

Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

pod redakcją

MAŁGORZATY BIERNACKIEJ
WALDEMARA DELUGI
JERZEGO MALINOWSKIEGO (redaktor naczelny)
JANA WIKTORA SIENKIEWICZA
EMILII ZIÓŁKOWSKIEJ (sekretarz redakcji)

TOM

25

Łukasz Guzek

Rekonstrukcja sztuki akcji w Polsce

Reconstruction
of Action Art in Poland



Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
Wydawnictwo Tako
Warszawa-Toruń 2017

[Kup książkę](#)

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
POLISH INSTITUTE OF WORLD ART STUDIES

STUDIA I MONOGRAFIE
STUDIES AND MONOGRAPHS

Recenzenci

prof. dr hab. Grzegorz Dziamski
prof. dr hab. Grzegorz Sztabiński

Zdjęcia

Archiwa autorów

Na okładce:

Jan Świdziński, performance z cyklu *Puste gesty*,
festiwal InterAkcje, Piotrków Trybunalski, 2007.

Fot. Mariusz Marchlewicz

Zdjęcie autora na 4 stronie okładki, fot. Leszek Przyjemski

© Copyright by Łukasz Guzek 2017

© Copyright by Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata 2017

ISBN 978-83-65480-19-4

Publikacja dofinansowana przez Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
ul. Warecka 4/6 m 10, 00-040 Warszawa
e-mail: biuro@world-art.pl
www.world-art.pl

Wydawnictwo Tako
ul. Słowackiego 71/5, 87-100 Toruń
e-mail: tako@tako.biz.pl
www.tako.biz.pl

Skład komputerowy: Rekwizytornia Drzew

Książkę można zamówić:

Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata: biuro@world-art.pl
Wydawnictwo Tako: www.tako.biz.pl

[Kup książkę](#)

Spis treści

CZĘŚĆ I: WPROWADZENIE

Rozdział 1. Rekonstrukcja	13
1.1. Pytanie o rekonstrukcję	13
1.1.1. Rekonstrukcja według Johna Deweya	19
1.1.2. Rekonstrukcja według Petera Bürgera	21
1.2. Ramy badań i ramy interpretacji	26
Rozdział 2. Dwa instytucjonalizmy	35
Rozdział 3. Fazy rozwojowe sztuki akcji w Polsce	48
3.1. Lata sześćdziesiąte	48
3.2. Lata siedemdziesiąte	49
3.2.1. I połowa lat siedemdziesiątych	49
3.2.2. II połowa lat siedemdziesiątych i okres 1980–81	49
3.3. Lata osiemdziesiąte	50
3.3.1. Od 13 grudnia 1981 do połowy lat osiemdziesiątych	51
3.3.2. Od połowy lat osiemdziesiątych do 1989	51
3.4. Lata dziewięćdziesiąte i po roku 2000	52
3.5. Performatyzacja sztuki – schemat roboczy	53

CZĘŚĆ II: LATA SZEŚĆDZIESIĄTE

Rozdział 1. Wprowadzenie w lata sześćdziesiąte	57
1.1. Rozszerzona plastyka i happening	57
1.2. Definiowanie happeningu w Polsce	58
1.3. Plenery, sympozja, biennale, zloty, zjazdy etc.	65
1.4. I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach	66
Rozdział 2. Tadeusz Kantor – od <i>Wystawy popularnej</i> do happeningu	70
2.1. <i>Anty-wystawa</i> , czyli <i>Wystawa popularna</i>	70
2.1.1. W stronę happeningu czy w stronę teatru?	73

2.2. Happeningi Tadeusza Kantora	77
2.2.1. <i>Cricotage</i>	78
2.2.2. <i>List</i>	81
2.2.3. <i>Panoramiczny happening morski</i>	82
2.2.4. <i>Lekcja anatomii wedle Rembrandta</i>	88
2.2.5. <i>Hommage à Maria Jarema</i>	89
2.2.6. Festiwal w Bledzie	90
2.2.7. <i>Pralnia</i>	92
2.2.8. <i>Multipart</i>	93
Rozdział 3. Inspiracje Tadeuszem Kantorem i rozwój formy happeningowej ..	97
3.1. <i>Kapelusz czteroosobowy</i>	97
3.2. Druga Grupa	97
3.3. Krzysztof Niemczyk	100
3.4. Event jako forma sztuki akcji	101
3.5. „Manifestacje” Jerzego Beresia	103
Rozdział 4. Włodzimierz Borowski – transgresja formy happeningowej ..	116
4.1. Synkretyzm	116
4.2. <i>II Pokaz Synkretyczny</i>	118
4.3. Włodzimierz Borowski w Puławach i <i>IV Pokaz Synkretyczny, Ofiarowanie pieców</i>	119
4.4. <i>VII Pokaz Synkretyczny, Zdjęcie kapelusza – Niciowiec okienny</i>	122
4.5. <i>VIII Pokaz Synkretyczny</i>	123
4.6. <i>Fubki Tarb</i>	124
Rozdział 5. Galeria odNowa w procesie instytucjonalizacji sztuki lat sześćdziesiątych	125
5.1. Rola Galerii odNowa	125
5.2. Jarosław Kozłowski, <i>Aranżacja</i>	126
5.3. Andrzej Matuszewski	128
5.3.1. <i>21 przedmiotów</i>	128
5.3.2. <i>Postępowanie</i>	128
Rozdział 6. Oś Elbląg – Wrocław	132
6.1. Biennale Form Przestrzennych w Elblągu w latach sześćdziesiątych ..	132
6.1.1. <i>II Biennale Form Przestrzennych w Elblągu</i>	132
6.1.2. <i>III Biennale Form Przestrzennych w Elblągu</i>	133
6.2. Trzy krzesła Włodzimierza Borowskiego	134
6.3. Sympozjum Plastyczne Wrocław '70	136

