

Happening, performance, sztuka akcji od lat 60. XX wieku w polskiej krytyce artystycznej

Krytyka sztuki akcji, rozumianej jako zespół działań wizualno-performatywnych, takich jak happening czy performance, ma swoją długą i ugruntowaną tradycję od lat 60. XX wieku. Sztuka akcji zaistniała jako śmiała forma dialogu z rzeczywistością społeczno-polityczną oraz sformalizowanymi wzorami twórczości artystycznej. Performance jest jednym z najstarszych mediów kulturowych o znaczeniu uniwersalnym, należy do rodzaju ekspresji, której można przypisywać cechy pierwotne, ponieważ opierają się na tym, co najbardziej rudymen tarne – na człowieku. Awangarda tę pierwotność przypominała i wyodrębniła, uświadomiła, iż performance, ze względu na swą somatyczność, ma charakter uniwersalny, może łączyć się z różnymi wytworami kultury i potwierdza swoją przydatność na różnych etapach rozwoju kulturowego¹. Sztuka performance zachowała swój pierwiastek rewolucyjny. Jej prownienncja budzi do dziś spory, trudno jednoznacznie mówić o jej definicji, dacie powstania, gatunkach i rodzajach. RoseLee Goldberg w swej słynnej monografii zjawiska *Performance Art: From Futurism to the Present*² (1979), pisząc o dokonaniach futurystów, dadaistów, surrealistów i twórców weimarskiego Bauhausu, wskazywała na wyraźne związki między poszukiwaniami awangardowymi z początku wieku a ich często nieświadomymi kontynuacjami z lat 50., 60., 70. Goldberg sprowadziła rozważania o sztuce performance do problemu awangardy, uznając, iż w niej kryją się odpowiedzi na pytania dotyczące statusu współczesnej sztuki performance. Jej metoda miała też krytyków. Marvin Carlson zarzucił Goldberg, że w interpretacji sztuki performance nie doceniła roli dawnych i współczesnych praktyk religijnych, obyczajowych, politycznych, szamańskich, ezoterycznych, a jej źródła upatrywała jedynie w historii buntów i eksperymentów artystycznych³. Zaletą metody Goldberg jest niewątpliwie fakt, iż zwraca uwagę

na ciągłość procesów zainicjowanych na początku wieku, wskazuje na podstawowe kierunki poszukiwań twórców Pierwszej i Drugiej Awangardy: aktywizację widza, poszukiwanie nowych środków ekspresji, form dźwiękowych oraz walorów przestrzennych. Performance umożliwiał artystom artykulację idei w akcji, umieszczanie ich w ruchu oraz intensyfikację przesłania. Chociaż niektóre z tych idei nie zawsze były artykułowane adekwatnie, wprowadzały nowe podejście do sztuki jako formy komunikacji wizualnej. Ciało, zgodnie z filozofią Maurice'a Merleau-Ponty'ego, zostało potraktowane jako „widzialna forma naszych intencji”⁴. Sztuka akcji podważyła kulturowe podstawy sztuki, kładąc nacisk na osobę artysty. Człowiek – jego natura, umysł – stał się centralną kategorią poza regułami sztuki i umownymi konwencjami. Pionierzy happeningu i performance'u kierowali się przekonaniem, że świadomość siebie i świata poprzedza wyuczoną świadomość sztuki, podważali granicę pomiędzy sztuką a życiem.

Polska krytyka artystyczna przyswajała zjawisko happeningu i performance'u przede wszystkim pod wpływem krytyki zachodniej (głównie amerykańskiej i zachodniemieckiej), stopniowo odnajdując własny język i sposób interpretacji zjawisk, które od końca lat 50. na dobre zagościły w sztuce. Od drugiej połowy lat 60. można zaobserwować próby konceptualizacji nowej sztuki, zaczęły się pojawiać teksty teoretyków opisujące zjawisko happeningu, które miało za żelazną kurtyną ugruntowaną pozycję i całkiem sporą literaturę. Polscy badacze wspominają przede wszystkim o trzech centrach – Stanach Zjednoczonych (John Cage), Niemczech (Wolf Vostell) i Japonii (grupa Gutai). Po gwałtownym przełomie lat 50. i 60. nastąpiło kilka lat przerwy, po których sztuka akcji rozkwitła na dobre, obejmując swym zasięgiem także kraje Ameryki Łacińskiej i Skandynawię. W 1965 roku ukazała się antologia Michaela Kirby'ego *Happenings*⁵, pierwsza zwarta publikacja podejmująca próbę naukowej systematyzacji zja-

¹ Pisze o tym szczegółowo J. Wachowski, *Performans*, Gdańsk 2011, s. 56–77.

