didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020
DOI: 10.34762/bewz-7f50
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/live-factory-2-warhol-lupa

/ mediacje

„Live Factory 2: Warhol by Lupa”

Wystawa – instalacja – spektakl?

Ada Ruszkiewicz

Live Factory 2: Warhol by Lupa. Exhibition – Installation – Performance?

The article, which is a part of the author’s master thesis, aims to analyze the installation in the Museum of Contemporary Art in Kraków – *Live Factory 2: Warhol by Lupa*. The installation is based on the stage design for Krystian Lupa's theatre production *Factory 2* which was inspired by the concept of Andy Warhol's Silver Factory. The article attempts to define the relationship between *Live Factory 2*, *Factory 2* and Warhol’s Factory as well as the status and the character of *Live Factory 2* and its potential of being the information about Lupa's performance.

Keywords: archivisation; documentation; installation; *Factory 2*; Krystian Lupa

W latach 2012-2017 w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego realizowano projekt *Źródła i mediacje. Wytwarzanie i analiza źródeł w sztukach wykonawczych.* Jego celem było krytyczne przyjrzenie się dotychczasowym założeniom towarzyszącym refleksji nad sztukami performatywnymi oraz dominującym strategiom dokumentacyjnym i związanym z nimi metodologiom, przy jednoczesnej próbie wypracowania

zarówno nowego języka, jak nowych metod badawczych i archiwizacyjnych, uwzględniających rozwój technologiczny i współczesne teorie teatru i performansu. Jednym z tekstów opublikowanych w ramach projektu jest *Mit efemeryczności teatru* Doroty Sajewskiej. Autorka definiuje go jako mit, „w którego ramach teatr funkcjonuje jako przestrzeń niepowtarzalnego i bezpośrednio doświadczanego żywego działania, a zarazem jako miejsce wydarzenia podlegającego nieodwołalnemu procesowi znikania" (2015, s. 80). Narodził się on na początku XX wieku i był ściśle połączony z procesem „emancypacji widowiska od dramatu oraz badań nad teatrem (historii teatru) od literaturoznawstwa (historii literatury)" (tamże), a więc z początkiem myślenia o teatrze w kategoriach autonomiczności. Moment uznania teatru za sztukę efemeryczną autorka wiąże z podjęciem refleksji nad możliwymi sposobami jego dokumentowania. Oczywiście, próby zapisu przedstawień czynione były już wcześniej, nie wynikały one jednak ze świadomości odrębności teatru i – co wydaje się w tym kontekście najważniejsze – pozbawione były zaplecza teoretycznego.

Za jedną z pierwszych prób utworzenia ram instytucjonalnych dla praktyk dokumentacyjnych (na polskim gruncie) Sajewska uznaje powołanie w 1925 roku Polskiego Instytutu Teatrologicznego przy Związku Artystów Scen Polskich. Zwraca przy tym uwagę na towarzyszący tego typu inicjatywom paradoks: wbrew postulatom odseparowania teatru od literatury, większość działań mających na celu jego „ocalenie" polega na próbie przełożenia doświadczenia teatralnego na tekst (na przykład recenzje czy szczegółowy opis działań scenicznych), zamykając go z powrotem w logocentrycznej narracji, jednocześnie wyrzucając poza dyskurs to, co jest istotą teatru i performansu – ciało i cielesność. „Proces archiwizacji polegać miał bowiem na transpozycji nietrwałej (materialnie) natury przedstawienia w materię słowną, w możliwie obiektywne opracowanie przedstawienia, które stałoby

się z kolei swoistym metaźródłem dla (również mających postać tekstu) rekonstrukcji badaczy teatru" (tamże) – pisze Sajewska. Problem ten pozostaje aktualny w latach siedemdziesiątych, uznanych przez autorkę za przełomowy okres w historii dokumentacji polskiego teatru. Sajewska odwołuje się, między innymi, do toczącej się w 1975 roku dyskusji „na temat sposobów dokumentacji teatru oraz rekonstrukcji przedstawienia" (tamże, s. 83), a także do opublikowanego dwa lata wcześniej tekstu Stefanii Skwarczyńskiej *Sprawa dokumentacji spektaklu teatralnego*. W innym tekście, napisanym wspólnie z Tomaszem Platą, Sajewska przywołuje z kolei publikowane do początku lat osiemdziesiątych *Próby zapisu* – rubrykę w „Dialogu", zainicjowaną przez Konstantego Puzynę. Formuła *Prób zapisu* zostaje przedstawiona w następujący sposób:

> Archiwist/k/a był/a wysyłany/a na spektakl, uczestniczył/a w nim zazwyczaj wielokrotnie, po czym wracał/a do redakcji z rozbudowanym tekstem. Opis miał być neutralny, choć oczywiście nie udało się wyeliminować subiektywnego spojrzenia na scenę. […] Z jednej strony o formie zapisu decydowały predyspozycje, kompetencje, wreszcie pamięć archiwisty/ki, z drugiej zaś materia konkretnego przedstawienia (2014, s. 120).

Chciałabym w tym miejscu powrócić do tekstu Skwarczyńskiej – jako że jest on wielokrotnie cytowany w wypowiedziach dotyczących teatralnej dokumentacji, ważne wydaje mi się przywołanie jego głównych założeń. Według Skwarczyńskiej, punktem wyjścia wszelkich działań badawczych jest próba (tekstowej) rekonstrukcji przedstawienia, gdyż to ona właśnie, wobec ulotności teatru, stanowi główny przedmiot analizy, mogąc być niezależnie funkcjonującym opisem, ale też podstawą dalszych rozważań teoretycznych.

Za kluczową w tym procesie autorka uznaje obecność dokumentów, będących nośnikami informacji o „oryginalnym” wydarzeniu.

> Od ich jakości, ilości i autorytatywności a także od umiejętności, z jaką badacz wyczyta dane widowiska z dokumentów pozornie nieważnych, jak na przykład rachunki za rekwizyty, zależy stopień pełni rekonstrukcji, a także jej wartość naukowa, mierzona na mocy historycznej wiedzy o teatrze prawdo podobieństwem jej adekwatności w stosunku do odpowiedniego widowiska (1973, s. 130).

– pisze Skwarczyńska. Zwraca przy tym uwagę na trudności, jakie stoją przed badacz(k)ami polskiego teatru i życia teatralnego w związku z ograniczoną liczbą dostępnych materiałów i ich rozproszeniem. Taki stan rzeczy wynika, według autorki, nie tylko z tego, że część zbiorów została zniszczona lub zaginęła w trakcie wojny, ale także z braku powszechnej świadomości wagi działań dokumentacyjnych. Skwarczyńska postuluje konieczność wprowadzenia prawnych regulacji, zobowiązujących teatry do archiwizowania podejmowanych w ich ramach przedsięwzięć. Postulat ten autorka rozwija, przedstawiając wzorcową listę dokumentów widowiska, wprowadzając podział na „dokumenty dzieła” i „dokumenty pracy” (wspomina przy okazji o konieczności uwzględnienia w zapisie przedstawień perspektywy widzów oraz relacji łączącej aktorów i publiczność). Wśród tych pierwszych Skwarczyńska wymienia rejestracje filmowe, nagrania dźwiękowe, tekstowe opisy i zapisy przebiegu przedstawienia (wykonane przez widzów i przez asystenta reżysera), fotografie (kostiumów, scenografii, aktorów prywatnie i w roli), partytury (muzyczne, choreograficzne), egzemplarz reżyserski, afisz, program, recenzje i inne publikacje poświęcone

spektaklowi, a w końcu dane o frekwencji wraz z charakterystyką publiczności. Z kolei do „dokumentów pracy” zalicza notatki i nagrania z prób (dźwiękowe i audiowizualne), zapis zmian w projektach kostiumów czy scenografii, sprawozdanie z przygotowywania programu przedstawienia, a także spis wydarzeń towarzyszących. W idealnym modelu pracy uzupełnieniem tych materiałów byłyby informacje dotyczące „organizacji teatru, jego zaplecza ekonomicznego, finansowego, technicznego, składu jego personelu, jego planów i dokonań repertuarowych etc.” (Skwarczyńska, 1973, s. 133).