CZĘŚĆ III: LATA SIEDEMDZIESIĄTE

A. Wprowadzenie w lata siedemdziesiąte

1. Tło społeczno-polityczne sztuki dekady konceptualnej	143
2. Wybrane zagadnienia artystyczne – adaptacje i przesunięcia	145
2.1. Strukturalizm dzieł efemerycznych	145
2.2. Instalacje fotograficzne	147
2.3. Związek przestrzeni i obecności	151
2.4. Fluxus i intermedia	154

B. I połowa lat siedemdziesiątych

Rozdział 1. Specyfika sztuki dekady konceptualnej	158
1.1. Permafo i Warsztat Formy Filmowej	158
1.2. Galeria Permafo i Andrzej Lachowicz	159
1.2.1. Natalia LL	165
1.2.2. Antoni Dzieduszycki	169
1.2.3. Zdzisław Sosnowski	170
1.2.4. Jolanta Marcolla	170
1.2.5. Romuald Kuterka	176
1.2.6. Anna Kuterka	182
1.3. Warsztat Formy Filmowej	187
1.3.1. Józef Robakowski	196
1.3.2. Antoni Mikołajczyk	205
1.3.3. Paweł Kwiek	207
1.3.4. Wojciech Bruszewski	212
1.3.5. Ryszard Waśko	214
1.3.6. Janusz Połom	219
1.3.7. Andrzej Różycki	220
1.4. Galeria Nie, Galeria Tak	220
1.4.1. Metoda twórcza Leszka Przyjemskiego i Anastazego Wiśniewskiego	221
Rozdział 2. Nowe środowiska artystyczne dla nowej sztuki	225
2.1. IV Biennale Form Przestrzennych w Elblągu – „Zjazd Marzycieli”	225
2.2. Elbląg i Krakowskie Przedmieście	230
2.3. V Biennale Form Przestrzennych w Elblągu – „Kino Laboratorium”	233
2.4. Krakowskie Przedmieście – ciąg dalszy	236
2.4.1. Galeria Repassage	236
2.4.2. Galeria jako interwencja w przestrzeń publiczną	237

Rozdział 3. Wzorzec Jarnuszkiewicza/Hansena	239
3.1. Ćwiczenia klauzururowe i formy akcjonistyczne	239
3.2. Dydaktyka Oskara Hansena	241
Rozdział 4. Oddziaływanie koncepcji Jarnuszkiewicza i Hansena w środowisku warszawskim	248
4.1. Paweł Freisler i <i>Czyszczenie sztuki</i>	249
4.2. Marek Konieczny	252
4.3. Przemysław Kwiek	254
Rozdział 5. Kształtowanie się sztuki performance	265
5.1. Zbigniew Warpechowski	265
5.2. Zygmunt Piotrowski	283
5.3. Krzysztof Zarębski	290
5.4. Akademia Ruchu	301
C. II połowa lat siedemdziesiątych	
Rozdział 1. Performatywne praktyki II połowy lat siedemdziesiątych ...	307
1.1. Zmiana teorii	307
1.2. Jan Świdziński i Joseph Kosuth	308
1.3. Teoria kontekstualna	311
Rozdział 2. Praktyka kontekstualna	317
2.1. Kontekstualizm w środowisku wrocławskim	317
2.1.1. Lech Mrozek	321
2.1.2. Witold Liszkowski	327
2.1.3. Piotr Olszański	336
2.1.4. Ryszard Piegza	337
2.2. Działania zbiorowe w kręgu GSN	340
2.3. <i>Działania lokalne</i>	342
2.4. Performance Jana Świdzińskiego	347
Rozdział 3. Recepcja sztuki performance w Polsce	353
3.1. Festiwal <i>IAM</i>	353
3.2. Definiowanie sztuki performance w Polsce	358
3.2.1. Po festiwalu <i>IAM</i> – definiowanie od strony praktyki	358
3.2.2. Niemożność definicji	364
3.2.3. Artur Tajber – „Performance’u nie ma”	365
3.2.4. Parateatr	366

D. Okres 1980–81
(do wprowadzenia stanu wojennego 13 grudnia 1981)

Rozdział 1. Formy performerskie w sztuce młodych artystów	370
1.1. Janusz Bałdyga	370
1.2. Antoni Karwowski	382
1.3. AWACS	387
Rozdział 2. Podsumowania artystyczne dekady konceptualnej	398
2.1. 70–80. <i>Nowe Zjawiska w Sztuce Polskiej Lat Siedemdziesiątych</i> ...	398
2.2. Konstrukcja w Procesie	398
2.3. <i>Manifestacje, Performance</i>	400
2.4. IX Spotkania Krakowskie	401