² R. Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Nowy Jork 1979.

³ M. Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Londyn 1996.

⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 143.

⁵ M. Kirby, J. Dine, *Happenings: an Illustrated Anthology*, Michigan 1965.



Natalia LL, *Luźna przestrzeń – Drgawki*, 1981–1986, tryptyk, część B. Zbiory Muzeum Lubelskiego w Lublinie

wisk z dziedziny sztuki akcji, opatrzona wyczerpującym wprowadzeniem, opisem czternastu najważniejszych z punktu widzenia autora happeningów, komentarzami artystów wraz z kilkudziesięcioma fotografiami. Stała się jednym z ważniejszych punktów odniesienia dla polskich krytyków. Ważnym źródłem refleksji były także wypowiedzi programowe czołowych przedstawicieli nurtu: Allana Kaprowa, Jeana-Jacques'a Lebela, Volfa Vostella, Josepha Beuysa, Nam June Paika, i publikacje, takie jak: *A Primer of Happenings and Time/Space Art* Ala Hansena⁶ (USA), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation* Jürgena Beckera i Wolfa Vostella⁷ (Niemcy), *Jefferson's Birthday/Postface* Dicka Higginsa⁸ (USA), *Le Happening* Jeana-Jacques'a Lebela⁹ (Francja). Interpretacje miały różnorodny i często sprzeczny charakter, gdyż wynikały z subiektywnego odbioru, osobistych przekonań artystów, które rzadko się pokrywają, co też nastroczało krytykom trudności przy próbie obiektywizacji zjawiska, jakim był happening.

Pierwsze teksty krytyczno-teoretyczne dotyczące happeningu pojawiły się na łamach prasy literackiej i teatralnej. W „Poezji” (nr 4 z 1966 roku) ukazał się tekst Mariana Grześczaka *Zestawienia. (Uwagi o happeningu)*, w którym autor podjął próbę zdefiniowania zjawiska w kontekście artystycznym, wyjaśnienia jego istoty i genezy. Mimo zastrzeżenia w tytule tekst miał ambicje, aby stać się pierwszym artykułem o nowym prądzie w sztuce (poprzednie teksty autor określał jako „szersze noty”), jednak materiał faktograficzny, jaki udało mu się zebrać, nie wykracza poza zdarzenia znane już wcześniej w polskiej prasie (to jest Ben, Vostell). Krytyk nie ustrzegł się uproszczeń i mylnych interpretacji, ilustrując swe dyskusyjne tezy na temat happeningu przykładami, takimi jak Teatr Galeria z Gdańska. Pierwszym tekstem, który w sposób spójny i wiarygodny opisywał omawiane zjawisko, był artykuł Małgorzaty Semil *O happeningu bez uwag*¹⁰ (w tytule wyraźne odniesienie do krytykowanego przez autorkę tekstu Grześczaka), który ukazał się w miesięczniku poświęconym dramaturgii współczesnej teatralnej, filmowej i ra-

diowej „Dialog” w 1966 roku. Badaczka, tropem Kirby'ego, wywodziła happening z wcześniejszych form akcyjnych takich, jak environment (odwoływała się do kinetycznych rzeźb Rauschenberga i Tinguely'ego), event. Na gruncie amerykańskim ważnym źródłem ruchu związanego ze sztuką akcji była w drugiej połowie lat 50. i w latach 60. wielostronna działalność Johna Cage'a, łącząca rozmaite media: malarstwo, taniec, filmy, nagrania, recytacje poetyckie, oraz happeningi Allana Kaprowa. Niebagatelne znaczenie miała też międzynarodowa grupa artystów Fluxus postulująca wyjście poza krąg obrazów, przedmiotów i innych przedstawień ikonicznych ku widowisku muzyczno-teatralnemu, formule antykoncertu i żonglerce różnymi mediami w celu wykreowania zdarzenia o charakterze paraobrazowym.