Jak słusznie zauważa Sajewska, propozycja Skwarczyńskiej z jednej strony wydaje się niemożliwa do zrealizowania, z drugiej jednak ma charakter konstytuujący dla obowiązującego i obecnie modelu teatralnego archiwum (zob.: Sajewska, 2015, s. 84). Modelu, który w ostatnich latach zaczyna być poddawany krytycznej analizie (czego przykładem jest właśnie tekst Sajewskiej czy też cały projekt *Źródła i mediacje*). Tym krytycznym refleksjom towarzyszy zwrot ku cielesności i materialności (postrzeganej w perspektywie nowego materializmu), obecny we współczesnych teoriach teatru i performansu, przede wszystkim tych wypracowanych przez Rebeccę Schneider i Dianę Taylor[1]. Jak zauważa jednak Dorota Sosnowska:

> Wszystkie te ujęcia prowadzą więc do paradoksu, skoro między ciałem a dokumentem istnieje tak kluczowe napięcie, jedyną formą badania cielesności [performansu] pozostaje działanie. Nawet jeśli działanie przestaje być efemeryczne i nie podlega już utracie, nadal pozostaje nieuchwytne. Jak badać efemerydy? Jak przytaczać je jako dowód? Jak pisać historię na podstawie performansów? Czy da się ją pisać? Jeśli nie, jak ją uprawiać? Jaki jest status tych niematerialnych świadectw w nauce?

(http://re-sources.uw.edu.pl/reader/cialo-jako-archiwum-wspolczesne-teorie-teatru-i-performansu/)

W tym kontekście niezwykle ciekawa wydała mi się otwarta w 2017 roku w krakowskim Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK instalacja *Live Factory 2: Warhol by Lupa*, stworzona przez Krystiana Lupę na bazie scenografii do jego przedstawienia *Factory 2*. To przypadek o tyle szczególny, że rzadko zdarza się, by scenografia teatralna pojawiła się w muzeum w praktycznie niezmienionym kształcie. Równie rzadka jest praktyka udostępniania scenografii widzom. Właśnie tej realizacji postanowiłam się więc przyjrzeć, próbując określić charakter doświadczenia, z jakim łączy się taka strategia „wystawiania" teatru w muzeum.

Factory 2

Premiera *Factory 2* odbyła się 16 lutego 2008 roku na Scenie Kameralnej Starego Teatru w Krakowie. Początkowo spektakl funkcjonował jako *Fabryka*, ostatecznie jednak przyjęto tytuł *Factory 2* z podtytułem *Zbiorowa fantazja inspirowana twórczością Andy'ego Warhola*. Punktem wyjścia do teatralnych poszukiwań była tytułowa Silver Factory (Srebrna Fabryka) – nowojorska pracownia Andy'ego Warhola z lat sześćdziesiątych, miejsce spotkań muzyków, artystów, aktorów, przestrzeń artystycznych eksperymentów. Odwołania do działalności Warhola stanowiły podstawę spektaklu i były w nim obecne na wielu poziomach (chociażby na poziomie wizualnym). Trudno jednak myśleć o *Factory 2* jako o próbie performatywnej prezentacji historii Silver Factory, a tym bardziej jako o próbie jej wiernej rekonstrukcji (w klasycznym rozumieniu tego słowa). Elementy biograficzne i faktograficzne, choć się pojawiały, nie grały w przedstawieniu kluczowej roli.

Były raczej inspiracją, punktem wyjścia do teatralnych poszukiwań i „fantazji". Dużo ważniejsze (w znaczeniu: takie, którym poświęcało się więcej uwagi w recenzjach i tekstach towarzyszących premierze) wydawały się techniki i praktyki artystyczne wypracowywane w ramach Srebrnej Fabryki, które włączono do pracy nad spektaklem (takie jak, na przykład, nieustanna obecność kamery czy improwizacje). Ponadroczna praca nad spektaklem, jego eksperymentalny charakter, czas trwania (około siedmiu godzin) tworzące specyfikę tego teatralnego doświadczenia – wszystko to sprawiło, że przedstawienie dość szybko zyskało miano wyjątkowego. Nie powinno więc dziwić, że jego historia nie zakończyła się wraz ze zniknięciem z repertuaru Starego Teatru. Scenografia (autorstwa Lupy) nie została – jak to się zazwyczaj dzieje – ani zniszczona, ani przeznaczona do wykorzystania w innych przedstawieniach[2]; została przeniesiona do MOCAK-u, gdzie funkcjonuje jako stała ekspozycja.

Factory 3[3]

Informacje o przenosinach scenografii *Factory 2* do MOCAK-u pojawiły się w mediach w lutym 2016 roku. Przestrzeń dla scenografii (mniejszą od przestrzeni scenicznej) wyznaczono w głównym budynku Muzeum, tuż obok jednego z najbardziej rozpoznawalnych MOCAK-owskich obiektów – instalacji *Między* Stanisława Dróżdża – i w takim miejscu, że chcąc zobaczyć wystawę stałą, trzeba przejść tuż obok niej.

Inspiracją dla scenografii spektaklu Lupy była, oczywiście, Warholowska Silver Factory (a dokładnie jej fotografie, gdyż pracownia przestała istnieć pod koniec lat sześćdziesiątych, a budynek, w którym się znajdowała, został wyburzony). W pospektaklowych recenzjach jej opis – o ile się pojawia – ogranicza się najczęściej właśnie do tego stwierdzenia, czasami wskazuje się

na jej najbardziej charakterystyczne elementy: srebrne ściany, czerwoną kanapę i ekran projekcyjny (a więc na te meble i obiekty, które na poziomie ikonograficznym odsyłają bezpośrednio do nowojorskiej Fabryki). Obecnie więc jedynymi powszechnie dostępnymi nośnikami wiedzy o jej pierwotnym (to znaczy – tym obecnym w przedstawieniu) wyglądzie są fotografie i rejestracja spektaklu. Rejestracja rozpoczyna się w momencie, w którym publiczność zaczyna zajmować miejsca. W tym samym czasie na scenę wchodzą aktorzy i aktorki, siadając na ustawionych na środku sceny kanapach (ustawionej centralnie czerwonej i stojącej obok niej ciemnozielonej, skórzanej) i bordowym fotelu, a także na chaotycznie porozstawianych srebrnych krzesłach. Jest jeszcze jedna kanapa, pod tylną ścianą, obok niej ustawione jest srebrne pianino, a przy prostopadłej ścianie – srebrne metalowe szafki. Srebrne są też drzwi i ściany – te bliżej widowni zostały pokryte folią, te w głębi – pomalowane farbą. Tworzącą sufit ażurową konstrukcję, przez którą biegną srebrne rury, przez większość nagrania zasłania wielki ekran projekcyjny – chyba największy tutaj obiekt scenograficzny (przynajmniej takie sprawia wrażenie). Po lewej stronie (patrząc od widowni) we wnęce znajduje się niewidoczna przez większość czasu (wciąż mówię tu o rejestracji) „reżyserka” – z plątaniną kabli, pudłowym telewizorem i konsolami. Miejsce to widać wyłącznie na zbliżeniach, podobnie jak fotografie na ścianach i napisy czy rysunki, wykonane przez twórców i twórczynie *Factory 2* przed premierą i po niej. Z przodu, bliżej publiczności, po obu stronach sceny ustawiono reflektory i fotograficzne blendy, a po prawej, tuż obok statywu z kamerą, przymocowano do podłogi lustrzaną półkulę dyskotekową, która cały czas się obraca, odbijając światło. Mniej więcej w połowie rejestracji następuje wyciemnienie, a tuż potem na scenie pojawia się mobilny pokój, którego granice wyznacza stalowa rama (od strony widzów pomalowana na

czerwono). W środku znajduje się kanapa, fotel, stół i materac. Oświetlone jest tylko jej wnętrze, pozostała część sceny pozostaje wyciemniona, za to na ekranie nad sceną wyświetlany jest zapis sceny rozgrywającej się w przestrzeni, w której znajdują się te same meble, co w pokoju (choć w nieco innej konfiguracji). Pokój znika w taki sam sposób, w jaki się pojawił. Po raz drugi pojawia się na początku drugiego aktu. Tym razem znajduje się w nim tylko materac, stopniowo dochodzą jednak kolejne meble i rekwizyty: kanapa, toaletka (czyli stół z ustawionym na nim lusterkiem) i krzesło. W trakcie sześciogodzinnego nagrania spektaklu zmian scenografii jest stosunkowo niewiele i polegają one raczej na rearanżacji przestrzeni i przesuwaniu obecnych na scenie mebli niż na pojawianiu się nowych (właściwie jedynym wyjątkiem jest mobilny pokój). Brak zmian podyktowany jest w dużej mierze tematem przedstawienia, dotyczącym przecież konkretnego miejsca, a poza tym idealnie współgra z sytuacją sceniczną, którą charakteryzuje bezcelowe trwanie. Przestrzeń gry nie ogranicza się jednak wyłącznie do sceny. Jak napisała jedna z recenzentek, Joanna Sokołowska:

> Scenografia podobnie jak przestrzeń i czas wychodzą poza obszar tradycyjnej sceny. Filmowane miejsca poza teatrem, które wyświetlane są na monitorach nie tylko na scenie, ale również poza nią [czyli na monitorach we foyer – AR], podobnie sceny kręcone w różnym czasie a następnie wyświetlane w trakcie przedstawienia dają wrażenie wszechobecności klimatu Fabryki (2008).

