

dr hab. Bartosz Wójcik
Uniwersytet Szczeciński
Instytut Literatury i Nowych Mediów
Kierownik Zespołu Badawczego Regionalizmu i Pograniczy

Wiara, misja, harmonia. O *Bryzie* Oskara Chmioły

Oskar Chmioła chętnie nadaje swoim pracom rozbudowane ramy formalne. Pisze nawet manifesty, które zważywszy po pierwsze na fakt, że od *manifestu realistycznego* Gustave'a Courbet'a minęło 165 lat, oraz po wtóre, że współczesna wielowątkowa rzeczywistość wymusza wielowątkowe strategie artystyczne – manifesty mogą wydawać się dziś wręcz anachronizmem. Z drugiej strony trudno uznać Chmiolę za epigona czy wyjątkowego outsidera, bowiem faktem jest, że manifesty nadal bywają pisywane.¹ W jego przypadku taka aktywność świadczy raczej o podejściu konsekwentnym i długofalowym do działań twórczych, które należy w jego przypadku postrzegać w dłuższych łańcuchach przyczynowo-skutkowych. Na jednym krańcu takich łańcuchów lokują się więc określone zainteresowania, prowadzące do gruntownych przemyśleń, wreszcie implikujące tworzenie ram ideowych, w których funkcjonują poszczególne, dość rozbudowane projekty – i dopiero na końcu realizowane są poszczególne działania.

O zainteresowaniach i przemyśleniach trudno powiedzieć cokolwiek, co mogłoby mieć uchwytne wymiar. Nie ulega jednak wątpliwości, że Chmioła jest autorem *Manifestu kina performatywnego*.² To, idąc za tokiem powyższych przemyśleń, rama ideowa. W tym kontekście jego *Bryza*, *pierwszy film performatywny* jawi się jako pojedyncze działanie. To z kolei funkcjonuje w środowisku większego projektu – można się domyślać, że powstanie *drugi*, *trzeci* i kolejne filmy performatywne. Ciekawe jest, że ów film zdaje się jednocześnie funkcjonować jako pierwszy przykład realizacji (wszystkich?) postulatów tego manifestu. Należy więc domyślać się szerszego projektu, którego kształt nie został jeszcze opisany (a Chmioła chętnie *opisuje* swoje działania). Jednak fakt, że nie został on (ani kształt ani projekt) opisany, bynajmniej nie oznacza, że on nie istnieje.

Fakt, że manifest osadzony jest na konsekwentnie rozwijanych zainteresowaniach i popieranym przezeń przemyśleniach,³ udowadnia nie tylko sam manifest, ale i podobne realizacje, do których odwołuje się sam zainteresowany. Można wszak dostrzec swoistą kontynuację w odniesieniu do różnego rodzaju wypowiedzi artystycznych, które sam Chmioła

¹ Dość przypomnieć *Manifest metamodernistyczny* (2011) czy *Manifest ekscesywizmu* (2014) Powstają również w nawiązaniu do sztuki performance: przykładem choćby *Women's Art: A Manifesto* uznanej wiedeńskiej artystki Valie Export (1972, pełen tekst: https://monoskop.org/images/3/3d/Valie_Export_1973_2012_Womens_Art_A_Manifesto.pdf, dostęp 11.12.2020).

² Oskar Chmioła: *Manifest Kina performatywnego*, 25.07.2020, <https://www.facebook.com/oskar.chmiola/posts/3211956975510238>, dostęp 11.12.2020.

³ Sam *Manifest Kina performatywnego* odsyła do wcześniejszego opisu, który Chmioła nazywa „ideą STP SpaceTime Performance”: <https://www.facebook.com/spacetimeperformance/posts/2846336902149086>, dostęp 15.12.2020. Ten z kolei stanowi część profilu o nazwie *Spacetime Performance STP*: <https://www.facebook.com/spacetimeperformance/posts/2846336902149086>, dostęp 15.12.2020.

akcentował w dotychczasowych wypowiedziach pisanych – w samym manifestie i na temat tego projektu. Można je podzielić na bezpośrednie, pośrednie i ogólne.