Ważne w mnogości tych punktów odniesienia jest to, że wszelkie formy sztuki akcji wywodzą się z gruntu sztuk wizualnych. W przekroczeniu malarstwa i dwuwymiarowego obrazu, kontestacyjnej postawy wobec świata instytucji artystycznych oraz fermentu na skutek zjawisk społeczno-politycznych lat 60. należy upatrywać źródeł myślenia o działaniu, akcji, ruchu jako reakcji na zmiany otaczającego świata. Happening posługiwał się różnymi środkami wyrazu – muzyką, słowem, ruchem, barwą, filmem, światłem. Małgorzata Semil starannie oddzielała go jednak od wszelkich awangardowych form teatru, zaznaczając, że „alogiczna struktura, dająca początek nowemu rodzajowi widowisk, które Kirby określa mianem teatru przypadku albo dramatu przypadku, nie jest happeningiem [...] ponieważ wykonawcy odgrywają w nim pewne narzucone im role”¹¹. Przyjmowała jednak fakt, iż pewien wpływ na powstanie happeningu mogły wyrzeć teorie teatralne Artauda, i antycypowała, że happening i teatr jeszcze będą się przenikać i czerpać od siebie nawzajem. Autorka z uwagą śledziła wydarzenia w dziedzinie sztuki akcji, opisując i interpretując poszczególne zdarzenia, akcentowała fakt, iż happening narodził się w wyniku poszukiwań twórczych artystów różnych dziedzin, głównie zaś malarzy, muzyków i tancerzy. Poszukiwania te kontynuowały tendencję z początku wieku, która prowadziła do unifikacji różnych dziedzin sztuki. Sporo uwagi autorka poświęciła postawie, filozofii i założeniom artystów sztuki akcji, próbując interpretować ich celowość i relacje z publicznością. Zauważyła również, iż rozmyte granice zjawiska i pojemność znaczeniowo-medialna ułatwiają także zaistnienie

⁶ A. Hansen, *A Primer of Happenings and Time/Space Art*, Nowy Jork 1965.

⁷ *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, red. J. Becker, W. Vostell, Reinbek 1965.

⁸ D. Higgins, *Jefferson's Birthday/Postface*, Nowy Jork 1964.

⁹ J. J. Lebel, *Le Happening*, Paryż 1966.

¹⁰ M. Semil, *O happeningu bez uwag*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony Dramaturgii Współczesnej Teatralnej, Filmowej i Radiowej” 1966, nr 7 (lipiec), s. 102–112.

¹¹ Tamże, s. 105–106.

artystycznym kabotynom, poszukującym taniego efektu.

Kolejną próbę interpretacji przy jednoczesnym opisie zjawiska podjęła Hanna Ptaszkowska w cyklu publikacji „Happening w Polsce” w dwutygodniku literacko-artystycznym „Współczesność” z 1969 roku¹². Pismo to, funkcjonujące od 1956 roku, odegrało znaczącą rolę w przemianach zachodzących w kulturze, zwłaszcza w literaturze, współkształtując nową generację literacką, zwaną „pokoleniem Współczesności”. Występowało przeciwko obowiązującym konwencjom estetyczno-literackim i obyczajowym, wyrażało bunt młodego pokolenia wobec uznanych autorytetów i układów, propagowało osiągnięcia literatury światowej. Cykl tekstów pióra Hanny Ptaszkowskiej, poświęcony już nieco okrzepłemu, ale wciąż świeżemu i aktualnemu zjawisku happeningu, doskonale wpisywał się w problematykę podejmowaną na łamach pisma. Krytyczka, związana z Galerią Foksal, opowiadająca się za sztuką radykalną i przekraczającą ustalone konwencje, podjęła się rzetelnego opisu happeningu z kilku przyczyn. Zwróciła uwagę na niewystarczającą ilość rzeczowych i kompetentnych informacji na temat zjawiska, czego efektem było tworzenie mitów i fałszywych opinii, a nawet „bezkarność wulgarnych sądów”, czemu pragnęła przeciwstawić własne definicje i analizy. Kolejną przyczyną był brak dokumentacji happeningu polskiego, dotyczącej jego tradycji i aktualności – w tym sensie cykl artykułów Ptaszkowskiej jest prekursorski. Autorka w przystępny i spójny sposób wyznaczyła najważniejsze elementy happeningu – bardziej operowanie zakazami niż postulatami, nieskończoność, likwidacja hierarchii (informacji, sytuacji, czasu i przestrzeni), anektowanie przedmiotów z codzienności itd. Ptaszkowska pisała, iż „happening można rozumieć jedynie jako manifestację – jedną z możliwych – określonej metody postępowania”, zaznaczała przy tym: „Nie piszę antologii działań happeningowych. Skorzystam z przysługującego mi prawa wyboru tych faktów, które zadecydowały o pojawieniu się nowej orientacji artystycznej, orientacji na gruncie polskim unikalnej. Żadna bowiem forma, żaden nawyk, żaden fetysz życiowego prestiżu nie hamuje możliwości jej rozwoju”. W tradycji polskiego happeningu niewątpliwą