I rzeczywiście, włączenie materiałów filmowych i medialnego zapośredniczenia w strukturę przedstawienia sprawia, że przestrzeń gry ulega rozszerzeniu, a scenografia – rozumiana jako przestrzeń działania – nie

ogranicza się do obiektów obecnych bezpośrednio na scenie. I tak, na przykład, w słynnej, ponadpółgodzinnej rozmowie telefonicznej Warhola (Piotr Skiba) i Brigid (Iwona Bielska) – czy też raczej jej telefonicznego monologu – tylko Warhol obecny jest na scenie, Brigid widać wyłącznie na ekranie. Pozorna nażywość tej sytuacji ujawnia się dopiero podczas przerwy, gdy widzowie opuściwszy salę wychodzą wprost na znajdującą się na parterze przy szatni szklaną „klatkę", w której za biurkiem, na fotelu siedzi Brigid/Bielska ze słuchawką w dłoni. Klatka minimalnie różni się jednak od tej widocznej wcześniej na ekranie – czyżbyśmy mieli więc do czynienia z gotowym nagraniem i próbą mistyfikacji nażywości? To jednak wystarczy, by wszystkie kolejne projekcje z jeszcze większą mocą niż dotychczas odsyłały do rzeczywistości pozascenicznej.

Dodatkowych, pod pewnymi względami bardziej szczegółowych informacji na temat użytych w spektaklu materiałów i mebli dostarczają dwa dokumenty: *Spis elementów dekoracji spektaklu Factory 2* i *Spis mebli do spektaklu Factory 2*[4].W *Spisie mebli…* zostają wymienione kolejno: stół srebrny owalny, dwa stoły stalowe z blaszanym blatem, stolik drewniany biały, stolik owalny biały, czerwona kanapa, kanapa skórzana w kolorze zielonym, kanapa w kolorze łososiowym, kanapa pluszowa w kolorze bordowym, fotel pluszowy w kolorze różowym, fotel pluszowy z frędzlami, fotel fryzjerski, fotel dentystyczny, srebrne pianino, srebrna szafa na garderobę, dwie srebrne szafy stalowe z drzwiczkami, stalowy aparat telefoniczny wiszący, dwanaście krzeseł drewnianych, giętych w kolorze srebrnym, dwa metalowe krzesła barowe, duże lustro ścienne, muszla klozetowa ze spłuczką, materac lniany w kolorze szarym. Dopiero zestawienie tej listy z przedmiotami wchodzącymi w skład instalacji uświadamia, które elementy zniknęły z tej przestrzeni, gdyż na pierwszy rzut oka niewiele różni się ona od teatralnej scenografii. Ze wszystkich kanap użytych w spektaklu do muzeum przeniesiono trzy:

czerwoną (w muzealnym katalogu oznaczoną jako replika kanapy Warhola), bordową i zieloną (które, co prawda, pojawiają się na zamieszczonym w katalogu planie instalacji, ale już bez podpisu). Liczba krzeseł, stołów i foteli również została ograniczona, a materac zlikwidowany. Zrezygnowano także z mobilnego pokoju i szklanej „klatki" wykorzystanej w scenie we foyer. Wiszące na ścianach zdjęcia-inspiracje, kadry z nowojorskiej Silver Factory, uzupełniono zdjęciami z prób i spektaklu, a także dokumentacją fotograficzną z otwarcia instalacji. Namiastką ekranu projekcyjnego staje się górny fragment tylnej ściany instalacji, gdzie wyświetlany jest zapętlony monolog Warhola/Skiby o nagości, telewizor z nagraniem „urodzin Warhola" ustawiony przed czerwoną kanapą, a także dwa stanowiska z materiałami audiowizualnymi. Zlokalizowane po obu stronach instalacji dotykowe ekrany ustawione na metalowych stołach umożliwiają obejrzenie rejestracji wybranych screen testów (Piotra Polaka, Iwony Bielskiej, Tomasza Wygody, Urszuli Kiebzak, Sandry Korzeniak, Krzysztofa Zawadzkiego, Małgorzaty Hajewskiej-Krzysztofik i Katarzyny Warnke), improwizacji (*Coca-cola i śmierć*, *Edie i Paul*, *Velvet* i *Mary w niebieskiej pościeli*), fragmentu próby (*Dali choruje*), fragmentu przedstawienia (*Noc*) i fragmentu pospektaklowego spotkania z Mary Woronov, Holly Woodlawn i Paulem Morrisseyem, współtworzącymi Warholowską Silver Factory. Sam układ mebli i obiektów niewiele się zmienił względem scenicznego oryginału, jest właściwie wiernym odzwierciedleniem scenografii z pierwszych scen rejestracji. Wydaje się więc, że ewentualne przesunięcia wynikają przede wszystkim z potrzeby dostosowania scenografii do nowych warunków przestrzennych.

Można wymieniać kolejne meble i rekwizyty, które obecne są na nagraniu, a nie pojawiły się w MOCAK-u, czy też porównywać wygląd ścian w obu aranżacjach (teatralnej i muzealnej), szukając nowych (lub też nieobecnych)

rysunków i napisów, ale tego typu zestawienia niewiele mówią o charakterze instalacji. W tym kontekście niezwykle istotny wydaje mi się tekst Zofii Kerneder-Giemborek, konserwatorki pracującej przy powstawaniu *Live Factory 2*, opublikowany w wydanym rok po otwarciu instalacji katalogu. Autorka opisuje w nim pracę nad przenosinami scenografii, zwracając uwagę na to, że rekonstrukcja odbywała się „z jednej strony na podstawie dokumentacji fotograficznej spektaklu (rozmieszczenie rekwizytów), ale z drugiej, co ważniejsze, za sprawą wyobrażenia twórcy [Krystiana Lupy – AR], które pomogło określić zakres interwencji" (Kerneder-Giemborek, 2017, s. 45). Nie bez przyczyny bowiem Lupa figuruje w muzealnych opisach nie tylko jako autor scenografii, ale i autor instalacji, która – pod wieloma względami podobna i składająca się z tych samych elementów, co scenografia – stanowi jednak odrębną (choć nie oznacza to, że całkowicie niezależną) całość. Kerneder-Giemborek we fragmencie poświęconym działaniom konserwatorskim pisze:

> […] polegały [one] w głównej mierze na oczyszczeniu elementów instalacji z tego, co nie ma znaczenia dla ogólnej atmosfery dzieła lub zakłóca odbiór pierwotnego założenia estetycznego przestrzeni: usunięcie brudu nagromadzonego na przedmiotach przez wiele lat przechowywanych w teatralnych magazynach, uzupełnienie ubytków, w taki sposób, by znaleźć granicę pomiędzy efektem upływu czasu, a intencją artysty, przy jednoczesnym zachowaniu dbałości o zabezpieczenie oryginalnych elementów, takich jak rysunki Lupy, aktorów oraz gości związanych z Fabryką Warhola (tamże).

Przegląd dokumentacji fotograficznej z montażu instalacji[5] pozwala lepiej

zrozumieć, jakiego typu działania autorka miała na myśli. Znajduje się tam seria zdjęć przedstawiających kolejne etapy czyszczenia mebli, a także konserwatorkę nakładającą na obdarte krzesła nową warstwę srebrnej farby. Inne materiały ikonograficzne pokazują z kolei Lupę odwzorowującego na podstawie zdjęć niektóre ze ściennych rysunków[6]. Te działania nie mają jednak wyłącznie odtwórczego charakteru. Zmiana przestrzeni (i co za tym idzie – kontekstu) zostaje wzięta pod uwagę i tak, na przykład, Lupa obrysowując na podłodze lustrzaną półkulę, dopisuje przy niej „MOCAK" (podobne dopiski pojawiają się też w kilku innych miejscach). Jednak ciekawsze od pytania o zabiegi konserwatorskie i ewentualne zmiany wydaje mi się pytanie o zamierzony efekt i celowość tych zmian. Tym tropem zdaje się też podążać Kerneder-Giemborek, zwracając uwagę na to, że podczas gdy w tradycyjnie pojmowanej praktyce muzealniczej najważniejsze są kategorie materialnej autentyczności, oryginalności, unikalności (i to one świadczą o wartości dzieła), to w sztuce współczesnej nadrzędna jest idea. „Materia jest często tylko nośnikiem idei, która stanowi faktyczne dzieło sztuki, jak ma to miejsce w *Factory 2*" – pisze. Co prawda, tak postawiona teza zdaje się zbyt upraszczać sprawę, odbierając przedmiotom i materii jakąkolwiek sprawczość (chociażby potencjalną). Niemniej jednak kierunek, w którym podąża ta myśl, wydaje mi się słuszny. W takim ujęciu bowiem ważniejsza od stworzenia wiernej rekonstrukcji staje się próba uchwycenia i odtworzenia charakteru *Factory 2* i towarzyszącej spektaklowi atmosfery[7].

