gallery.

Specjalne podziękowania / Special thanks to:
Wojciech Orlik, Małgorzata Paluch-Cybulska, Jan Raczkowski,
Tomasz Tomaszewski, Natalia Zarzecka

Nakład / Edition
1000

Published by

cricoteka

© 2012, autorzy, fotografowie / the authors, photographers.
Prawa autorskie do dzieł Tadeusza Kantora przynależą jego spadkobiercom
/ Copyrights for Tadeusz Kantor's works by his heirs

Wszystkie prawa zastrzeżone. Żadna część poniższej publikacji nie
może być kopiowana i przechowywana w jakimkolwiek mechanicznym
systemie kopiowania danych, włączając fotokopie, kserokopie,
nagrania i inne, bez uprzedniej pisemnej zgody wydawcy.
/ All rights reserved. No part of this publication may be reproduced
or transmitted in any form or by any means, mechanical, electronic,
or otherwise, without prior permission from the publisher.

Druk / Printing
Drukarnia Mellow, Kraków

ISBN: 978-83-61213-88-8

Cricoteka – Instytucja Kultury Województwa Małopolskiego. Projekt *Radykalne języki* dofinansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Przedstawicielstwa Flandrii przy Ambasadzie Belgii oraz Fundacji Mondriana. / Financial Support: Polish Ministry of Culture, Mondriaan Fund, Flemish Representation at the Belgian Embassy.

Partner:

Patroni medialni / Media patrons:

cricoteka