didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/holzinger-i-verhoeven-instytucjonalne-psujzabawy

/ ZAGRANICA

Holzinger i Verhoeven. Instytucjonalne psujzabawy

Aleksandra Bałda

61. Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji – La Biennale di Venezia, 9 maja – 22 listopada 2026

Pawilon Holenderski

Dries Verhoeven, *The Fortress*, kuratorka: Rieke Vos, komisarz: Eelco van der Lingen (Mondriaan Fund)

Pawilon Austriacki

Florentina Holzinger, *Seaworld Venice*, kuratorka: Nora-Swantje Almes, komisarz: The Arts and Culture Division of the Federal Ministry for Housing, Arts, Culture, Media and Sport – Republic of Austria

Tegoroczne Biennale w Wenecji zdominowały protesty przeciwko dopuszczeniu do udziału Izraela i Rosji. Jednak 9 maja, w dniu oficjalnego otwarcia, w Giardini della Biennale – głównej przestrzeni wystawienniczej

festiwalu nazywanego „Igrzyskami Olimpijskimi sztuki współczesnej” – panuje spokój. Ogród wypełniają osoby ze świata kultury. Ostatecznie Pawilon Izraela jest zamknięty (jego zawartość została przeniesiona do Arsenale, gdzie można bez problemu ją zobaczyć), a zaraz obok pod Pawilonem Rosyjskim stoi policja, co nie przeszkadza widzom zaglądać przez okna do środka. Nikt nie waha się przed wejściem do pawilonu Stanów Zjednoczonych, mimo że dość blisko niego położony jest Pawilon Danii, której Donald Trump niedawno po raz kolejny chciał odebrać Grenlandię. Prawie nikt nie zwraca uwagi na plakaty z napisem „We stand with Palestine” rozmieszczone po całym parku. Słoneczna sobota podczas otwarcia w Giardini, pełnym ekstrawagancko ubranych osób popijających espresso i wrzucających zdjęcia na social media, przypominała utopię, idylliczny sen, w którym kraje (w Giardini znajdują się pawilony głównie państw zachodnich i północnych) żyją w harmonijnej i szczęśliwej koegzystencji. W ogrodzie panowała atmosfera radości, daleka od nastrojów geopolitycznego niepokoju i konfliktów, a szczególnie ludobójstwa w Gazie, choć przecież miasto Wenecja protestowało, a dzień wcześniej pawilony (m.in. Polski, Belgii, Austrii, Wielkiej Brytanii i Korei) były zamknięte w geście sprzeciwu osób artystycznych i kuratorskich.

Na tegorocznym Biennale wiele krajów prezentowało prace sytuujące się na pograniczu sztuk wizualnych, performance art i teatru (m.in. pawilony Japoński, Belgijski, Krajów Nordyckich), ale to te w Pawilonie Holenderskim (*The Fortress* Driesa Verhoevena) i Austriackim (*Seaworld Venice* Florentiny Holzinger) swoją radykalnością zakłóciły zwiedzanie sielankowego ogrodu. Verhoeven tworzy na przecięciu sztuk wizualnych i teatru, polskiej publiczności znany jest chociażby z instalacji performatywnej *NarcoSexuals*, którą pokazywano w Nowym Teatrze w Warszawie. Feministyczne spektakle Holzinger były szeroko dyskutowane również w Polsce. W przypadku obydwu

twórców lista trigger warningów wydaje się dłuższa od opisu projektów. Te dwa pawilony wydały mi się najbardziej konfrontujące z rzeczywistością; psuły zabawę czy „pavilion-hopping", jak mówił Verhoeven, zwracając uwagę na fasadowość i obłudę instytucji Biennale (Burns, 2026). Kojarzyły mi się z opisanymi przez Sarę Ahmed instytucjonalnymi psujzabawami: próbowały obnażyć hipokryzję festiwalu podejmującego tematy ekologii w ramach wydarzenia, które powoduje napływ turystów do Wenecji, niszcząc i tak nadwyrężony ekosystem miasta. Hasło tegorocznej edycji Biennale, *In minor keys* (w tonacji molowej), podkreślało potrzebę wysłuchania głosów, na które na co dzień nie chcemy zwracać uwagi, a o których łatwo zapomnieć podczas otwarcia festiwalu zdominowanego przez musujący alkohol i olśniewającego modnymi ubraniami gości. W pracach Holzinger i Verhoevena ważną rolę odgrywała architektura konkretnych pawilonów, ale to obecność performerów jest w nich kluczowa – siła afektywnego oddziaływania była tak duża, że po wyjściu ciało odmawiało dalszego „pavilion-hopping" na rzecz krytycznej refleksji.