¹² Zob. H. Ptaszkowska, *Happening w Polsce (1)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie” 1969, nr 9 (288), 23 IV–6 V, s. 8; też, *Happening w Polsce (2)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie” 1969, nr 10 (289), 7 V–20 V, s. 8; też, *Happening w Polsce (3)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie” 1969, nr 11 (290), 21 V–2 VI, s. 8.

rolę, według badaczki, odgrywał Tadeusz Kantor i teatr Cricot 2. Opisała kilka inscenizacji, w których wyczuwalny był duch destrukcji i rezygnacja z rzeczywistości spektaklu na rzecz przedmiotów gotowych, asamblaży, teatru informel itd. Odniosła się także do Jerzego Beresia i jego akcji, określanych jako akty twórcze, wyczuwając, że polska specyfika to bardziej odstępstwa niż zbieżności w stosunku do rozwoju happeningu na świecie. Opisała też pułapki partycypacji, postulowanej szumnie od kilku lat przez artystów awangardowych oraz postępowych krytyków, objawiające się choćby w wykorzystywaniu jej jako trick. Podobnie jak Semil nawiązała przy okazji opisywanego zjawiska do environmentu. Uznała, że zaczęto je realizować w Polsce w 1966 roku i to Galeria Foksal była inicjatorem owych działań, a poprzedził je słynny tekst *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca* Wiesława Borowskiego, Hanny Ptaszkowskiej i Mariusza Tchorka. Obecny stan wiedzy jest nieco inny. W 1958 roku Wojciech Fangor i Stanisław Zamecznik stworzyli pierwszą w sztuce światowej instalację przestrzenną – *Studium przestrzeni* w Salonie „Nowej Kultury” w Warszawie. Nowatorski environment powstał z obrazów optycznych Fangora. Ptaszkowska zdawała się nie dostrzegać prekursorskich działań Fangora i Zamecznika i skupiła się na wydarzeniach w Galerii Foksal, opisując działania Zbigniewa Gostomskiego, Edwarda Krasińskiego i Włodzimierza Borowskiego. W finale swoich rozważań wspomniała o „Assemblage’u zimowym”, akcji podjętej przez artystów związanych z galerią Foksal – Beresia, Gostomskiego, Kantora, Krasińskiego, Stażewskiego i Marię Stangret, w założeniach mającej rozwiązywać problemy, przed którymi stanął happening (między innymi problem partycypacji) i które miały okazać się dla zjawiska kulminacyjne. Ptaszkowska słusznie antycypowała zmierzch owych działań, które miały wkrótce przejść metamorfozę i zbliżyć się do innego rodzaju zdarzeń, określanych pod koniec lat 70. jako performance. Do programu Galerii Foksal w kontekście nowych mediów i form, takich jak environment czy happening, odniósł się Andrzej Kostołowski w cyklu tekstów „Eliminacja. Galeria i Krytyka”, który również ukazał się we „Współczesności”¹³. Pisał o eliminacji i redukcji, widocznych w sztuce ar-

¹³ Zob. A. Kostołowski, *Eliminacja. Galeria i krytyka (1)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie” 1968, nr 11; też, *Eliminacja. Galeria i krytyka (2)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie” 1968, nr 13; też, *Eliminacja. Galeria i krytyka (3)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie” 1969, nr 1.

tystów z Foksalu, przytaczając zdanie Wiesława Borowskiego: „[...] akty wyrzeczenia, negacji, dezaprobaty i eliminacji w sztuce... stwarzają nowy teren dla prowadzenia nieustannego dialogu z granicami sztuki”¹⁴. Polemika *W sprawie Galerii „Foksal”* PSP autorstwa Ptaszkowskiej, Borowskiego i Tchorka ukazała się we „Współczesności” w 1969 roku¹⁵. Autorzy z kręgu Galerii Foksal zarzucili Kostołowskiemu zbyt uproszczenia przy określaniu zjawisk artystycznych – posługiwanie się redukcją jako metodą artystyczną. Przestrzegali przed zbyt dosłownym nakładaniem założeń programowych galerii na realizację promowanych przez nią artystów, uważając, iż „teoria w najlepszym tylko przypadku jest równoczesna z praktyką artystyczną, na ogół przychodzi po niej”. W tekście polemicznym wybrzmiał także żal z powodu zbytnej polaryzacji polskiej krytyki, która, z jednej strony, „udowadnia fikcyjne wartości”, z drugiej zaś, cechuje ją ignorancja i niechęć do rzeczowej analizy faktów i zdarzeń.