Ustanowienie nowej przestrzeni działania

Oficjalne otwarcie instalacji odbyło się 14 marca 2014 roku. Aktorzy i aktorki pojawili się na nim w kostiumach ze spektaklu, determinując charakter tego wydarzenia, wybiegającego poza tradycyjne praktyki muzealnicze.

> Aktorzy Lupy zeszli już na dobre ze sceny Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, ale – jak się okazuje – nie zapomnieli swoich ról. Wernisażowi wystawy *Life Factory 2* [!] towarzyszył performans [!], w trakcie którego srebrna trupa wyłoniła się – niczym efemeryczne twory z *Traktatu o manekinach* – z niebytu, by raz jeszcze odegrać nie tyle zaprzeszłych gości Warhola, ile […] bycie w Fabryce. […] Przyszli w rytmie piosenek Nico, by znów trwać w srebrnej rupieciarni i pogrążać się w czynnościach frapujących, aczkolwiek mało spektakularnych (rzecz w tym, że ze zwykłego siedzenia w obdartym fotelu dentystycznym i upiornego mruczanda może się zrodzić jakaś fundamentalna kwestia – na przykład: doskonały wizerunek) (Müller, 2016).

– pisała o otwarciu instalacji Alicja Müller. Jej relacja, wraz z opublikowaną w „Didaskaliach" recenzją Zuzanny Berendt i pracą magisterską Julii Lizurek, to jedyne teksty dotyczące wernisażu, do których udało mi się dotrzeć (nie licząc zapowiedzi radiowych i prasowych). Teoretycznie, tak niewielka liczba publikacji nie powinna dziwić, wszakże do muzealnych wernisaży nie przywiązuje się zbyt dużej wagi. Niesłuszne byłoby jednak sprowadzenie tego spontanicznego performansu do kategorii wydarzenia towarzyszącego czy „atrakcji wieczoru". Dla Berendt wernisaż był oficjalnym zakończeniem „działania srebrnej fabryki Krystiana Lupy jako przestrzeni teatralnej gry"; to „pożegnanie" i „ostatni moment życia spektaklu" (2016, s. 127-128), poprzedzające przekazanie tej przestrzeni widzom. Inną – choć, wbrew pozorom, niezupełnie sprzeczną z tekstem Berendt – interpretację tego wydarzenia przedstawia Lizurek, pisząc:

> Moim zdaniem doszło wtedy do przypomnienia *Factory 2*. Rebecca

> Schneider określiłaby to mianem kolejnego wcielenia performansu, które ustanawia pamięć o nim. Twórca wystawy, sam Lupa, czyni ze scenografii – ukrytej wcześniej w magazynach Starego Teatru – artefakt i miejsce pamięci, przypominające odbiorcom o „przełomowej" inscenizacji. Lupa otwiera archiwum poprzez cielesną obecność widzów i aktorów i w ten sposób wszyscy uczestniczący w wystawie aktualizują przedstawienie z przeszłości. Ustanawiają nowe archiwum. Odczytywałabym to jako swoisty manifest artysty: choć przedstawienie zostało zdjęte z afisza, może być w nieskończoność rekonstruowane (2017, s. 10).

Niezwykle trafna wydaje mi się propozycja Lizurek, by potraktować teorię wypracowaną przez Schneider jako klucz do analizy wernisażu. W wielokrotnie przywoływanym i cytowanym tekście *Performans pozostaje* Schneider przygląda się „miejscu performansu w kulturze archiwum" (2014, s. 21), już na wstępie podważając zasadność powszechnego utożsamiania efemeryczności ze znikaniem i uznawania performansu za przeciwieństwo ocalania, jako aktów zdeterminowanych przez „kulturowy wzorzec patrylinearnej, zachodniej (związanej z kulturą białych) logiki archiwum" (tamże). Logiki, zgodnie z którą większą wartość przypisuje się dokumentom – autonomicznym, materialnym „resztkom" – niż samemu wydarzeniu (performansowi). Badaczka zwraca uwagę na to, że:

> To w logice archiwum przeznaczeniem performansu jest zniknięcie, natomiast *mimesis* (zawsze w chaotycznej i skomplikowanej relacji z tym, co performatywne) jest, zgodnie z długą historią postaw antyteatralnych, deprecjonowana lub wręcz ze strachem odrzucana jako niszcząca dziewiczą idealność wszystkich rzeczy nazywanych

„oryginałem” (tamże, s. 25).

W konsekwencji to właśnie performatywne powtórzenia i praktyki cielesnych rekonstrukcji Schneider uznaje za zdolne do przekroczenia i podważenia tej logiki. Dorota Sosnowska w komentarzu do tez postawionych przez Schneider pisze:

> Performans staje się więc najbardziej stabilną maszyną pamięci, największym archiwum przepisującym historię na ciało, zawieszającym granicę między tym, co martwe, a tym, co żywe. […] Performans nie jest efemeryczny, lecz powtarzalny, stabilny i przekraczający trwałość dokumentów. Pamięć ciała przekazywana poza dyskursem – w akcji i działaniu staje się miejscem historii (http://re-sources.uw.edu.pl/reader/cialo-jako-archiwum-wspolczesne-teorie-teatru-i-performansu/).

W tym kontekście ponowne przyjęcie przez aktorów i aktorki ról z *Factory 2* można odczytać jako idealny przykład przywołania pamięci o spektaklu, a zarazem jego kontynuację (czy też może raczej – jego kolejną odsłonę).

Performans, który odbył się w trakcie wernisażu, służył jednak jeszcze czemuś innemu. Obecność Lupy wraz z aktorami i podjęte przez nich działania performatywne uznaję bowiem za niezwykle znaczący, symboliczny gest przeniesienia, ustanowienia i namaszczenia nowej przestrzeni gry i działania. Instalacja mogłaby być jedynie zbiorem artefaktów, pozostałością wydarzenia należącego bezpowrotnie do przeszłości. Jednak pojawienie się bohaterów i bohaterek *Factory 2* uniemożliwia dalsze postrzeganie jej w takich kategoriach. Od tego momentu pełnoprawnie staje się ona

przestrzenią, w której inscenizacja może znaleźć „przedłużenie” (czego dowodem jest wernisaż). I właściwie bez znaczenia jest to, czy aktorzy i aktorki kiedykolwiek pojawią się w niej ponownie – ważna jest sama możliwość ich powrotu, która zostaje wpisana w tę przestrzeń wraz z ich pojawieniem się na wernisażu. W tym kontekście fakt, że ukazało się tak mało recenzji i tekstów poświęconych instalacji, nie ma większego znaczenia. Kluczowa staje się dokumentacja fotograficzna, która, udostępniona w ramach instalacji (w specjalnie do tego przeznaczonym pomieszczeniu), zaczyna funkcjonować na dwa sposoby. Z jednej strony, zaświadczając o performansie towarzyszącym otwarciu, legitymizuje przestrzeń, w której się znajduje, jako tę, w której przebywali i którą naznaczyli swoją obecnością bohaterowie i bohaterki *Factory 2*. Z drugiej strony, dopiero dzięki tej dokumentacji i pokazaniu jej w muzeum wernisaż zostaje postawiony na równi z procesem pracy nad spektaklem i jego kolejnymi pokazami (choć komplikacje wprowadza fakt, że przedstawiające je fotografie znajdują się w osobnym pomieszczeniu), przez co może zostać uznany za wydarzenie o charakterze konstytutywnym[8].

Uznanie instalacji za „przedłużenie” spektaklu nie oznacza jednak, że po przeniesieniu scenografii do muzeum nie zmienił się jej charakter. Wręcz przeciwnie – wraz ze zmianą miejsca zostaje ona wpisana w nowe konteksty, a sposób wystawienia, czy też raczej udostępniania jej widzom wprowadza nowe sposoby postrzegania i doświadczania tej przestrzeni, charakteryzujące się, między innymi, bardziej bezpośrednim kontaktem z jej elementami. Wszystkie te zmiany pociągają za sobą szereg pytań: o status instalacji, o jej relację z „oryginałem” (za który można uznać zarówno przestrzeń sceniczną *Factory 2*, jak i nowojorską pracownię Warhola) i zakres jej autonomiczności, o zapisane w niej informacje dotyczące przedstawienia, a także o pozycję i charakter obecności widzów (o ile określenie „widzowie” jest w tej sytuacji

wciąż adekwatne).