Punktem wyjścia w *The Fortress* Verhoevena jest architektura modernistycznego, przeszklonego pawilonu projektu Gerrita Rietvelda z lat pięćdziesiątych – symbolu powojennego optymizmu i otwartości zachodniej Europy. Dramaturgię dwudziestopięciominutowego performansu wyznacza ruch stalowych rolet, które powoli się zasuwają. Robi się coraz ciemniej i coraz bardziej klaustrofobicznie, aż do black-outu. Ta przemiana galerii w bunkier staje się metaforą Zachodu i odwrotu od otwartości: Europa barykaduje się, przygotowuje do militarnej obrony, buduje schrony, odcina się od tego, co na zewnątrz. Jednak zanim trzask metalowych rolet zakończy transformację pawilonu w bunkier, będziemy świadkami podejmowanych przez performerkę prób przeżycia we współczesnym świecie.

Jak wielu innych widzów, siadam na podłodze, pomiędzy białymi taboretami i obłożonymi w plastik programami wcześniejszych edycji Biennale, które rozrzucono w przypadkowych miejscach. Po chwili napotyka wzrok dziewczyny w różowej koszuli. Odwzajemnia mój uśmiech. Drzwi zostają zamknięte, publiczność się rozgląda. Po kilku minutach słyszę zza siebie przerażający, głęboki głos, przypominający ryk potwora lub zwierzęcia. Okazuje się, że to z gardła tej niepozornej, „przypadkowej" widzki wydobywa się dźwięk, który jest jak papier ścierny, groteskowo kontrastując z jej wyglądem. Miałam szczęście, że performerką w przebiegu, w którym uczestniczyłam (w obsadzie jest trzynaście osób, które grają na zmianę) była Marie Popall, której obecność i głos są tak intensywne, że wytrącają z myślenia o czymkolwiek innym i każą być z nią „tu i teraz".

Artystka, stosując technikę gruntingu (wykorzystywaną w muzyce metalowej), snuje się po pawilonie. Wypowiada słowa: „stop", „love", „enjoy", „help" i tworzy z nich kolokacje, na przykład „love yourself", „help yourself". Strzępy słów nie składają się w opowieść. Popall krąży po sali, wskakuje na białe taborety, by krzyczeć do ścian i sufitu, oczekując odpowiedzi. Staje przy murach, dotyka ich i ryczy, jakby chciała przebić się przez beton, znaleźć jakieś wyjście z pułapki. Trudno powiedzieć, czy to próba komunikacji z budynkiem czy chęć ucieczki. Jej ryk za każdym razem brzmi tak samo. Z drapieżnym, a chwilami dziwnym, niepokojącym i paradoksalnie radosnym wyrazem twarzy, rzuca widzom bezpośrednie, paraliżujące spojrzenie i oskarża: „you, you, you", bez słowa wyjaśnienia. Gdy zbliża się do mnie, nawiązujemy kontakt wzrokowy, a Popall zaczyna rozpinać spodnie i kładzie się na brzuchu z odsłoniętymi pośladkami. Ten obraz budzi skojarzenia z przemocą seksualną. Zastanawiam, się, czy efekt jest inny, gdy tę scenę performuje mężczyzna. Gdy Popall zdejmuje koszulkę, obnażając piersi (w pawilonie robi się wtedy już prawie całkiem ciemno), jej

naga klatka piersiowa i surowy, kakofoniczny krzyk implikują przede wszystkim kruchość i bezradność. Kiedy wykrzykuje „rage in a cage", zaczynam rozumieć, że patrzę na osobę, która wchłonęła całą brutalność świata. Wydaje się, że rzeczywistość zainfekowała i odhumanizowała jej głos. To dźwięk kogoś, kto próbuje mierzyć się z potężnym niepokojem, lękiem, który wdarł się do środka i teraz rozsadza ciało. Popall bezpardonowo, ale z niepokojąco radosnym i bezczelnym uśmiechem, patrzy w oczy poszczególnych widzów, strąca na podłogę katalogi z poprzednich wystaw, powodując kolejny nieprzyjemny dźwięk. Jakby chciała dać do zrozumienia, że w sztuce i w książkach nie znajdziemy ratunku.

Sekundy przed zapadnięciem całkowitej ciemności Popall staje na taborecie wśród publiczności i kończy performans kilkuminutową, intensywną sekwencją powtarzanego „take care of yourself". To apel o samopomoc i odnalezienie wewnętrznego *safe space*, gdy politycy grożą wojną. Czy tytułowa forteca ma nas chronić, czy też niepostrzeżenie zamienia się w więzienie? Kiedy rolety się rozsuwają, a spowity światłem tłum bije brawo, performerka po prostu wychodzi bocznym wyjściem. Porządek Giardini został nienaruszony – Popall zniknęła, tak jakby nic się nie wydarzyło.