E. Środki sztuki konceptualnej i sztuki akcji
w wybranych zagadnieniach artystycznych lat siedemdziesiątych

Rozdział 1. Sztuka akcji jako (re)prezentacja świadomości feministycznej	420
1.1. Początki dyskursu sztuki kobiet w sztuce polskiej	420
1.2. Formy sztuki akcji w dyskursie feministycznym	426
1.2.1. Maria Pinińska-Bereś	426
1.2.2. Ewa Partum	430
1.2.3. Teresa Murak	435
Rozdział 2. Sztuka akcji w nurcie plastycznym	441
2.1. Przykłady sztuki akcji jako formy prezentacji w plastyce	441
2.2. Grupa Fart i Grzegorz Boros – efekt skali	444
2.3. Jarosław Kozłowski – plastyka gestu rysunkowego	446
2.4. Grzegorz Sztabiński – plastyka gestu-znaku	447

CZĘŚĆ IV: LATA OSIEMDZIESIĄTE

Rozdział 1. Okres po wprowadzeniu stanu wojennego do połowy lat osiemdziesiątych	453
1.1. Sztuka w kontekście stanu wojennego	453
1.2. Reakcje artystów na 13 grudnia 1981	454
1.3. Kultura Zrzuty	461
1.3.1. <i>Pielgrzymka artystyczna – Niech żyje sztuka!</i>	462
1.3.2. Strych	463
1.4. Łódź Kaliska	464
1.5. Jacek Kryszkowski	469

Rozdział 2. II połowa lat osiemdziesiątych, do przełomu politycznego roku 1989	473
2.1. Odbudowa życia artystycznego i nurt postkonceptualny	473
2.2. Kontekst sztuki II połowy lat osiemdziesiątych	477
2.3. Sztuka instalacji w II połowie lat osiemdziesiątych	478
2.4. Konger	479
Rozdział 3. Środowisko lubelskie. Zmiany infrastrukturalne i kontynuacja tradycji sztuki performance	485
3.1. <i>Nurt intelektualny w sztuce polskiej po II wojnie światowej</i>	485
3.2. Ewa Zarzycka	487
3.3. Zdzisław Kwiatkowski	489
3.4. Galeria Kont	492
3.4.1. Waldemar Tatarczuk	494
3.4.2. Dariusz Fodczuk	496
3.4.3. Zbigniew Sobczuk	497
Rozdział 4. Biennale Sztuki Nowej w Zielonej Górze i Galeria po	499
4.1. Dwie edycje Biennale Sztuki Nowej '85 i '87	499
4.2. Galeria po	505
4.2.1. Waldemar Petryk	505
4.2.2. Sławomir Marzec	507
4.2.3. Władysław Kaźmierczak	507
4.2.4. Paweł Kwaśniewski	508
4.2.5. Wojciech Zamiara	509
Podsumowanie	518
Bibliografia	537
Reconstruction of Action Art in Poland	557
Indeks nazwisk	562

część I

WPROWADZENIE

Rozdział 1. Rekonstrukcja

1.1. Pytanie o rekonstrukcję

Rekonstrukcja potocznie kojarzy się z pracą odtwórczą. W badaniach humanistycznych rozumie się pod tym określeniem procedury pozwalające przejść od dokumentów (dokumentacji) do faktów, na których zaistnienie owe dokumenty wskazują. Tradycyjnie pojmowana rekonstrukcja zakłada dążenie do zniwelowania różnicy czasowej, zbliżenia się na tyle, na ile jest to możliwe, do pierwotnego stanu i znaczenia tego, co rekonstruowane. Inny rodzaj praktyki rekonstrukcyjnej zakłada dążenie do uchwycenia całości zjawiska na podstawie mniej lub bardziej częściowych danych. Tak pojmowane zabiegi rekonstrukcyjne także będą przedmiotem tego opracowania. Ale to tylko część zadania. Rekonstrukcja historyczna jest rozumiana najogólniej jako odtworzenie z użyciem elementów nieoryginalnych¹. Tak jest w konserwacji zabytków, a w opiece nad współczesnymi dziełami efemerycznymi takie techniki jak re-instalacje i re-enactment odgrywają kluczową rolę². Powstaje więc całość łącząca to, co oryginalne i nieoryginalne.

¹ Monika Jadzińska proponuje jako kluczowy dla konserwacji termin „autentyzm” („autentyczność”), gdyż jest on najbardziej ogólny i obejmuje składniki materialne oraz niematerialne (konceptualne), co ma szczególne znaczenie w przypadku omawianych przez nią dzieł efemerycznych. Natomiast termin „oryginalność”, choć wydawałoby się bliskoznaczny, uznaje za wewnętrznie sprzeczny, gdyż oznacza on zarówno zgodny z rzeczywistością, jak i odmienny, co może nastroić problemy przy określeniu przedmiotu konserwacji. Zarazem jednak jest to cecha pożądana z punktu widzenia teorii sztuki (filozofii, estetyki), gdyż otwiera możliwości interpretacji i, jak się wydaje, wspiera współczesne rozumienie autentyzmu jako zgodności z intencjami artysty. Jednocześnie zebrane przez autorkę znaczenia słowa „autentyzm” obejmują także oryginalność. Zob. Monika Jadzińska, *„Duże dzieło sztuki”. Sztuka instalacji, autentyzm, zachowanie, konserwacja* (Kraków: Universitas, 2012), 13–28.