Widz, użytkownik, a może aktor?

> **Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK we współpracy z Narodowym Starym Teatrem im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie otwiera nową przestrzeń w ramach swojej Kolekcji.** Pokażemy w niej interaktywną instalację **Krystiana Lupy** *Live Factory 2*, zbudowaną na bazie scenografii do jego sztuki ***Factory 2***, której premiera odbyła się w 2008 roku. Odwiedzający MOCAK będą mogli **wejść** w obszar pracy, **dotknąć** ścian i mebli, **zasiąść** na kopii kanapy Warhola i **oglądnąć** [!] zapisy z warsztatów teatralnych, które poprzedzały powstanie spektaklu [pogrubienia oryginalne – AR][9].

Powyższa zapowiedź pochodzi ze strony internetowej MOCAK-u, podobny opis widnieje na ścianie sąsiadującej z instalacją; to jedyny komentarz tekstowy, jaki jej towarzyszy. Znamienne są zastosowane tu pogrubienia (na wystawie już się one nie pojawiają), podkreślające (a zarazem projektujące) wpisany w nią aktywny sposób odbioru wystawy, tak różny od bierności (albo raczej – zupełnie innej aktywności) teatralnego widza/widzki. Zabieg udostępnienia scenografii publiczności muzealnej wydaje się jednym z bardziej istotnych przesunięć dokonanych wobec jej scenicznej wersji. Warstwę przestrzenną i wizualną przedstawienia charakteryzował bowiem tradycyjny podział na scenę i widownię. Szklana klatka we foyer, choć zainstalowana w miejscu przyporządkowanym publiczności, nie przełamywała tego podziału, wyznaczała jedynie nową sferę gry, odseparowaną mikroscenę. Jednak nawet w przypadku tradycyjnych (pod

względem architektonicznym) przedstawień, publiczność może zyskać dostęp do przestrzeni scenicznej, na przykład w ramach wydarzeń towarzyszących. Wciąż nie są to jednak analogiczne sytuacje i doświadczenia. Scenografia zupełnie inaczej funkcjonuje na scenie – chociażby ze względu na całe zaplecze techniczne, nieobecne w muzeum, inny też jest jej status oraz kontekst odbioru. Poza tym, wejście w przestrzeń spektaklu obecnego w repertuarze zazwyczaj jest poprzedzone jego oglądaniem (choć możliwa jest też odwrotna kolejność) i służy poszerzeniu tego doświadczenia, ma wartość poznawczą, kontekstową, a przede wszystkim – edukacyjną, służy poznawaniu teatralnego zaplecza (dosłownie). W przypadku *Factory 2* trudno mówić o odsłanianiu kulis, gdy scenografia zostaje poddana procesowi muzealnej adaptacji i dostosowania do nowych warunków (i nowych celów). Wyłaniają się za to nowe możliwości – wejście w ramy interaktywnej (z założenia) instalacji wiąże się z zyskaniem sprawczości i dopuszczalną ingerencją w zastaną rzeczywistość. Jest jeszcze jedna, niezwykle ważna różnica: nie wszyscy wchodzący w przestrzeń *Live Factory 2* mogą się odwołać do doświadczenia oglądania przedstawienia, a nawet jeśli mogą, to jest to doświadczenie naznaczone czasem i narracjami, jakie narosły wokół spektaklu. Czemu służy więc udostępnienie tej przestrzeni gościom MOCAK-u? Jaka wiedza (i w jaki sposób) zostaje im przekazana za jej pomocą? By odpowiedzieć na te pytania, chciałabym wyróżnić trzy możliwe strategie poruszania się (zarówno dosłownie, jak i metaforycznie) w ramach instalacji: widza/widzki, użytkownika/użytkowniczki i aktora/aktorki.

Strategia pierwsza: widz/widzka

Bogata dokumentacja fotograficzna[10] (prób, spektaklu i wernisażu) i audiowizualna (nagrania screen testów czy improwizacji), zgromadzona w ramach instalacji sprawia, że możliwe jest przyjęcie perspektywy, zgodnie z

którą przestrzeń *Live Factory 2* jest jedynie tłem[11] dla prezentowanych zdjęć i rejestracji. W takim ujęciu *Live Factory 2* jest nie tyle instalacją artystyczną, ile dość klasyczną wystawą, tyle że zorganizowaną w formie instalacji[12]. Mówiąc inaczej: największą wagę przywiązuje się do materiałów ikonograficznych i to one są głównym źródłem wiedzy o spektaklu, pozostałe elementy scenografii mają, przede wszystkim, znaczenie kontekstowe. Zdjęcia mogą więc dostarczać informacji na temat tych elementów spektaklu, które nie weszły do instalacji: kostiumów, świateł czy rekwizytów. Podobny status (do statusu materiałów wizualnych) zyskują, w takim ujęciu, widoczne na ścianach zapiski – hasła, podpisy, cytaty i rysunki, tworzone w czasie pracy nad przedstawieniem, w trakcie jego grania, a także później – po przeniesieniu scenografii do MOCAK-u, będące świadectwem procesualnego charakteru *Factory 2*. Na ich podstawie jesteśmy w stanie (częściowo) odtworzyć historię spektaklu Lupy, na przykład dzięki zapisanym na ścianach i na podłodze miejscach i datach kolejnych pokazów zagranicznych. Specyficzną pozycję zajmują autografy Mary Woronov i Holly Woodlawn, które jako jedyne zostały oznaczone muzealnymi tabliczkami i uwzględnione na opublikowanym w katalogu planie instalacji. Ich szczególny status wynika z tego, że pochodzą one z innego porządku, są znakiem wtargnięcia realności w fikcyjną, poddaną artystycznej kreacji rzeczywistość. Jednocześnie jednak problematyzują – i tak dość skomplikowaną – relację łączącą *Factory* Lupy z Factory Warhola. W tym kontekście równie istotny jest fragment filmowego zapisu pospektaklowego spotkania, w którym wzięli udział Paul Morrissey oraz właśnie Mary Woronov i Holly Woodlawn. Zresztą nagrania są jednym z najciekawszych elementów instalacji (być może dlatego, że – w przeciwieństwie do zdjęć dostępnych też w internecie – poza MOCAK-iem nie zostały upublicznione). Materiał filmowy realizowany w trakcie prób, dokamerowe screen testy i improwizacje (także te, które nie

weszły do spektaklu) są kolejnym źródłem informacji na temat etapów powstawania przedstawienia, a udostępniony wraz z nimi fragment spektaklu jest jedynym (w kontekście instalacji) zapisem warstwy dźwiękowej *Factory 2*[13]. Jednocześnie jednak sposób udostępnienia nagrań wcale nie sprzyja ich szczegółowej analizie i pracy badawczej. Widz/ka może je oglądać na jednym z dwóch dotykowych ekranów – klikając na ikonkę ze stopklatką, przechodzi się do wybranej rejestracji. Materiały pozbawione są jakiegokolwiek komentarza (poza tytułem), co, z jednej strony, daje duże możliwości interpretacyjne, ale z drugiej – nie pozwala uwzględnić, na przykład, okoliczności, w jakich powstawały screen testy (na potrzeby instalacji, wraz z improwizacjami, zostają one zresztą określone jako „warsztaty teatralne"), co wydaje mi się kluczowe dla ich odbioru. Czy więc, wobec braku dodatkowych informacji, nagrania te zaczynają funkcjonować w sposób autonomiczny? Jakie (nowe) znaczenia mogłyby się w takiej sytuacji ujawnić? Trudność w oglądaniu nagrań wynika też z kwestii technicznych – czas trwania poszczególnych fragmentów nie jest podany, nie ma też możliwości cofnięcia czy zatrzymania nagrania (byłoby to równoznaczne z powrotem do menu wyjściowego z ikonkami-stopklatkami). W dodatku, choć widać, że część materiałów została poddana montażowi, nigdzie nie znajdujemy informacji na temat autora (ani nagrań, ani montażu). W jakimś stopniu oddaje to sytuację widza teatralnego, który również nie miał dostępu do takich informacji i dla którego decyzja o wyjściu ze spektaklu była decyzją nieodwracalną. Jednak, wobec takiego sposobu prezentacji materiałów audiowizualnych, znacznie zmniejsza się ich wartość informacyjna – trudne staje się, na przykład, robienie notatek. Wydawałoby się, że mimo tych utrudnień, już sama możliwość korzystania z dotykowych ekranów i wybierania fragmentów, które chce się obejrzeć, sprawia, że kategoria „biernego" widza przestaje być adekwatna. W praktyce jednak, jeżeli

zachodzi jakakolwiek zmiana, jest ona niewielka – szczególnie wobec faktu, że muzealne ekrany zaczęły się zacinać i samodzielne korzystanie z nich przestało być możliwe (do każdej zmiany oglądanego nagrania potrzebna jest pomoc któregoś z pracowników MOCAK-u).