Do tych pierwszych zaliczyć można konkretne dzieła, do których odwołuje się twórca, takich jak:

- daleka inspiracja kosmicznym sygnałem z książki *Głos Pana* Stanisława Lema⁴ (szczególnie scena w laboratorium),
- inspiracja realizacjami filmowymi z elementami performatywnymi z zakresu interwencji w przestrzeni publicznej, jak np. *Dwaj ludzie z szafą* Polańskiego,⁵ *La montaña sagrada / The Holy Mountain* Jodorowskiego,⁶ *Holy Motors* Caraxa,⁷ *Performance* Cammella i Roega,⁸ nieco bardziej odległe fascynacje cyklem *Cremaster* Barneya,⁹ *Electroma* duetu Daft Punk.¹⁰

Odniesienia pośrednie można zauważyć tam, gdzie Oskar Chmióła odwołuje się nie tyle do poszczególnych produkcji audiowizualnych, ile szerszych strategii artystycznych, lokujących się na styku kina – albo bardziej ogólnie (rejestrowanych) produkcji audiowizualnych – i sztuki performance, takich jak:

- aktywności braci Kwieków,
- sztuka wideo i performance Józefa Robakowskiego,
- punkty wspólne z koncepcją kina według Gilles'a Deleuze'a i rozwinięcie charakteru obecności *idealnych wizjonerów* o ich performance.

Odniesienia ogólne zaś dają się obserwować nie tyle w nawiązaniu do twórczości innych artystów i przyjętych przez nich linii działań, ile stanowią raczej plan ogólny dla aktywności artystycznych samego Chmióły, swoistą ramę, w której wydaje się on podążać drogą rozwojową, podejmując kolejne rozstrzygnięcia twórcze. Do owych ogólnych koncepcji wydają się zaliczać:

- szeroko pojmowane wypowiedzi performatywne,
- pojęcie performatywności w odniesieniu do kina, co można postrzegać w oderwaniu od performatywności rozumianej tradycyjnie jako mobilny element zmiany, przyjmowany wedle ujęcia Johna L. Austina,¹¹ gdzie oprócz funkcji deskrypcyjnych wypowiedź

⁴ Stanisław Lem: *Głos Pana*, Warszawa: Czytelnik, 1968.

⁵ Roman Polański (reż.): *Dwaj ludzie z szafą*, Polska, 1958.

⁶ Alejandro Jodorowski (reż.): *La montaña sagrada / The Holy Mountain*, Meksyk/USA, 1973.

⁷ Leos Carax (reż.): *Holy Motors*, Francja, 2012.

⁸ Donald Cammell / Nicolas Roeg (reż.): *Performance*, Wielka Brytania, 1970.

⁹ Matthew Barney (reż.): *The Cremaster Cycle*, Stany Zjednoczone, 1994–2002.

¹⁰ Daft Punk (reż.): *Electroma*, Francja/Stany Zjednoczone, 2006.

¹¹ Por. John Langshaw Austin: *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne* (Biblioteka Współczesnych Filozofów), przeł. [z ang.], wstępem i przypisami opatrzył oraz skorowidze sporządził Bohdan Chwedeńczuk, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993. Z drugiej strony u Chmióły również można dopatrzeć się podobnych przekonań. Jeśli w *Manifestie Kina performatywnego* mówi on o konieczności „odej[s]cia od tworzenia iluzji prawdy i imitowania rzeczywistości realnej bądź zmyślonej w kierunku prawdy samej w sobie” oraz pozbycia się „przyzwyczajenia do preparowania rzeczywistości i nadużywania fikcji filmowej” (Chmióła: *Manifest Kina performatywnego*, op. cit) to można w tym dostrzec również przekonanie o tym, że funkcją języka – dla Austina tekstu, dla Chmióły aktu wypowiedzi performatywnej – jest (tylko i aż) realizacja społecznej rzeczywistości, osadzonej w danym kontekście. W tym punkcie najwyraźniej widać konieczność sformułowania postulatu badawczego, by pytania o sztukę Chmióły zakroić wężiej, bowiem nazbyt szerokie ujęcie performatywności siłą rzeczy musiałoby z dywagacji, dotyczącej performatywnych działań artystycznych (z obszaru „sztuki performance”) przenieść ciężar rozmyślań na pozycje bardziej ogólne o charakterze kulturoznawczym, traktującym o – używając terminu, stosowanego przez Łukasza Guzka –

spełnia również funkcję aktywnego oddziaływania na rzeczywistość. Tu chodzi raczej o kontekst zataczającego coraz szersze kręgi zjawiska *cultural turn* – który oddziałuje już nie tylko w świecie teorii nauk humanistycznych, ale staje się fenomenem współczesnej postawy humanistycznej per se, w której z kolei zawiera się *przewrót performatywny*,