² Por. Elżbieta Wysocka „Reenactment, czyli niekonserwatywna konserwacja sztuki współczesnej”, *Sztuka i Dokumentacja* nr 3 (2010): 17–24; Jadzińska, „Po nas choćby Potop. Zachowanie sztuki naszych czasów”, *Sztuka i Dokumentacja* nr 6 (2011): 21–28. Jadzińska we wspomnianej pracy *„Duże dzieło sztuki”* odnosi się dzieł sztuki instalacji (reinstalacja), a nie do dzieł sztuki

Uogólniając, jest to więc także połączenie historii ze współczesnością, które jednak ostatecznie odwołuje się do historii. Rekonstrukcja głównie dotyczy faktów, ale podlega jej także teoria, czyli poglądy i punkty widzenia. Owe historyczne, „oryginalne”, zostają uzupełnione współczesnymi. Ale rekonstrukcja musi brać pod uwagę fundamentalną okoliczność, że dokonuje się we współczesności. Praca badawcza nad rekonstrukcją zakłada więc ruch na osi czasu między historią i współczesnością. Rekonstrukcja „konserwuje”, ale i reaktualizuje. Odbiegamy więc od wskazanego powyżej tradycyjnego rozumienia rekonstrukcji, według którego rekonstrukcja i reaktualizacja wydają się przeciwstawne. Do przybliżenia relacji rekonstrukcja – reaktualizacja powracam poniżej, nawiązując do programu, jaki dla postmodernistycznej historiografii zaproponował Frank R. Ankersmit³. Historia sztuki opracowywana z pewnego dystansu czasowego przedstawia fakty, dzieła i procesy nie tylko w ich historycznej specyfice, ale i w świetle współczesności. Takie generalizujące sformułowanie wskazuje na możliwości powiązania zrekonstruowanej historii z aktualnymi dyskursami sztuki i kultury. Rekonstruowanie historii ustanawia na nowo ciągłość zjawisk, uporządkowanych według nowego klucza. Nawet jeżeli jest to ciągłość zmian, czyli owych cięć synchronicznych w materiale diachronicznym (do czego wracam poniżej), pozwala pokazać całość procesu historycznego w danym okresie, zarówno elementy kontynuacji, jak i dyskontynuacji. Np. historię awangard postrzegamy dziś jako ciągłość, mimo jej wewnętrznego zróżnicowania.

Rekonstrukcja zakłada niekompletność. Po pierwsze, nasza wiedza historyczna, faktograficzna, jest i pozostanie niekompletna. I taka też jest jej rekonstrukcja – niepełna. Ale też, po drugie, rekonstrukcja ujawnia historyczną niekompletność dawnego spojrzenia na własną współczesność. Dystans historyczny, z jakiego dokonywana jest rekonstrukcja, pozwala na uzupełnienie i aktualizację ówczesnych stanowisk. Z konieczności w rekonstrukcji zawarty jest więc pewien krytycyzm, do czego odnoszę się w innym miejscu tego tekstu (zob. „Ramy badań i ramy interpretacji”).

Ponieważ rekonstrukcja nigdy nie jest pełna, także to opracowanie ma charakter wciąż wstępnego rozpoznania, porządkującego materiał historyczny. Na temat niektórych z omawianych tu zjawisk, artystów oraz dzieł dysponujemy już sporą literaturą przedmiotu. Rola badacza polega więc na usytuowaniu

akcji. Jednak wiele uwag i postulatów wynikających z efemerycznego charakteru instalacji można odnieść do akcji, jak zachowanie idei dzieła i intencji twórcy oraz rola dokumentacji w tym procesie (por. zwłaszcza rozdziały „Współczesne cele konserwacji. Wybór wartości” oraz „Dokumentacja”). Jadzińska, „*Duże dzieło sztuki*”, 206–212, 394–406.

³ Franklin R. Ankersmit, „Historiografia i postmodernizm”, tłum. Ewa Domańska, w *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997), 167, 170.

ich w relacjach artystycznych i w ciągu historii sztuki i ewentualnie dopełnianiu interpretacji z pozycji aktualnej wiedzy. Ale są takie, które nie były szerzej dyskutowane, dlatego wymagały podstawowego opisu, przybliżającego ich charakter formalno-artystyczny przed poddaniem analizie i interpretacji. Przyrost wiedzy, jaki przynosi praca rekonstrukcyjna, nie tyle dotyczy powiększenia bazy faktograficznej (bo ta zasadniczo jest znana), co jej uporządkowania, systematyzacji i ułożenia w całość historyczną. Ukazuje się ona wtedy, gdy na podstawową chronologię omawianego okresu nałożymy siatkę szczegółowych relacji, wielokierunkowych i wieloaspektowych wpływów, inspiracji, nawiązań, ale także odrzuceń i zaniechań, tworzących dyskurs sztuki omawianego okresu i decydujących o jego specyfice. Zgromadzony tu materiał może być dalej uzupełniany zgodnie z zaproponowanymi schematem historycznym i metodologią badawczą (zob. „Wprowadzenie”). A także dostosowywany do nowych perspektyw interpretacyjnych, jakie np. oferuje performatyka (zob. „Podsumowanie”).