Strategia druga: użytkownik/użytkowniczka[14]

Podczas wystąpienia wygłoszonego w ramach konferencji *Muzeum w świetle reflektorów. Wystawa – naukowe laboratorium czy artystyczna kreacja*, Aleksandra Janus i Dorota Kawęcka, autorki projektu *Inne Muzeum*[15], zwracały uwagę na potencjał interaktywnych strategii wystawienniczych (w kontekście muzealizacji teatru):

> Jeśli obiekt w muzeum ma nie tyle prezentować sam siebie, ile wskazywać na coś, czego jest śladem czy znakiem (ponieważ samo zdarzenie, którego był częścią, jest obecnie znacznie bardziej nieuchwytne), nie może zostać całkowicie oderwany od przestrzeni działania, dla której został stworzony. Myśląc o tej przestrzeni działania, stajemy więc przed wyzwaniem, by coś z doświadczenia, jakim jest teatr, przekazać zwiedzającym w doświadczeniu muzealnym i by prezentowane w nim obiekty znaczyły właśnie w tym kontekście. Odpowiedź na to wyzwanie może wydawać się zaskakująco prosta – na wyciągnięcie ręki mamy bowiem techniki i technologię, które pozwolą nam wyczarować widzom teatr w muzeum – interaktywna, nowoczesna ekspozycja, czy może nawet bardziej niż interaktywna […] to hasło-klucz (2012).

Teoretycznie, zgodnie z muzealnym opisem, instalacja Lupy idealnie wpisuje

się w postulowaną przez autorki interaktywność. Pojawia się jednak pytanie o to, co przez to pojęcie rozumiemy i czy samo nazwanie instalacji interaktywną taką ją czyni. W publikowanym w „Dwutygodniku" *Alfabecie nowej kultury* interaktywność została zdefiniowana jako „wzajemne oddziaływanie", a więc „zacieranie się granicy między nadawcami i odbiorcami" (Filiciak, Tarkowski, 2009). Jakiego typu działania i reakcje są możliwe w ramach *Live Factory 2*? I czy rzeczywiście zwiedzający instalację stają się jej użytkownikami, mającymi realny wpływ na jej kształt i przekazywane w jej obrębie treści? Czy mogą stać się współtwórcami nowych znaczeń? Doskonałym przykładem interaktywności zaprojektowanej w ramach instalacji mogłyby się wydawać dotykowe ekrany. Przyjęcie takiej perspektywy utrudnia jednak to, że nie można z nich samodzielnie korzystać. Zresztą nawet gdy ekrany funkcjonowały bez zakłóceń, zakres działań widzów był mocno ograniczony – ich ingerencja ograniczała się do wyboru oglądanego fragmentu (i ewentualnej decyzji o przerwaniu oglądania).

> Przez instalację Lupy nie sposób przejść, nie dotykając tworzących ją obiektów, nie ocierając się niechcący o ściany albo innych zwiedzających. Żeby obejrzeć którykolwiek z materiałów wizualnych, trzeba na czymś usiąść – żeby coś zobaczyć z bliska, trzeba zanurzyć się głębiej (2017, s. 37).

– pisała o doświadczeniu przebywania w przestrzeni *Live Factory 2* Anka Herbut. W tym kontekście jej „użytkowanie" nabiera zupełnie nowego znaczenia. Do tej pory scenografia nosiła ślady pracy nad spektaklem, stanowiła zapis doświadczenia aktorów i aktorek współtworzących *Factory 2*. Herbut określiła zapiski na ścianach jako „ślady, które dziś ogląda się jak znaki dawnej obecności w opuszczonym domu" (tamże, s. 36). Z kolei

Berendt pisała:

> Palimpsest, którego warstwy zaświadczają o wielomiesięcznej pracy nad powtórzeniem Factory Warhola, staje przed widzem niemal jak hermetyczne dzieło sztuki, na którym proces twórczy odcisnął znamiona o jedynie przeczuwanych źródłach. Instalacja jest więc swojego rodzaju przestrzennym i synchronicznym zapisem różnych etapów procesu powstawania *Factory 2* (Berendt, 2016, s. 128).

Procesu, który nie kończy się wraz z przeniesieniem scenografii do muzeum. Udostępnienie jej oglądającym to jedynie jego kolejny etap. Od tego momentu przestrzeń zaprojektowana przez Lupę zaczyna wchodzić w zupełnie nowe relacje, które każdorazowo ją zmieniają. Tym razem jednak to nie obsada *Factory 2*, ale osoby odwiedzające MOCAK pozostawiają po sobie ślady obecności. Mogą one być widoczne na pierwszy rzut oka, na przykład poprzestawiane krzesła czy poprzesuwane meble. To jednak zmiany stosunkowo rzadkie, też dlatego, że nic do nich nie zachęca. Czasami zdarza się, że ktoś dopisze na ścianie nowe hasła – o tym, że część z nich powstała już w muzeum, świadczą daty. Najczęstsze i, według mnie, najbardziej znaczące (choć subtelne i dokonywane nieświadomie) są zmiany związane ze „zużywaniem się przestrzeni". Każda kolejna osoba siadająca na folii narzuconej na czerwoną kanapę coraz bardziej ściera nadrukowane na niej banany, każde przesunięcie mebla, ale i wejście w tę przestrzeń przyspiesza ścieranie się srebrnej farby na podłodze, coraz mniej widoczne stają się też zapisane na niej daty i miejsca spektakli. Za każdym razem więc, oglądając instalację, widzimy ją w nieco innej odsłonie, coraz bardziej „zużytą" i naznaczoną obecnością osób, które ją zwiedzały.

Strategia trzecia: aktor/aktorka

> To on [widz] ma nadać instalacji rys doświadczenia efemerycznego, jednorazowego. Ma ingerować swoją obecnością w instalację, zmieniając jej tożsamość i każdorazowo na nowo ją ożywiając. Ma stać się elementem niezaplanowanym i nieprzewidywalnym. Jest przy tym obserwowany tak, jak w spektaklu Lupy obserwowani byli aktorzy. Ma jednak ułatwione zadanie – nie musi mierzyć się z własnym wizerunkiem utrwalonym za pomocą kamery. Jego wizerunek rejestrowany jest na bieżąco przez innych odwiedzających ekspozycję widzów (Herbut, 2017, s. 34).

Powyższy cytat z tekstu *Powtórzenie oryginału* Anki Herbut wprowadza trzeci typ obecności w przestrzeni instalacji: zwiedzające ją osoby, podlegając spojrzeniu innych, (nie)świadomie przyjmują funkcje aktorów/aktorek. Podobna myśl pojawia się w tekście Zofii Kerneder-Giemborek: „W miejscu aktorów pojawiają się widzowie, których obecność staje się jakby przedłużeniem spektaklu, improwizacji" (2017, s. 44). Teoretycznie, każda osoba wchodząca w przestrzeń instalacji staje się aktorem/aktorką – nawet jeśli jej działania ograniczają się do biernego oglądania zgromadzonych materiałów – o ile znajdzie się ktoś, kto na nią patrzy. W kontekście *Live Factory 2* interesują mnie jednak takie działania podejmowane przez zwiedzających, które w szczególny sposób skupiają na sobie uwagę innych, ujawniając (mimo wszystko nie zawsze dostrzegalny) sceniczny potencjał scenografii. Podczas moich wizyt w MOCAK-u dwukrotnie zdarzyło się, że ktoś zaczął grać na pianinie (raz do grającego chłopaka dołączyła śpiewająca koleżanka). Te spontaniczne koncerty

momentalnie przyciągały osoby z innych części muzeum, zaintrygowane tą, dość nietypową w takim miejscu, aktywnością. Co ciekawe, większość słuchaczy nie przekraczała granicy instalacji, pozostając w miejscu, w którym w *Factory 2* znajdowała się widownia. Równie ważne wydają mi się te momenty, w których stajemy się świadkami tego, jak ktoś sobie robi zdjęcia[16]. Pozowanie i robienie zdjęć jest przecież dokładnym (choć najprawdopodobniej nieświadomym) powtórzeniem działań aktorów i aktorek w *Factory 2* – nieustannie fotografowanych i fotografujących, nagrywanych i nagrywających. Choć w takim ujęciu zwiedzający wystawę zastępują niejako obsadę spektaklu Lupy, ona w pewien sposób wciąż jest w tej przestrzeni obecna. „Zmienia się wprawdzie kontekst, a więc i funkcja scenografii, obecność aktorów w jej obrębie zastąpiona zostaje nagraniami z prób, dokumentacją spektaklu" – pisała Kerneder-Giemborek (tamże). Jednak, jak w przedstawieniu aktorzy i aktorki musieli rywalizować o uwagę ze swoimi zapośredniczonymi wizerunkami, tak teraz ich zapośredniczone wizerunki (w fotografiach i nagraniach) znajdują się w sytuacji „zagrożenia" wobec nażywości ich muzealnych „zastępców i zastępczyń".