- związek z gatunkami, nurtami i technikami, znanymi ze sztuki filmowej i wideo, które od dłuższego czasu oddziałują w formie sprzężenia zwrotnego na sztukę performance. Można tu przywołać takie formy filmowe jak filmowe eseje, kino surrealistyczne, eksperymentalne, artystyczne czy szerzej rozumiany arthouse, z drugiej zaś sztukę wideo art, dokumentację wideo, odchodzący chyba w przeszłość performance dokamerowy czy video performance – te ostatnie ożywione w ostatnich dwóch-trzech dekadach możliwościami rejestracji, publikacji i dystrybucji, jakie oferuje internet.

Ta bardzo szeroka paleta schedy kulturowej, na której bazuje Oskar Chmiola, nie jest jednak całkowicie hermetyczna, jak można by wnioskować szczególnie z dwóch ostatnich kategorii. I to co najmniej z trzech przyczyn. Po pierwsze dlatego, że te dzieła, do których odwołuje się Chmiola, czerpią przecież całymi garściami z popkultury – pamiętajmy, że w *Holy Motors* Caraxa grają tak popularne gwiazdy jak Eva Mendes czy Kylie Minogue, w *Cremasterach* można zobaczyć tak różne gwiazdy jak dziewczyna Bonda Ursula Andress czy perkusista thrashmetalowego Slayera Dave Lombardo, z kolei w *Performance* Cammella i Roega swoją debiutancką rolę zagrał Mick Jagger, a projekt filmowy *La montaña sagrada / The Holy Mountain* Jodorowskiego mógł powstać dzięki pieniądзом The Beatles i samego Lennona (choć tu znów jest sprzężenie zwrotne – popularny piosenkarz Lennon był wszak związany z przedstawicielką sztuki współczesnej Yoko Ono).¹²

Po drugie, sztuka wideo staje się dziś sztuką ludową – choć w tą stronę podąża raczej zjawisko peryferyjne, choć rozbudowane: *filmiki*, tj. produkcje powstające w wyniku możliwości rejestracji obrazu i dźwięku, a więc nie zawierające w sobie zasadniczego pierwiastka twórczego.¹³ Jednak akt sfilmowania działań, które składają się na poszczególne obrazy, sekwencje, sceny i akty – „sytuacje” w nomenklaturze Chmioly – *pierwszego filmu performatywnego*, ma w sobie coś ludycznego. Z czego owa ludyczność wynika, o tym w punkcie trzecim.

Po trzecie więc, *Bryza* stanowi rejestrację działań, które można z jednej strony zdefiniować jako *performance* (jakkolwiek rozumieć to pojęcie, samo w sobie mało precyzyjne i często nadużywane), z drugiej da się w owych *akcjach* odczytać wyraźne wpływy *interwencjonizmu*. Działania te mają w swoim założeniu zakłócić rzeczywistość.

„performatyki”. Takie poszerzenie pola semantycznego i obszaru analizy jednak „dzieje się za cenę rozmycia sztuki performance w globalnym »performance« kulturowym” (Łukasz Guzek: *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki* (=Historia i krytyka sztuki II), Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2013, s. 11).

¹² Według innej wersji John Lennon przekonał Allena Kleina, managera The Beatles, do inwestycji w film Jodorowskiego, zafascynowany jego wcześniejszym westernem *El Topo* (1970). Ta możliwość nie zmienia wymowy mojej tezy.

¹³ W ten sposób można by skonstatować, że pozostają one w ogóle poza sferą twórczości – jeśli za jej prymarny element uznać *pomysł*, stanowiący impuls do działania, którego pochodną będzie poszukiwanie adekwatnego medium wypowiedzi (artystycznej).