Seaworld Venice Florentiny Holzinger w Pawilonie Austriackim to feministyczne widowisko o katastrofie ekologicznej i nierównościach społecznych. Artystka, znana z przekraczania granic teatru, choreografii i performansu, tworzy instalację na przecięciu gatunków, ale podstawowym narzędziem pozostaje dla niej strategia szoku. Na progu budynku widzów wita ogromny napis „I Live in Your Piss", wyżłobiony w betonowej posadzce. Woda – jak przypomina kuratorski program – to podstawowy składnik ludzkiego ciała. Co jednak się stanie, gdy miejskie ścieki zmieszają się z czystą wodą? Wenecja wciąż przecież odprowadza ścieki bezpośrednio do

wód laguny, więc wizja katastrofy brzmi niepokojąco realnie w mieście, któremu od dekad grozi utonięcie we własnych nieczystościach. To, co zwykle ukrywane (ekskrementy i brud), Holzinger wydobywa na światło dzienne.

Przed wejściem do pawilonu wisi wielki dzwon; na jego tyle znajduje się płaskorzeźba przedstawiająca nagą kobietę podwieszoną za skórę na plecach (scena znana ze spektaklu *Tanz* Holzinger). Na przodzie dzwonu widnieje kobieca wersja *Ostatniej wieczerzy* ułożona z nagich ciał performerek, z napisem „O tempora, o mores!”. W pawilonie jest więcej referencji do dotychczasowej praktyki artystki: ekskrementy i psy-automaty odsyłają do scen z *Roku, w którym nie było lata*, monumentalny dzwon do opery *Sancta*, woda rezonuje z O*felia ma talent*, skuter wodny kojarzy się z motorami, samochodami czy helikopterem z różnych przedstawień Holzinger.

Struktura performatywnej machiny składa się z kilku elementów. W wydzielonych przestrzeniach pawilonu performerki wykonują symultanicznie różne działania, co zmusza widzów do przemieszczania się. Pierwszym elementem jest monumentalny, pionowy wiatrowskaz z brązu, z którego wystają strzały skierowane w różne strony i odlane z brązu figury performerek oraz reżyserki. Zmieniające się co godzinę wykonawczynie wykonują wraz z Holzinger różne figury w powietrzu. Przypinają się za pomocą karabinków do wiatrowskazu, sytuują obok przedstawiających je rzeźb. Na górze konstrukcji wychodzącej ponad dach pawilonu znajduje się kobieta, która strzela z łuku nogami (ten motyw powtórzy się w innym segmencie pawilonu). W którą stronę właściwie wieje wiatr w Pawilonie Austriackim? Dokąd kieruje wiatrowskaz, skoro obraca się bez przerwy? Na samym dole, u podstawy rzeźby, najstarsza z performerek siedzi na krześle i spokojnie szydełkuje. W drugim segmencie kobieta na skuterze wodnym

coraz szybciej krąży po sztucznym zbiorniku. Choreografia maszyny przypomina chocholi taniec, jak gdyby świat zapętlił się w problemach, z których nie ma wyjścia. Trzeci element pawilonu przynosi niepokojący obraz dziewczyny w pozycji mostka, która następnie staje na przedramionach, wygina plecy do tyłu, unosi stopy i za ich pomocą strzela z łuku w kierunku ściany. Można odnieść wrażenie, że porządek rzeczy odwrócił się do góry nogami, co wywołuje niepokój i efekt obcości. W czwartej części performerki krzyczą i biegają w popłochu, próbując zatamować wylewające się z rur ścieki.

Najbardziej przewrotnym, pozornie najmniej efektownym i pomijanym przez zwiedzających elementem są znajdujące się na tyle budynku niebieskie plastikowe budki, których pilnują performerki. Holzinger tworzy z tych przenośnych toalet swoisty ołtarz, a sprzątaczki, wykonujące niewidzialną dla gości pracę, czyni jego kapłankami. W kabinach wiszą instrukcje: „Please sit down. No shitting. No paper in the toilet".Performerki-sprzątaczki wchodzą w interakcję z widzami, proszą o „contribution", a za oddanie moczu solennie dziękują. Zebrany w toaletach mocz trafia do wielkiego, szklanego kontenera, w którym znajduje się performerka w masce nurkowej. Tabliczka przy akwarium informuje, że częścią *Seaworld Venice* jest system filtrujący, który oczyszcza mocz, zamieniając go w wodę zasilającą całą wystawę. Kobieta w kontenerze układa się na boku do snu (w programie porównywana jest do *Śpiącej Wenus*), jakby zrezygnowała z desperackiej walki z zanieczyszczeniami, pogodziła się z tym, że musi żyć w cudzych i swoich nieczystościach.