Powyższe strategie zwiedzania *Live Factory 2* nie wyczerpują, oczywiście, wszystkich możliwości przebywania i działania w obrębie instalacji, nie są też propozycjami autonomicznymi. Wręcz przeciwnie, założenie ich odrębności i wzajemnej nieprzenikalności byłoby dość naiwne i uniemożliwiałoby jakąkolwiek głębszą analizę, gdyż pociągałoby za sobą tezę o niezależności poszczególnych elementów scenografii (na przykład jej warstwy ikonograficznej i materialnej). Taka perspektywa nie brałaby więc pod uwagę skomplikowanych relacji, jakie zachodzą pomiędzy nimi, a przecież, stanowiąc dla siebie wzajemnie punkty odniesienia, są one uwikłane w niekończący się proces wzajemnej legitymizacji i gry z historycznymi pierwowzorami tej przestrzeni. Z zaproponowanymi przeze

mnie strategiami wiąże się jednak jeszcze jedna, niezwykle istotna kwestia. Siłą rzeczy wynikają one z moich doświadczeń zdeterminowanych znajomością spektaklu (choć nieoglądanego na żywo). Specyfika MOCAK-u sprawia natomiast, że na instalację nie trafiają wyłącznie osoby świadome istnienia jej scenicznej wersji. Co prawda, została ona opatrzona muzealnym komentarzem, jest to jednak komentarz dość skrótowy, który – jak się domyślam – niewiele pomoże osobom nieznającym kontekstu. Z kolei w ramach instalacji na próżno szukać jakichkolwiek dodatkowych informacji. W tym kontekście jeszcze silniej wybrzmiewa pytanie o to, na ile *Live Factory 2* jest reminiscencją spektaklu, a na ile autonomicznym dziełem, funkcjonujące w zupełnie inny sposób i w nowych kontekstach.

> Koncepcja Lupy nawiązuje do srebrnego okresu Factory, kultowego miejsca, założonego w Nowym Jorku przez **Warhola**. Spotykali się tam najsławniejsi **artyści, muzycy** i **aktorzy świata**. […] Życie w Factory było permanentnym **performansem**, w którym każdy wyciskał z siebie maksimum **indywidualności**. Warhol brał w tym udział, ale przede wszystkim obserwował i kręcił filmy. Lupa posunął ten eksperyment o krok dalej, rezygnując równocześnie z fizycznych wyzwalaczy na rzecz narkotyków symbolicznych. Z grupą aktorów zainicjował krakowskie Factory. […] Uczestnicy nowojorskiego Factory z zainteresowaniem obserwowali eksperyment Lupy. Kilku z nich przyjechało do Krakowa i w dowód aprobaty podpisało się na ścianach dekoracji [pogrubienia oryginalne – AR][17].

Na podstawie przywołanego powyżej muzealnego opisu instalacji, tekstów zebranych w związanej z nią publikacji oraz wywiadów, dostrzec można

pewne przesunięcie interpretacyjne, jakie dokonało się wobec narracji towarzyszących przedstawieniu. O wiele mocniej (ale zarazem bardziej ogólnikowo i jednowymiarowo) podkreślany jest związek *Factory 2* z Silver Factory Warhola, wobec czego scenografia (a w konsekwencji i instalacja) jawi się jako replika nowojorskiej pracowni (i to – zgodnie z narracją uruchomioną w opisie – replika wierna, bo zaaprobowana przez współpracowników Warhola). Znamienne są też internetowe recenzje i wpisy osób odwiedzających MOCAK. „Dzięki tej scenografii można poczuć atmosferę nowojorskiego Factory założonego przez Warhola”[18] czy „Jestem prawie u Andy’ego”[19] – to tylko niektóre z komentarzy dołączonych do zdjęć instalacji opublikowanych na Instagramie. Zresztą sam Lupa zwracał uwagę na konieczność zachowania tej przestrzeni wobec braku istnienia „Factory 1” (określenie Lupy), dodając, że „[Factory] nie istnieje tylko w MOCAK-u. Tu gdzieś jest tajemna informacja, która prowadzi nie tylko do naszego przedstawienia, tylko prowadzi gdzieś w głąb czasu”[20].

Skomplikowana sieć powiązań

Zarówno w spektaklu, jak i w muzeum jedną z reprezentacji Warhola jest manekin. Choć może być traktowany po prostu jako kukła Warhola (pod taką nazwą figuruje w katalogu), w niektórych interpretacjach niejako zastępuje on „żywą obecność aktorów”[21] (Berendt, 2016, s. 128) w przestrzeni instalacji. Symboliczna obecność Lupy przejawia się z kolei w naturalnych rozmiarów fotografii przedstawiającej reżysera, naklejonej na jednej ze ścian, tuż za drzwiami, z podpisem „Private. Don’t enter”. W opisie instalacji czytamy: „Artystyczne **spotkanie Lupy z Warholem** [!] wcale nie dziwi. Psychicznie są do siebie podobni”. I choć, oczywiście, tego typu analogie pojawiały się już przy okazji przedstawienia[22], w muzeum wybrzmiewają one szczególnie mocno (na poziomie ikonograficznym świadczą o tym, między

innymi, liczne zdjęcia Lupy i Warhola-manekina). Wydaje mi się, że muzealne narracje, akcentujące związki łączące obie Fabryki (i obu ich twórców), częściowo wynikają ze strategii promocyjnej MOCAK-u i wiążą się z założeniem, że ci, którzy nie znają teatru Lupy (lub się nim nie interesują) przyjdą do Muzeum, by zobaczyć pracownię (o wiele bardziej znanego) Warhola. Można wręcz odnieść wrażenie, że na muzealny eksponat wybrano właśnie tę, a nie inną scenografię nie tylko ze względu na legendę *Factory 2*, ale także ze względu na Warhola, którego obecności w Muzeum Sztuki Współczesnej nie trzeba tłumaczyć.

Live Factory 2 bez wątpienia jest projektem nietypowym, a przez to – niezwykle ciekawym. Z pewnością taka strategia wystawiennicza jest o wiele bardziej adekwatna niż tradycyjna ekspozycja gablotowa, jako że (teoretycznie) pozwala uniknąć, tak typowego dla muzealnych przenosin, ryzyka wyrwania teatralnych obiektów z kontekstu przedstawienia i pozbawienia (czy też osłabienia) ich potencjału performatywnego. Trudno jednak sobie wyobrazić dokumentowanie w podobny sposób wszystkich spektakli (zresztą byłoby to niemożliwe ze względów technicznych – część elementów scenograficznych jest bowiem wykorzystywana ponownie). W tym kontekście pojawia się też pytanie o to, czy naprawdę na oglądanie udostępnionych w ramach instalacji materiałów (takich jak nagrania czy fotografie) wpływa współobecność mebli i obiektów ze spektaklu. Z łatwością można sobie przecież wyobrazić ich funkcjonowanie w zupełnie innej przestrzeni (na przykład w internecie). Co więc zmienia fakt, że oglądamy je właśnie w ramach instalacji? O ile sama przestrzeń na udostępnione dokumenty nie ma wpływu (przynajmniej z mojej perspektywy), o tyle obecność tych materiałów w tym konkretnie miejscu nie jest bez znaczenia. Mają one bowiem wartość legitymizującą, potwierdzają „prawdziwość" *Live Factory 2* (choć zarazem pozwalają dostrzec zmiany i przesunięcia względem

„oryginału”), ustanawiają i wzmacniają więzi pomiędzy przestrzenią muzealną, sceniczną i historyczną (nowojorską pracownią Warhola). Z drugiej strony jednak przedstawienie jedynie wybranych dokumentów w jakimś stopniu fałszuje wiedzę o spektaklu (o ile przyjmiemy, że istnieje jakakolwiek „prawdziwa” wiedza), a muzealna instalacja w pewnym stopniu przejmuje wizualną reprezentację *Factory 2*, niejako wypierając dotychczas z nim związaną ikonografię. Zanika, na przykład, pamięć o szklanej klatce we foyer, a także pamięć o kolejnych zmianach scenografii. Paradoksalnie więc, *Live Factory 2*, będąc nośnikiem wiedzy o spektaklu Lupy, wiedzę tę poddaje nieustannej modyfikacji, tworząc niejako własną, nową narrację. Powyższa interpretacja jest jednak możliwa wyłącznie wtedy, gdy założymy, że historia *Factory 2* zakończyła się wraz z zejściem spektaklu z afisza i przyjmiemy tezę o nienaruszalności oryginału, a w konsekwencji – o całkowitej odrębności każdej z dwu przestrzeni. Taka perspektywa wydaje mi się, mimo wszystko, niemożliwa do zaakceptowania – wszystko wskazuje wszak na to, że relacje łączące wszystkie Fabryki są zbyt silne, by mówić o pełnej autonomiczności każdej z nich.