Stanowią przecież „inwazj[ę] sfery publicznej.”¹⁴ Jakkolwiek z jednej strony hermetyczne, otwierają się one w swoim założeniu na odbiorcę po pierwsze nie przygotowanego do obioru sztuki, po drugie wręcz zaskoczonego kontaktem z nią. Chmiola działa tu na dwóch poziomach:

- fizycznym, realizując działania twórcze w przestrzeni publicznej – poprzez co nawiązuje kontakt z przypadkową publicznością,
- medialnym, realizując *film performatywny* – poprzez co po pierwsze wkracza w sferę popularnego medium audiowizualnego, używając nawet słowa film (a nie np. częstszego w świecie sztuki: video), a po wtóre umożliwiając popularne drogi dystrybucji pliku cyfrowego kanałami sieciowych powiązań pomiędzy urządzeniami peryferyjnymi za pomocą internetu.

Gesty artystyczne, powodowane przez Chmiolę, nie są dyskretne. Wręcz przeciwnie, wprowadzana przezeń zmiana kontekstu i znaczenia – zarówno przedmiotów poszczególnych interwencji jak i miejsc, w których są realizowane – odbywa się w sposób, który może być odbierany jako sytuacja przymusu.

Ten ostatni aspekt jest o tyle ciekawy, że odsłania dodatkowe powiązania – tym razem nie z zewnętrznymi bodźcami o charakterze triggerów, które oddziałują na Chmiolę, ale z tymi, które ukazują wieloaspektową i niejako przestrzenną strukturę działań twórczych, w której on się porusza. Wszak takie placówki jak University of Hong Kong czy National Institute for Trauma and Loss in Children używają terminu „interwencja artystyczna” w znaczeniu arteterapii.¹⁵ W Azji zjawisko jest w ogóle tak rozpowszechnione, że realizowany jest duży projekt badawczy „Asian Art Publics” przy wsparciu finansowym Australian Research Council (ARC).¹⁶ Owa przestrzenna struktura wskazuje na korelację i kooperację różnych płaszczyzn, które znów początek biorą w zainteresowaniach, pasjach i potrzebach wewnętrznych twórcy, a prowadzą wręcz do działalności zawodowej. Oto aktywność Chmioli w jednym obszarze – pracy ze środowiskami ludzi niepełnosprawnych – nie tyle ma wpływ na aktywność w innym obszarze – twórczości artystycznej, ale raczej przestrzenie te przenikają się wzajemnie i gradacyjnie: elementy poszczególnych gestów twórczych stosowane są w pracy z ludźmi w potrzebie, a akcje artystyczne wchodzą w sferę dnia codziennego tych, których potrzebami nie zajmują się wyspecjalizowane ośrodki.

Oskar Chmiola ze swojej strony zaznacza, że tytułową *bryzę* można uznać za metaforę ścierania się dwóch przeciwstawnych postaw ludzkich. Sam zainteresowany definiuje je jako „dramakulturę” (jako tą, „która porusza”), siły zmieniającej i napędzającej, oraz technokultury (jako tą, „która formuje”), wartości nazywającej i legitymującej przemiany cywilizacyjne. Dramakultura, zawierająca w sobie pierwiastek twórczy – mówiąc słowami

¹⁴ Erkki Huhtamo: *Od wszechogarniającego do efemerycznego: sztuka publicznych interwencji*, 2004, przekł. [z ang.] Anna Molik i Jacek Dziubiński, <http://video.wrocenter.pl/tekst/m2m/od-wszechogarniajacego-do-efemerycznego-sztuka-publicznych-interwencji/>, dostęp 15.12.2020.

¹⁵ Por. Michelle Antoinette: *Making Art (A Public) Matter in Asia: The Social Intervention Aesthetics of Tintin Wulia in Hong Kong*, w: „Public Art Dialogue“, Vol. 8 (2018), Issue 2: *Public Art as Political Action*, s. 258–289; Stephanie Wai-ting Cheung: *Public Art in Hong Kong*, dysertacja doktorska, University of Hong Kong, 2004; [anonim:] *Expressive Art Therapy*, <http://foss.hku.hk/jcecc/en/specialised-training/innovative-intervention/expressive-art-therapy/>, dostęp 12.12.2020.