Najpełniejsza analiza happeningu, uwzględniająca poprzednie teksty przedstawiające zjawisko, rzucająca nowe światło na omawiany problem i proponująca nowe, interesujące interpretacje, ukazała się ponownie w „Dialogu” w 1971 roku – był to obszerny tekst Stefana Morawskiego zatytułowany *Happening. Rodowód – charakter – funkcje*. Morawski z uwagą wymieniał i analizował najważniejsze postulaty książek o happeningu autorstwa A. Kaprowa, W. Vostella, M. Kirby’ego i J. J. Lebela. Dokonał rzetelnej analizy zjawiska opartej na zestawieniu różnych koncepcji i ich twórczej interpretacji. Zwrócił uwagę na zmienny kontekst funkcjonowania w zależności od miejsca: „Dla Amerykanów happening nie jest w żadnej mierze wyrazem jakichkolwiek postaw krytycznych, jest raczej wtargnięciem w życie, które akceptuje się w jego wersji codziennej, zwyczajnej. Dla Francuzów i Niemców jest glossą krytyczną, przy tym w wydaniu Vostella krytyka ma charakter przede wszystkim społeczno-obyczajowy i polityczny, zaś w wydaniu Lebela jest krytyką totalną”¹⁶. Pisząc o polskim kontekście happeningu zgodził się z analizami Hanny Ptaszkowskiej, punktując dodatkowo (uzasadniony wszak) brak nieustan-

nego „dialogu” na tak czy nie z cywilizacją technologiczną. „Polski happening atakuje konwencje kulturowe, w sferę obyczajową wkracza tylko częściowo, politycznie jest obojętny lub też udaje obojętność”¹⁷ – pisał. Kreślił także rozległą genezę zjawiska, powołując się na odrobioną lekcję Duchampa, wykłady dra Suzuki o buddyzmie zen, amerykański pop-art, francuski i włoski nowy realizm i wreszcie Fluxus. Happening rozkwitał w Nowym Jorku w latach 1958–1962, Fluxus zaś dopiero wówczas dojrzał, jednak mimo równoległości rozwoju tych fenomenów uważa się, iż Fluxusowe poszukiwania zachęciły artystów do radykalniejszych decyzji artystycznych. Morawski jako pierwszy stwierdził, że żywiołem wyróżniającym happening ma być aleatoryczność (z łac. *alea*, kostka do gry – związana z przypadkowością) właściwa codziennym doświadczeniom, tutaj zaś spotęgowana. Użył określenia „aleatoryzm życiowy” na określenie pomieszania elementów wizualnych i akustycznych z potocznym bełkotem słownym. W drugiej części swego studium Morawski nie tylko nakreślił linie łączące happening z environmentem, spektaklami teatralno-muzyczno-plastycznymi, literaturą, ale także wskazał na rozległy rodowód pozaartystyczny, każąc szukać przyczyn ogarnięcia przez happening tak wielu dziedzin sztuki w przemianach świadomości estetycznej. Morawski pisał o „paradoksach i ambiwalencji happeningu – jego zamknięciu się w teraźniejszości i motywie nadziei, jego konformizmie i nieustannej rebelii”¹⁸.

W chwili, gdy postulat partycypacji wyczerpał się i akcenty zostały rozłożone nieco inaczej, pojawił się nowy trend, który został określony mianem performance. Dla powstania i ukształtowania się sztuki performance kluczowe znaczenie – jak pisze Łukasz Guzek w tekście *Przez performance do sztuki*¹⁹ miał ruch Fluxus, który wprowadził do sztuki zasadę tożsamości artysty i dzieła jako zasadę formalną i artystyczną (w happeningu kluczowe było uczestnictwo). Oznaczało to, że artysta, kształtując swoją tożsamość w sztuce i wobec niej, może się obyć bez pośrednictwa struktur wizualnych. To właśnie Fluxus wprowadził „performerski” rodzaj obecności artysty jako dzieła sztuki. Jednak sposób kształtowania formy w oparciu o kondycję artysty

¹⁴ Tamże, s. 3.