Oprócz tych ogólnych sposobów rozumienia rekonstrukcji sięgam po jej szczególne rozumienie. Poniżej przywołuję, traktowane wybiórczo, dwa projekty rekonstrukcyjne: Johna Deweya (oraz projekt rekonstrukcji jego filozofii dokonany przez Krystynę Wilkoszewską) i Petera Bürgera. Dla potrzeb metody badań nad sztuką akcji kluczowe jest tu stwierdzenie, iż w swych podstawowych założeniach łączą one sztukę i życie oraz kładą nacisk na rolę aktywnego, bezpośredniego doświadczenia. Pragmatyzm Deweya i prospołeczność Bürgera mają przełożenie na praktykę artystyczną i są wzorcowymi stanowiskami, do których odnoszę się w różnych miejscach tego opracowania. Służą również reaktualizacji. Natomiast Hans-Georg Gadamer, choć posługiwał się terminem rekonstrukcja, określając cel jaki stawiał przed hermeneutyką, i odrzucał rekonstrukcję jako działalność odtwórczą, to zarazem aktualizację rozumiał (za Heglem) metafizycznie – jako dotyczącą poziomu „ducha absolutnego”, obejmującego także „prawdę sztuki”⁴. Tymczasem cele tego opracowania dotyczą przede wszystkim analizy i interpretacji dzieł, składających się na zjawiska artystyczne, które miały udział w procesach zachodzących w historii sztuki.

Rekonstrukcja dotyczy tu dzieł efemerycznych, typu konceptualnego, *time based*, procesualnych i oczywiście akcji bezpośredniej (na żywo, jak happening czy performance⁵). Czyli dzieł zasadniczo nieistniejących w stałej, materialnej postaci, a w postaci dokumentacji. Wobec takich dzieł tradycyjne rozumienie formy i analizy formalno-artystycznej (czyli odnoszące się do dzieł plastycznych)

⁴ Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda* (Kraków: inter esse, 1993), 174–178.

⁵ Zwyczajowo słowa obce wyróżniamy kursywą. Tu zrezygnowałem z kursywy w odniesieniu do kluczowych terminów funkcjonujących już powszechnie w języku dyskursu sztuki współczesnej w oryginalnym brzmieniu bez polskich odpowiedników (głównie są to określenia zapożyczone z języka angielskiego).

należy stosować z pewnymi zastrzeżeniami. Gdy mówimy o formie, mamy na myśli wszystko to, co jest charakterystyczne dla danego dzieła, jego właściwości. Gdy mówimy o formie z przymiotnikiem: scenicznej, teatralnej, baletowej, muzycznej czy filmowej, przypisujemy te właściwości do danej dziedziny sztuki, określając w ten sposób ogólny charakter dzieła i tworzących je elementów oraz relacji między nimi. W tym sensie możemy też mówić o formie dzieł sztuki akcji, formie happeningowej, performerskiej lub eventowej. Jednak dobór elementów składowych formy takich dzieł i ich uporządkowanie pozostają czasowe, dowolne i arbitralne. Zarazem dla spełnienia celu badawczego konieczne jest prowadzenie analiz porównawczych tego typu dzieł, mających wskazać nie tylko ich cechy indywidualne, ale przede wszystkim występujące w nich podobieństwa, czyli cechy wspólne i powtarzalne. Dla dzieł niepoddających się analizie formalnej (stylistycznej) Bürger wprowadził kategorię środka artystycznego jako kategorię najbardziej ogólną, pozwalającą określić specyfikę dzieł i wyróżniać ich grupy. Podobnie jak kategoria stylu, który może być charakterystyczny dla epoki, ale może też być indywidualny. Procedura badawcza polegająca na rozpoznaniu i wyodrębnieniu środków, składających się na budowę wewnętrzną tego typu dzieła, takich, które są powtarzalne i porównywalne, jest analizą strukturalną. Ogół środków można nazwać środkami strukturalnymi. Mówiąc o formie akcjonistycznej, happeningowej czy performerskiej mam na myśli sposób użycia takich środków. Pozwala to na spełnienie zadań rekonstrukcji, rozumianej jako określenie specyfiki dzieł, dokonanie ich kategoryzacji i usytuowania w dyskursie sztuki danego czasu, ale też na zarysowanie pola badawczego historii sztuki akcji poprzez wskazanie kluczowych zjawisk i procesów – punktów orientacyjnych. Nie jest to więc zmiana czysto słowna, ale przesunięcie w procedurach badawczych z form na środki. Poniżej przybliżam terminy rekonstrukcji i środka artystycznego, który Bürger z określenia potocznego zmienił w kategorię dyskursu sztuki. Zostały one zaadaptowane z koncepcji Bürgera do potrzeb tego opracowania (zob. „Rekonstrukcja według Petera Bürgera”).