¹⁶ Nr grantu DE170100455. Por. <https://www.monash.edu/mada/research/research-projects/art-into-the-world/asian-art-publics>, dostęp 12.12.2020.

Chmioły „jej istotą jest wrażliwość i osobliwość” – nie może funkcjonować bez technokultury – ponieważ jest on „[g]runt[em], nad którym się ona rozchodzi”, zaś jej „istotą jest wymierność i normatywność”.¹⁷ Chmioła wierzy, że „w filmie dramaturgię reprezentują performerzy o atypowych i niecodziennych zachowaniach, a technokulturę przechodnie (mieszkańcy, turyści i pracownicy przyglądający się i reagujący) o zachowaniach typowych i codziennych.”¹⁸ Jedni, powodowani zamysłem reżysera, przeprowadzają interwencje w świecie tych drugich; z jednej strony jest to działanie w pewien sposób opresyjne i ekspansywne, burzące harmonię świata zastanego, z drugiej strony autor wierzy,

że te dwie idee mogą współistnieć w harmonii pozostając w ciągłym dialogu. [Ten film] to próba zwrócenia uwagi na fakt, że nasze spory obyczajowe i światopoglądowe to rodzaj systemu regulacyjnego ludzkiej zbiorowości reagującego na zmieniającą się rzeczywistość, rzeczywistość o naturze pękniętej, wybrakowanej gdzieś i dlatego ciągle będącej w ruchu.¹⁹

Ten dysonans, zarysowany działaniem o charakterze przymusu z jednoczesnym przeświadczeniem o „harmonii” wskazują na misyjność działania. Można wprawdzie powiedzieć, że testowanie otwartości na odbiór sztuki w ogóle na działanie typu performance jest jej immanentną częścią:

Tymczasem, co nie podlega zmianom historycznym, najważniejszym celem sztuki performansu jest podważanie tradycyjnych konwencji opartych na mimetyzmie – sztuczność sztuki ma ustąpić dosłownie namacalnej rzeczywistości. Artyści, zwracając się ku publiczności, testują nowe możliwości (często wykraczając poza granice tabu i, jak się wydaje, nie zawsze w sposób respektujący biologiczne, psychologiczne i etyczne utrwalone cywilizacyjnie konwencje), aby móc dotrzeć do odbiorcy, a tych dzisiaj jest bez liku.²⁰

O ile znanych jest w historii sztuki wiele przypadków, w których ponadnormatywne działanie artystyczne, którego efektem było kwestionowanie kanonu postaw publicznych, prowadziło do wytaczania procesów sądowych, ponieważ niektórzy odbiorcy czuli się wręcz obrażeni,²¹ o tyle działanie takie w przypadku Oskara Chmioły wydaje się pozbawione swego ostrza: ma on przecież doświadczenie w pracy z osobami niepełnosprawnymi. Praca taka z jednej strony oznacza poszerzanie oferty bodźców, które prowadzą do otwarcia nowych pól poznania

¹⁷ Wszystkie cytaty: Oskar Chmioła [bez tytułu], <https://www.facebook.com/oskar.chmiola/posts/3310455712327030>, dostęp 11.12.2020.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Oskar Chmioła [bez tytułu], <https://www.facebook.com/oskar.chmiola/posts/3310455712327030>, dostęp 11.12.2020.

²⁰ Agata Szuba: *Performatywne alter ego*, w: „Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu” 26 (2019), s. 108–133, tu s. 110.

²¹ Dość przypomnieć tu kilka przypadków oskarżenia twórców o obrazę uczuć innych osób, i postawienie ich przed sądem. Jeden z najsłynniejszych przypadków w Polsce dotyczy *Pasji* Doroty Nieznalskiej i jej kłopotów jeszcze w 2010 r., kilka z nowszych dotyczy Nergala – w tym roku z powodu plakatu trasy koncertowej „Rzeczpospolita Niewierna”. Ciekawe jest, iż potencjalna opresyjność o charakterze symbolicznym przekuwana jest w tym procesie w opresyjność rzeczywistości wymiaru *sprawiedliwości*, który posiada monopol na przemoc.

i kreacji nieświadomych wcześniej potrzeb – a więc misyjność w połączeniu z wiedzą fachową udoskonala „system regulacyjny” w „rzeczywistość o naturze pękniętej, wybrakowanej gdzieś”; z drugiej owo poszerzanie w przypadku Oskara Chmioły odbywa się poprzez użycie technik artystycznych. Uzyskana w pracy zawodowej *niewinność działania o charakterze quasi-opresyjnym* przekłada się na wiarygodność działania o charakterze quasi-opresyjnym, realizowanego w formie strategii artystycznej, uskuteczniającej w przestrzeni publicznej. Działanie takie wymaga głębokiej *wiary*, że jego efekt nie będzie destrukcyjny, ale „harmonijny”.