Performerki nie tworzą żadnej teatralnej iluzji – nago, ze swobodą chodzą między widzami, palą papierosy, przebierają się i wymieniają spojrzenia. Jedna z nich co godzinę wspina się po linie do wnętrza dzwonu, zawisa głową

w dół i uderza o boki metalowymi elementami przymocowanymi do swoich bioder. Własnym ciałem bije na alarm, ostrzegając przed katastrofą ekologiczną. Mechaniczne psy obecne w instalacji przypominają, że maszyny to jedne z nielicznych gatunków zdolnych przetrwać w tak zanieczyszczonym świecie.

Performerki nie nawiązują z widzami kontaktu wzrokowego (oprócz sceny przy toaletach), ale ze sobą dzielą się czułymi uśmiechami. Gdy Annina Machaz schodzi ze skutera, wymienia z przypiętą do wiatrowskazu Holzinger długie spojrzenie. Kolektywność, wypracowana na bazie świadomej zgody i zespołowości w pracy przy projektach (o czym Holzinger wielokrotnie mówiła), w *Seaworld Venice* staje się ucieleśnieniem siły wspólnoty i strategią przetrwania. Po zakończeniu swojej godzinnej zmiany kobiety, wciąż nago, siadają na krzesłach przy wyjściu z pawilonu i po prostu odpoczywają w towarzystwie wychodzącego tłumu. Ta wielopokoleniowa struktura wydaje się wizualnym ekwiwalentem „lesbijskiego continuum" kobiecych relacji, wzajemnej troski i wspólnotowości odpornej na patriarchat w rozumieniu Adrienne Rich (1993).

Prace Holzinger i Verhovena są performatywną odpowiedzią na kryzys zachodniej tożsamości i geopolityczną niepewność. Choć artyści nie odnoszą się wprost do żadnego konkretnego konfliktu, podobnie jak nie komentują obecności pawilonów izraelskiego i rosyjskiego, to aktywnie wspierali protesty dotyczące ich zamknięcia. Te prace psują festiwalową zabawę, są nieprzyjemne, a zarazem formalnie spektakularne. Ujawniają fałsz utopii zbudowanej w Giardini i obecne w niej zgrzyty. W świecie pustych deklaracji, newsów i obrazów przemocy w mediach społecznościowych tylko fizyczny atak na zmysły widza może przebić się przez jego obojętność.

W kontekście tych projektów warto przypomnieć teorię Rebekki Schneider (2020), że performans wcale nie znika, ale pozostaje „inaczej” – nie w formie materialnego obiektu czy wideo, ale w ciele i pamięci. Żaden z licznych filmików z Biennale krążących w sieci nie odda cielesności doświadczenia – bycia ochlapanym wodą wzburzoną przez skuter czy dreszczy wywołanych przez ryk Popall. Nie da się już „odwidzieć” napisu „I Live In Your Piss” z *Seaworld Venice* ani „odsłyszeć” rozdzierającego skowytu „take care of yourself”, który kończy *The Fortress*. Holzinger o swojej instalacji pisze: „I live in your piss. Whose wet dream is this?” Verhoeven (2026) deklaruje, że artystyczne rozwiązania są po to, by „zostać z problemem” („stay with the trouble”). Nie odwracać od niego wzroku.

Wzór cytowania:

Bałda, Aleksandra, *Holzinger i Verhoeven: Instytucjonalne psujzaba*wy, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/holzinger-i-verhoeven-instytucjonalne-psujzabawy.

Autor/ka

Aleksandra Bałda

Aleksandra Bałda – studentka wiedzy o teatrze UJ.

Bibliografia

Burns, Sean, *How to Stage a Performance in Venice*, „Frieze”, 29.04.2026, https://www.frieze.com/article/roundtable-short-circuiting-spectacle-259 [dostęp: 13.06.2026].

Rich, Adrienne, *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*, [w:] *The Lesbian and Gay Studies Reader*, red. H. Abelove, M.A. Barale, D.M. Halperin, Routledge, New York

1993, s. 227-254.

Schneider, Rebecca, *Pozostaje performans*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

Verhoeven, Dries, *Dries Verhoeven on Representing the Netherlands at the 61st Venice Biennale*, „Art Review", 12.05.2026, https://artreview.com/dries-verhoeven-on-representing-the-netherlands-at-the-61st-venice-biennale/ [dostęp: 13.06.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/holzinger-i-verhoeven-instytucjonalne-psujzabawy*