¹⁵ H. Ptaszkowska, W. Borowski, M. Tchorek, *W sprawie Galerii „Foksal”* PSP, „Współczesność. Czasopismo Literackie” 1969, nr 5 (284), 26 II–11 III, s. 4.

¹⁶ S. Morawski, *Happening (1). Rodowód–charakter–funkcje*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony Dramaturgii Współczesnej Teatralnej, Filmowej i Radiowej” 1971, nr 9 (wrzesień), s. 114.

¹⁷ Tamże, s. 119.

¹⁸ S. Morawski, *Happening (2). Rodowód–charakter–funkcje*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony Dramaturgii Współczesnej Teatralnej, Filmowej i Radiowej” 1971, nr 10 (październik), s. 136.

¹⁹ Ł. Guzek, *Przez performance do sztuki*, „Didaskalia” 2005, nr 12, s. 20–23.

był dla twórców Fluxusu nieco inny niż dla późniejszych artystów performance – wywodzili ją z muzyki, eksperymentu dźwiękowego, poezji, rozumianej jako związek słowa z dźwiękiem i fizjologią mowy (bądź obrazem – jak w poezji wizualnej czy konkretnej).

Guzek porównuje performance i happening jako dwa nurty powiązane ze sobą linią bezpośredniej kontynuacji, formy akcjonizmu, które lokują się w jednym ciągu następstwa historycznego. Przekonuje jednak, że happening jest bardziej związany z malarstwem akcji, informelem, abstrakcyjnym ekspresjonizmem, wszelką sztuką ekspresji bezpośredniej niż z conceptualnym duchem Fluxusu. Mimo bliskości historycznej happening należy do innej linii genealogicznej, rozwojowej sztuki współczesnej. Wprowadzone do sztuki przez Fluxus realizm, ramowość kompozycji utworu i przewaga wykonawstwa nad rezultatem stworzyły podstawę dla ustanowienia samodzielnej formy performerskiej, dały impuls dla emancypacji artysty, a tym samym emancypacji jego działania na żywo, jako pokazu performance. Status performerów w sztuce, jako szczególny przypadek artysty, wywodzi się z Fluxusu, który wyprowadził go ze sposobu istnienia muzyki i wykonawstwa muzycznego. To właśnie z koncertów Fluxusu – głównie na gruncie uprawianej w tym kręgu „teorii artysty” głoszącej, że artysta jest w sztuce najważniejszy, jest jej formą i treścią oraz materiałem i celem – narodziła się sztuka performance.

Oficjalne rozpoznanie performance’u nastąpiło w latach 70., kiedy ta forma sztuki zaczęła być prezentowana na ważnych imprezach artystycznych. Słynne Documenta 5 (1972), których kuratorem był Harald Szeemann, były przełomem w rozumieniu sztuki już nie jako obiektu, ale i akcji. Stało się tak między innymi dzięki Josephowi Beuysowi, który zaproponował debatę mającą trwać sto dni, wzywającą do wzięcia przez sztukę nie tylko odpowiedzialności estetycznej (*Organizacja dla bezpośredniej demokracji poprzez plebiscyt*). W Polsce performance korzystał w znacznym stopniu ze środków artystycznych właściwych teatrowi, podobnie zresztą jak happening. Bardzo aktywne było środowisko wrocławskie, w którym działał Jerzy Grotowski. Reżyser tworzył teatr eksperymentalny, ale także coś, co sam określał jako „parateatr” (1969–1978). Działanie to miało charakter warsztatowy i odnosiło się do kultury czynnej, aktywnego uczestnictwa, zaangażowania widza w proces twórczy. Za jeden z pierwszych performance’ów uważane są działania surrealistycznego teatru Trumna, którego twórcą był

Adam Rząsa. Na Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach pojawiły się pokazy synkretyczne Włodzimierza Borowskiego, określane przez niego jako antyhappeningi²⁰.