Alchemik ze wspomnianego filmu Alejandro Jodorowskiego mówi, niejako sublimując film, którego jest postacią: „żyliśmy w baśni i dotarliśmy do rzeczywistości, ale na ile ta rzeczywistość jest realna? Nie jest, bo to film. Wycofać kamerę.”²² (Po czym kamera odjeżdża, ukazując ekipę filmową.) Zawarty w tych słowach nihilizm – *niewiara* we wszelki akt hermeneutyczny – można zrozumieć również jako konstatację, że dojdzie z „baśni” do „rzeczywistości”, by stwierdzić, że „rzeczywistość” jest nierealna (jest grą / theatrum / maskaradą / obłudą) stanowi w istocie dowód na to, że sama „rzeczywistość” jest „baśnią”. Czyli innymi słowy, to, co można uznać za więzienie, a więc sytuację opresyjną („żyliśmy ... i dotarliśmy” oznacza „wyrwaliśmy się z ...”), można rozumieć przy zmianie perspektywy jako poczucie, że „jest się u siebie”. Tylko przy takim ujęciu możliwa jest *wiara* w harmonię elementów *rzeczywistości pozamedialnej* (a więc takiej, która nie musi być „rzeczywistością” sine qua non – może być np. baśnią –, ale w której w każdym razie nie ma miejsca na wpływ innych mediów, np. sztuki), które przynajmniej potencjalnie mogą prowadzić do *culture clash* w miejsce harmonii.

Takie postrzeganie rodzi pytanie o to, czy taka wiara nie jest naiwnością. Z pewnością nie można projektu Chmioły uznać, jak np. miało to miejsce w przypadku cyklu *Cremaster*, za „zamknięty wsobny system estetyczny”²³ – bo też i skala przedsięwzięcia jest inna: mowa o jednym filmie, któremu nie towarzyszy produkcja fotografii, rysunków, rzeźb czy instalacji.²⁴ A jeśli nim nie jest – co inklinowałoby wektor działania w stronę niszy, peryferii (społecznych, politycznych, filozoficznych) – to znaczy, że przedsięwzięcie to odnosi się do „rzeczywistości”, tu w rozumieniu dnia powszedniego „przechodniów (mieszkańców, turystów i pracowników przyglądających się i reagujących) o zachowaniach typowych i codziennych”. Zaświadcza o tym również wspomniane już odniesienie interwencji artystycznej w sferę działania (pro-)społecznego, terapeutycznego, w swoim założeniu inkluzywnego. Na tym samym zrębie zasadza się *wiara* w „harmonijność” i kompatybilność działania zakłócającego „rzeczywistość” z jej dalszym przebiegiem – a więc wiara w rozwój i progres w miejsce destrukcji i regresu. Z kolei wiara taka może być następstwem konkretnego działania, jeśli jest ono wpisane w konsekwentnie realizowany projekt o jasnych przesłankach i określonych celach; z kolei cele te funkcjonują w konkretnej ramie ideowej,

²² Jodorowski: *La montaña sagrada*, op. cit.

²³ Wypowiedź kuratorki Guggenheim Museum Nancy Spector: „a self-enclosed aesthetic system”, tłum. B. W. (Matthew Barney: *Sex, life and video games. If you don't get it, ask your kids*, w: „The Economist US”, 8.03.2003, https://www.economist.com/books-and-arts/2003/03/06/sex-life-and-video-games?story_id=E1_TGNTSQN, dostęp 11.12.2020).

²⁴ Jeśli więc tytułowy *pierwszy* będzie oznaczał zapowiedź kolejnych części, opis ten może ulec zmianie.

będącej skutkiem gruntownych przemysłów – które wynikają z określonych zainteresowań i potrzeb.