W tytule tego opracowania „rekonstrukcja” została powiązana z terminem „sztuka akcji”. Początkowo w rekonstruowanym tu dyskursie użycie tego terminu jest łączone z rozszerzaniem dzieł plastycznych poprzez nadanie im struktury czasowej (tworzenie w czasie), bądź uwzględnianie ingerencji odbiorcy zakładającej interaktywność czy też zmienność (wymienność) elementów. W strukturze dzieł typu environment i happening, źródłowo wywodzących się z nurtu rozszerzania plastyki, akcja zyskuje samodzielność. Ten jej status został ugruntowany w sztuce konceptualnej, w której nastąpiło przesunięcie w tradycyjnym sposobie definiowania sztuki i wartościowania dzieł z artefaktu na znaczenie. To stworzyło warunki dla rozwoju sztuki efemerycznej, instalacji i performance, ale także spowodowało powstanie szerokiego spektrum dzieł performatywnych,

zakładających dynamikę swoich struktur. Zastrzegam, że w całym opracowaniu mówię o rozwoju w sensie opisowym, a nie wartościującym (unikam też używania słowa „ewolucja”, gdyż sugeruje ono samorzutność zachodzących procesów, podczas gdy są one wynikiem decyzji artystycznych, choćby podejmowanych intuicyjnie). Aby więc objąć całość procesu rozwojowego akcjonizmu na przestrzeni ponad dwóch dekad i ukazać jego ciągłość, potrzebne było przyjęcie terminu ogólnego, pod który można podciągnąć ogromną różnorodność zjawisk. Niejako naturalne wydawało się objęcie tych nowych zjawisk terminem „sztuka akcji”, który wskazuje, że źródłowo nasz przedmiot badań jest ulokowany w dyscyplinach takich, jak nauki o sztuce i historia sztuki. Natomiast opisywane dzieła przynależą do dyscypliny sztuk pięknych, a nie etnologii czy tańca, bądź też dziedziny sztuk teatralnych, choć zarówno inspiracje artystów, jak i porównania oraz interpretacje dzieł często wkraczają na te tereny. Przyjęcie generalizującego terminu „sztuka akcji” ma tu charakter roboczy i wynika z potrzeb badawczych tego opracowania. Oczywiście w historii sztuki polskiej słownik terminów określających dzieła akcjonistyczne, zaadaptowanych bądź utworzonych na potrzeby dyskursu, jest bogatszy. Odnoszę się do nich poniżej.

Potrzebna jest jednak kategoria opisowa łącząca dzieła akcjonistyczne, efemeryczne i performatywne. Taką kategorią jest obecność, stanowiąca w dziełach tego typu kategorię wyższego rzędu, typu meta. A to oznacza, iż należy rozumieć ją szerzej, niż tylko jako obecność bezpośrednią w dziełach sztuki akcji, opartych na użyciu kondycji psychofizycznej jako środka artystycznego. W dziełach typu *environment* i instalacja obecność ma charakter potencjalny, wynikający z otwarcia struktury dzieła i powiązania go z przestrzenią rzeczywistą. W związku ze sztuką konceptualną (i postkonceptualną) pojawia się jeszcze inny sposób rozumienia kategorii obecności, obejmujący człowieka „całkowitego”. Przy czym, w tym przypadku akcent zostaje położony nie tyle na jego fizyczność, cielesność, co na jego (samo)świadomość⁶. To antropologizacja sztuki w sztuce konceptualnej, proces, który zostanie w pełni uświadomiony i nazwany w połowie lat siedemdziesiątych, m.in. przez Josepha Kosutha („*Artist as Anthropologist*”, 1975⁷) – do czego wracam w dalszej części niniejszego opracowania. W ten sposób kategoria obecności zostaje osadzona w sztuce konceptualnej (na potrzeby tego tekstu nazwijmy ją „obecnością konceptualną”, dla odróżnienia od obecności fizycznej w akcji bezpośredniej). Wspomniane wyżej przesunięcie w sposobie definiowania sztuki

⁶ Zob. o kategorii obecności w odniesieniu do tego rodzaju dzieł: Łukasz Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej* (Warszawa: Neriton, 2007).

⁷ Artykuł ten wyznacza umownie pewien „punkt zwrotny”, jednak w przypadku Kosutha „zmiana teorii” jest uchwytana we wcześniejszych tekstach, np.: „*Statement for the Congress of Conceptual Art*” (1973), „*(Notes) on an ‘Anthropologized’ Art*” (1974).