Autor/ka

Ada Ruszkiewicz

Ada Ruszkiewicz (ada.michalina@gmail.com) – absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Numer ORCID 0000-0002-0342-5982.

Przypisy

1. I tak na przykład Sajewska możliwości podważenia logiki dotychczas rządzącej archiwum (zgodnie z którą pytanie o ciało w ogóle się nie pojawia) dopatruje się, za Schneider, w praktykach cielesnych rekonstrukcji, zob.: Sajewska, 2015, s. 85.
2. O tym, co dzieje się ze scenografią i jej elementami po zdjęciu spektaklu z afisza, pisze

Katarzyna Waligóra, zob.: Waligóra, 2017, s. 80.
3. Określenie „Factory 3” zaczerpnięte zostało z tytułu recenzji Zuzanny Berendt (2016) i tekstu Maryli Zielińskiej (2018).
4. Dokumenty udostępniono mi do wglądu w Archiwum MOCAK-u.
5. Fotografie udostępniono mi do wglądu w Archiwum MOCAK-u.
6. Do takich wniosków dochodzę na podstawie serii zdjęć, na których Lupa rysuje na jednym z muzealnych filarów, trzymając w ręku tablet – jak podejrzewam, ze zdjęciem oryginalnego rysunku.
7. „Odtworzenie atmosfery spontaniczności”, „oddanie klimatu i nieodzieranie rekwizytu z jego teatralności przez myślenie o nim w muzealny sposób”, „oddanie ogólnej atmosfery dzieła” – takimi słowami Kerneder-Giemborek określa główne zadania towarzyszące przenosinom scenografii do muzeum.
8. O roli dokumentacji w procesie identyfikacji performansu jako performansu pisze, między innymi, Paul Auslander, zob.: Auslander, 2014, s. 42.
9. Pełny opis dostępny pod adresem: https://mocak.pl/live-factory-2-warhol-by-lupa (dostęp: 21 IX 2019).
10. Włączenie zdjęć w przestrzeń instalacji stanowi rozwinięcie idei z pracy nad przedstawieniem, kiedy to na ścianach poprzyklejano wydruki fotografii przedstawiających Warholowską pracownię.
11. Jest to, oczywiście, tło dość specyficzne, o szczególnym znaczeniu symbolicznym.
12. O różnicy pomiędzy instalacją jako niezależną formą artystyczną (*installation art*) a instalacją jako formą aranżacji wystawy (*installation of art*) pisze, między innymi, Claire Bishop, zob.: Bishop, 2005, s. 6.
13. W początkowym okresie, tuż po otwarciu instalacji, odtwarzano z offu zapętlony fragment piosenki związanego z Silver Factory zespołu The Velvet Underground, później jednak z tego zrezygnowano.
14. Kategorię „użytkownika” wprowadza i szerzej definiuje, między innymi, Maryla Hopfinger, pisząc o praktyce korzystania z komputera, w ramach której „podważony zostaje tradycyjny podział ról na nadawcę i odbiorcę”, zob.: Hopfinger, 2003, s. 28.
15. Szczegółowe informacje dotyczące projektu dostępne są pod adresem: innemuzeum.pl (dostęp: 22 IX 2019).
16. Przestrzeń instalacji jest pod tym względem niezwykle atrakcyjna i popularna.
17. Pełny opis dostępny pod adresem: https://mocak.pl/live-factory-2-warhol-by-lupa (dostęp: 21 IX 2019).
18. Materiał dostępny pod adresem: instagram.com/p/BR1XC55g9Az (dostęp: 26 IX 2019).
19. Materiał dostępny pod adresem: instagram.com/p/BJqowPagYln/ (dostęp: 26 IX 2019).
20. *Urodziny Factory – spotkanie z Krystianem Lupą i aktorami |MOCAK*, youtube.com/watch?v=sz_1bAbNtE0 (dostęp: 26 IX 2019).
21. Berendt pisze: „Figura ma twarz nie Andy’ego Warhola, ale Piotra Skiby” (2016, s. 128).
22. Na powiązania między Warholem i Lupą wskazywali, między innymi, Adam Nawojczyk (zob.: *Faktoryjka*…, 2008, s. 19) czy Piotr Skiba (zob.: tamże, s. 24).

Bibliografia

Auslander, Paul, *Performatywność dokumentacji performansów* [w:] *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. D. Sajewska, T. Plata, Wydawnictwo Krytyki Politycznej/Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego/Komuna//Warszawa, Warszawa 2014.

Berendt, Zuzanna, *Factory 3*, „Didaskalia" 2016 nr 133-134.

Bishop, Claire, *Installation Art: A Critical History*, Tate, London 2005.

Faktoryjka, z Katarzyną Warnke, Adamem Nawojczykiem, Zbigniewem Kaletą, Krzysztofem Zawadzkim oraz Piotrem Skibą rozmawia Julia Kluzowicz, „Didaskalia" 2008 nr 84.

Filiciak, Mirek; Tarkowski, Alek, *Alfabet nowej kultury: I jak interaktywność*, „Dwutygodnik", VIII 2009, https://www.dwutygodnik.com/artykul/362-alfabet-nowej-kultury-i-jak-interaktywnosc.html [dostęp: 22 IX 2019].

Herbut, Anka, *Powtórzenie oryginału*, [w:] *Live Factory 2: Warhol by Lupa*, red. B. Fekser, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2017.

Hopfinger, Maryla, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003.

Janus, Aleksandra; Kawęcka, Dorota, *Między muzealizacją teatru a teatralizacją muzeum – gromadzenie, wystawianie, odgrywanie* [w:] *Muzeum w świetle reflektorów. Wystawa – naukowe laboratorium czy artystyczna kreacja? Materiały z międzynarodowej konferencji zorganizowanej 12-14 października 2011 r. przez Muzeum Historyczne Miasta Krakowa*, red. A. Kowalska, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2012.

Kerneder-Giemborek, Zofia, *O tym, jak rekwizyt teatralny staje się eksponatem muzealnym* [w:] *Live Factory 2: Warhol by Lupa*, red. B. Fekser, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2017.

Lizurek, Julia, *Reżyseria wizerunkiem. Krystian Lupa i Tadeusz Pawlikowski*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Dariusza Kosińskiego, Uniwersytet Jagielloński, Wydział Polonistyki, Kraków 2017 [praca została mi udostępniona przez autorkę].

Müller, Alicja, *PILNE: Krystian Lupa zaaranżował (Life Factory 2: Warhol by Lupa)*, Internetowy Magazyn „Teatralia", 15 III 2016, https://www.dawne.teatralia.com.pl/pilne-krystian-lupa-zaaranzowal-life-factory-2-warhol-lupa/ (dostęp: 18 IX 2019).

Sajewska, Dorota, *Mit efemeryczności teatru*, „Dialog" 2015 nr 1.

Sajewska, Dorota, Plata, Tomasz, *Wstęp* [w:] *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. D. Sajewska, T. Plata, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna//Warszawa, Warszawa 2014.

Schneider, Rebecca, *Performans pozostaje* [w:] *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. D. Sajewska, T. Plata, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna//Warszawa, Warszawa 2014.

Skwarczyńska, Stefania, *Sprawa dokumentacji widowiska teatralnego*, „Dialog" 1973 nr 7.

Sokołowska, Joanna, *Fabryka ludzkich charakterów*, „O.pl", 18 VI 2008, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/56937,druk.html (dostęp: 17 IX 2019).

Sosnowska, Dorota, *Ciało jako archiwum – współczesne teorie teatru i performansu*, http://re-sources.uw.edu.pl/reader/cialo-jako-archiwum-wspolczesne-teorie-teatru-i-performansu/ (dostęp:15 IX 2019).

Waligóra, Katarzyna, *„Koń nie jest nowy". O rekwizytach w teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Zielińska, Maryla, *Factory 3,* [w:] *Post-teatr i jego sojusznicy*, red. T. Plata, Instytut Teatralny, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2018.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/live-factory-2-warhol-lupa*