Że Chmiola takie ma, świadczy początek tego wywodu.

Oskar Chmiola: *Bryza – pierwszy film performatywny*, 2020.

Źródła:

1. Antoinette, Michelle: *Making Art (A Public) Matter in Asia: The Social Intervention Aesthetics of Tintin Wulia in Hong Kong*, w: „Public Art Dialogue“, Vol. 8 (2018), Issue 2: *Public Art as Political Action*, s. 258–289.
2. Austin, John Langshaw: *Mówienie i poznawanie: rozprawy i wykłady filozoficzne* (Biblioteka Współczesnych Filozofów), przeł. [z ang.], wstępem i przypisami opatrzył oraz skorowidze sporządził Bohdan Chwedeńczuk, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
3. Carax, Leos (reż.): *Holy Motors*, Francja, 2012.
4. Cammell, Donald / Roeg, Nicolas (reż.): *Performance*, Wielka Brytania, 1970.
5. Chmiola, Oskar (reż.): *Bryza – pierwszy film performatywny*. Polska, 2020.
6. Chmiola, Oskar[: bez tytułu], 04.05.2020, <https://www.facebook.com/spacetimeperformance/posts/2846336902149086>, dostęp 15.12.2020.
7. Chmiola, Oskar: *Spacetime Performance STP*, <https://www.facebook.com/spacetimeperformance/posts/2846336902149086>, dostęp 15.12.2020.
8. Chmiola, Oskar: *Manifest Kina performatywnego*, 25.07.2020, <https://www.facebook.com/oskar.chmiola/posts/3211956975510238>, dostęp 11.12.2020. .
9. Chmiola, Oskar [: bez tytułu], <https://www.facebook.com/oskar.chmiola/posts/3310455712327030>, dostęp 11.12.2020.
10. Barney, Matthew (reż.): *The Cremaster Cycle*, Stany Zjednoczone, 1994–2002.
11. Barney, Matthew: *Sex, life and video games. If you don't get it, ask your kids*, w: „The Economist US”, 8.03.2003, https://www.economist.com/books-and-arts/2003/03/06/sex-life-and-video-games?story_id=E1_TGNTSQN, dostęp 11.12.2020.
12. Daft Punk (reż.): *Electroma*, Francja/Stany Zjednoczone, 2006.
13. Export, Valie: *Women's Art: A Manifesto*, https://monoskop.org/images/3/3d/Valie_Export_1973_2012_Womens_Art_A_Manifesto.pdf, dostęp 11.12.2020.
14. Guedel, Kaloust: *The Excessivism Manifesto*, w: „Los Angeles Downtown News”, 28.09.2015, tr. 10.
15. Guzek, Łukasz: *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki* (=Historiai krytyka sztuki II), Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2013.

16. Huhtamo, Erkki: *Od wszechogarniajcego do efemerycznego: sztuka publicznych interwencji*, 2004, przekł. [z ang.] Anna Molik i Jacek Dziubiński, <http://video.wrocen-ter.pl/tekst/m2m/od-wszechogarniajcego-do-efemerycznego-sztuka-publicznych-interwencji/>, dostęp 15.12.2020.
17. Jodorowski, Alejandro (reż.): *La montaña sagrada / The Holy Mountain*, Meksyk/USA, 1973.
18. Lem, Stanisław: *Głos Pana*, Warszawa: Czytelnik, 1968.
19. Polański, Roman (reż.): *Dwaj ludzie z szafą*, Polska, 1958.
20. Szuba, Agata: *Performatywne alter ego*, w: „Dyskurs. Pismo naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu” 26 (2019), s. 108–133.
21. Turner, Luke: *Metamodernist Manifesto*, 2011, <http://www.metamodernism.org>, dostęp 11.12.2020.
22. Wai-ting Cheung, Stephanie: *Public Art in Hong Kong*, dysertacja doktorska, University of Hong Kong, 2004.
23. [anonim:] *Expressive Art Therapy*, <http://foss.hku.hk/jcecc/en/specialised-training/innovative-intervention/expressive-art-therapy/>, dostęp 12.12.2020.