w sztuce konceptualnej, z tworzenia artefaktów na „tworzenie znaczeń”, powoduje w konsekwencji sprowadzenie wszelkiej postaci materialnej oraz wyglądu dzieła do „formy prezentacji”. Para dopełniających się określeń: „tworzenie znaczeń” (*making meaning*)⁸ i „forma prezentacji” (*form of presentation*)⁹ opisuje wzorzec funkcjonowania dzieł sztuki konceptualnej. Został on sformułowany przez Kosutha, a oba określenia występują często w jego tekstach, zwłaszcza z okresu po „Art after Philosophy”. Będą one też często używane w tym tekście. Kosuthowi chodziło nie tyle o zniesienie materialnej, a więc statycznej formy dzieł sztuki, co o pozbawienie jej roli reprezentacji (ekspresji, ilustracji) znaczenia. Forma prezentacji jest traktowana tak jak ready-made, nie jest więc ważna sama w sobie, a kieruje ku znaczeniom (stąd Kosuth mógł powiedzieć, że „cała sztuka po Duchampie jest konceptualna”¹⁰). Tworzenie znaczeń zyskuje w ten sposób charakter dynamiczny i zostaje powiązane z obecnością w proponowanym wyżej rozumieniu. Podobnie „formą prezentacji” można określić fizyczną, cielesną obecność „tu i teraz” performerów i potraktować ją tak jak ready-made, co wskazuje na czynnik „tworzenia znaczeń”, jako konstytutywny dla dzieła (inaczej niż w dziełach nurtu body art, gdzie konstytutywne są ekspresyjne wartości ciała). Performance łączy się tu z konceptualnym wzorcem, ale trzeba to stwierdzenie opatrzyć zastrzeżeniem, iż Kosuth (tworząc swój model sztuki) był jak najdalszy od sztuki akcji, gdyż negował wszelki ekspresjonizm w sztuce. Zatem łączenie ich za pomocą tak szeroko zaprojektowanej kategorii obecności jest arbitralne (nie wynika z myśli Kosutha, a z założeń badawczych przyjętych w niniejszym opracowaniu).

⁸ Zob. np.: 1971 – Joseph Kosuth, „Context Text”, w *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*, red. Gabrielle Guercio (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 83, 87, 88; 1975 – Idem, „1975”, [w] *Ibidem*, 135, 136, 137, 141; 1977 – Idem, „Within the Context: Modernism and Critical Practice”, w [w] *Ibidem*, 155, 156, 160, 166; 1979 – Idem, „Text/Context: Seven Remarks for You to Consider while Viewing/Reading This Exhibition”, w *Ibidem*, 179–182; 1979 – Idem, „1979”, w *Ibidem*, 185; 1985 – Idem, „Fort! Dal!”, w *Ibidem*, 218; 1988 – Idem, „No Exit”, w *Ibidem*, 229, 230, 239, 234; 1988 – Idem, „History for”, w *Ibidem*, 242; 1989 – Idem, „The Play of Unsayable: Preface and Ten Remarks on Art and Wittgenstein”, w [w] *Ibidem*, 245–250; 2006 – Idem, „Joseph Kosuth in Conversation with Ray Monk”, w *Joseph Kosuth. Works* (Rivoli-Torino: Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, 2006), 12, 15. Kat. wyst.; 2008 – Idem, „Public Texts”, w Idem, *At last I belived I Understood (Madrid)* (Madrid: La Casa Encendida, 2008), 91, 93. Kat. wyst.

⁹ Zob. np.: 1970 – Idem, „Introductory Note to Art-Language by the American Editor”, w *Art After Philosophy and After*, 38, 40; 1970 – Idem, „Influences: the difference between ‘How’ and ‘Why’”, w *Ibidem*, 79, 81; 1970 – Idem, „Statement from Software”, w *Ibidem*, 75; 1971 – Idem, „Context Text”, w *Ibidem*, 87; 2000 – Idem, „Wordly Tautologies and Other Comments”, w *Thinking Art. The Game of Rules*, red. Corrado Sinigaglia i Antonio Somaini (Milano: a+m bookstore – Triovioquadrivio, 2000), 31; 2008 – Idem, „Public Texts”, w Idem, *At last I belived I Understood*, 91–98.

¹⁰ „All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually”. Idem, „Art after Philosophy”, 18.

Pojawienie się w dyskursie słowa, znamionuje wykształcenie się świadomości definiowanego z jego pomocą zjawiska. Przy czym, łatwiej przyjmują się jako pojęcia słowa obce, które trafiają do języka już powiązane z określoną praktyką, a ich użycie lokuje je automatycznie w nurcie sztuki światowej. W języku polskim takim słowem był „happening”, a potem „performance”. Natomiast słowo „akcja”, bardziej potoczne, nie nabrało sensu specyficznego i jest określeniem generalnym¹¹. Ostatnio znaczenie generalizujące w języku dyskursu sztuki zyskuje performatyka (*performance studies*), a wraz z nią spolszczony termin „performans”. Jednak performatyka nie wywodzi się źródłowo ze sztuk wizualnych, ale włącza wybiórczo akcje w zakres swoich zainteresowań badawczych. Wraz z performatyką pojawia się perspektywa badawcza, w której akcjonizm zostaje usytuowany obok zjawisk parateatralnych wywodzących się z etnografii i rytuału¹². Dariusz Kosiński zaproponował następujące rozstrzygnięcie: gdy na gruncie języka polskiego mówimy o performance w szerokim znaczeniu, jakie nadał mu Jon McKenzie (*Performuj albo...*), to powinniśmy posługiwać się spolszczonym określeniem (wprowadzonym przez Tomasza Kubikowskiego¹³). Jednak gdy mówimy o konkretnych zjawiskach kulturowych możemy próbować stosować różne nazwy, gdyż jak stwierdza, „łatwiej jest się odwołać do obcego słowa i ustanawiać jego znaczenie niejako od nowa” (na gruncie polskim)¹⁴. W tym opracowaniu posługuję się słowem „performance”, które funkcjonuje w dyskursie sztuki polskiej od lat siedemdziesiątych w odniesieniu do omawianych zjawisk artystycznych.

1.1.1. Rekonstrukcja według Johna Deweya

Dewey posługiwał się pojęciem rekonstrukcji jako jedną z głównych kategorii teoretycznych. Od niego, za pośrednictwem Krystyny Wilkoszewskiej, zaczerpnąłem sposób rozumienia pojęcia rekonstrukcji. Za Deweyem wskazuję także na te elementy rekonstrukcji jako metody badawczej, które wydają się pomocne w pracy nad rekonstrukcją sztuki akcji (podobnie, jak inne założenia deweyowskiej filozofii, o czym piszę poniżej).

¹¹ Takie też rozstrzygnięcie terminologiczne przyjęli twórcy antologii sztuki akcji w świecie wydanej w języku francuskim (ale i w języku angielskim i językach rodzimych autorów). *Art Action 1958–1998*, red. Richard Martel (Quebec City: Editions Intervention, 2001). Inna propozycja terminu generalnego to „performance art” przyjęta w antologii w języku angielskim. RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present* (London: Thames and Hudson, 1988).

¹² Zob. moje stanowisko na ten temat: Łukasz Guzek, „Performatyzacja sztuki”, w *Performatyzacja sztuki. Sztuka performance i czynnik akcji w polskiej krytyce sztuki* (Gdańsk: ASP w Gdańsku, 2013), 9–20.

¹³ Zob. Tomasz Kubikowski, „Posłowie tłumacza”, w Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski, red. Marcin Rochowski (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006), 391.

¹⁴ Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy* (Warszawa, Kraków: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Znak, 2013), 43.

Dla Deweya rekonstrukcja jest zastosowaniem czegoś w rodzaju „brzytwy Okhama”. Uznał on, że mamy do dyspozycji dość różnych „filozofii sztuki” i raczej należy wydobyć z nich to, co przydatne z punktu widzenia współczesności, czyli dokonać ich rekonstrukcji, stanowiącej w zasadzie reaktualizację. Nie chodzi więc tu o odtworzenie „prawdy” zawartej w danej teorii sztuki, jej „obiektywnej” i „źródłowej” zawartości, ale o możliwość jej aktualizacji w praktyce. Odrzucał przy tym stanowiska metafizyczne jako oderwane od życia, wybierając te, które miały związek z przedmiotami „konkretnego doświadczenia”¹⁵. To pragmatyzm Deweya. Doświadczenie jest centralną kategorią jego filozofii. Jednak kategoria ta odnosi się nie tylko sztuki, ale wszelkich rodzajów ludzkiego doświadczenia. Niemniej to na przykładzie sztuki (doświadczenia estetycznego) opisuje mechanizm rekonstrukcji doświadczenia w praktyce życiowej. Doświadczenie związane ze sztuką (dziełem), zarówno po stronie odbiorcy, jak i artysty, jest oparte na możliwości empatii, co wynika z samej kondycji ludzkiej (egzystencjalnej) i w tym znaczeniu jest doświadczeniem bezpośrednio życiowym (pragmatycznym). Ono też jest źródłem sztuki – sztuka wynika zarówno z życia pojmowanego „naturalnie”, biologicznie¹⁶, jak i z relacji międzyludzkich¹⁷. Ta podstawowa trajektoria doświadczenia sztuki wskazuje zarazem możliwości aplikacji filozofii sztuki Deweya do badań i rekonstrukcji sztuki akcji. W ten sposób doświadczenie sztuki nie jest już ściśle powiązane z przedmiotem estetycznym, służącym kontemplacji i wywoływaniu przeżyć estetycznych i w tym celu wytwarzanym¹⁸. Dewaluacja roli dzieła jako przedmiotu doświadczenia estetycznego zapewne powodowała, że Dewey cenił abstrakcjonizm, który – jak się wydaje – łatwiej uwalnia doświadczenie od związku z dziełem, niż figuracja. Doświadczenie estetyczne jest ważne o tyle, o ile zostaje zrekonstruowane w doświadczeniu życiowym, a nie samo w sobie (to pragmatyczna koncepcja doświadczenia). Dialektyczny związek sztuki z życiem to jeden z podstawowych wzorców, według którego powstawały dzieła sztuki akcji.

W swojej rekonstrukcji filozofii sztuki Deweya Wilkoszewska sięga po stworzony przez niego wzorzec metodologiczny rekonstrukcji, polegający na zejściu na poziom podstawowy doświadczenia wspólnego, czysto ludzkiego, które następnie mogło być reaktualizowane w teoriach i badaniach naukowych, ale także w dziełach¹⁹. Deweyowska rekonstrukcja nie jest więc „ulicą jednokierunkową”. Jednak Wilkoszewska przede wszystkim podkreśla, jako podstawową cechę re-

¹⁵ John Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, tłum. Irena Wojnar (Wrocław: Ossolineum, 1975), 15, 76.

¹⁶ Ibidem, 98.

¹⁷ Ibidem, 79.

¹⁸ Ibidem, 6, 327, 358.

¹⁹ Krystyna Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia* (Kraków: Universitas, 2003), 38, 48–49.