Sens i charakter pojęć, takich jak: happening, antyhappening, performance, jest uchwytny poprzez ewolucję zjawisk i form ekspresji. Jan Przyłuski, definiując polską sztukę akcji metodą opisu historycznego, przyjmuje ujęcie diachroniczne i synchroniczne, korzystając z przedstawienia dynamicznej przemiany chronologicznej opartej na porządku następstw oraz skupiając się na momentach szczególnego zagęszczenia wydarzeń²¹. W ten sposób oś happeningu wyznacza rok 1965, antyhappening to 1969 (choć mówi się o czasie przełomu 1968–1971), performance zaś oscyluje już w stronę lat 80. W przypadku sztuki performance trudno mówić o konkretnej dacie inicjującej zjawisko (choć każdy z nestorów sztuki akcji w Polsce będzie ją widział w początku własnych wystąpień).

W polskiej teorii i krytyce sztuki termin „performance” upowszechniły dwa wydarzenia zorganizowane w 1978 roku, oba o zasięgu międzynarodowym: „International Artists Meeting – I am” (Galeria Riwiera-Remont, kwiecień) oraz „Performance and Body” (Galeria Labirynt, październik). Pierwszy festiwal sztuki performance w Polsce, „I am”, odbył się w dniach 28 marca–6 kwietnia 1978 roku i został zorganizowany przez Henryka Gajewskiego w studenckiej Galerii Riwiera-Remont w Warszawie. Nazwa festiwalu odnosiła się zarówno do kluczowej dla performance’u obecności artysty (*I am* – ang. jestem), jak i była skrótem od International Artists Meeting. Z obawy przed cenzurą w tytule festiwalu nie użyto pojęcia „performance”. Festiwal warszawski był poniekąd odpowiedzią na program Documenta w Kassel w 1977 roku, którego jeden z działów został poświęcony całkowicie sztuce performance. Władysław Kaźmierczak uważa, iż festiwal performance’u „I am” był szokiem pojęciowym dla artystów polskich zajmujących się sztuką żywą. Kurator festiwalu Henryk Gajewski wyraźnie rozdzielił sztukę performance od sztuki awangardowej, conceptualizmu i towarzyszących mu odmian sztuki żywej. W wydarzeniu wzięli udział artyści z piętnastu krajów. Podczas kilkuniedniowego festiwalu odbywały się akcje uliczne,

²⁰ Zob. J. Ludwiński, *Reportaż z „antyhappeningu”* (o Włodzimierzu Borowskim), „Odra”. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny” 1969, nr 6, przedruk w: J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, Kraków 2003, s. 136–140.

²¹ J. Przyłuski, *Sztuka akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce*, Słupsk 2007, s. 5.

pokazy sztuki wideo, spektakle, koncerty, wykłady artystów na temat performance'u oraz dyskusje o zupełnie nowej idei w sztuce. Ich efektem był katalog festiwalu *I am, czyli Performance*, praca zbiorowa opatrzona wstępem Grzegorza Dziamskiego. Powodem jej tak późnego napisania i wydania aż po sześciu latach była znana w ówczesnej Polsce strategia wyciszania niewygodnych zjawisk w kulturze. Performance polski, jako alternatywa dla akcji czy happeningów, nie został dostatecznie doceniony i ujawniony w kraju i za granicą. Choć spóźniona, książka ta jest wyjątkowo ważna i cenna, ponieważ precyzyjnie określa czas pojawienia się pojęcia „performance” w Polsce. Polska prasa zamieściła kilka recenzji pierwszego w Polsce festiwalu performance. Teksty Zbigniewa Korusa w piśmie „Integracje” (1978)²², Jerzego Domagały w „Kulturze” (1978)²³, wywiad Jacka Drabika z Henrykiem Gajewskim²⁴ w czasopiśmie „Nowy Wyraz” z 1980 roku mają charakter różnorodny, są jednak znakiem swoich czasów, wyrazem pewnej nieporadności poznawczej i językowej wobec nowych fenomenów artystycznych. W pierwszych tekstach o performansie widać, w jaki sposób kształtuje się sposób pisania o nim – opisowy, interpretacyjny, oparty na intuicjach, w dużej mierze wzorowany na krytyce zachodniej.

Międzynarodowe Spotkanie Artystów „Performance and Body”, zorganizowane w 1978 roku przez Galerię Labirynt, było kolejnym ważnym krokiem w historii sztuki performance w Polsce. Lublin był kolebką sztuki akcji w kraju, miejscem, gdzie już na początku swojej drogi twórczej występowali tacy artyści, jak: Jerzy Bereś, Zbigniew Warpechowski, Krzysztof Zarębski, Przemysław Kwiek. Nie znaczy to oczywiście, aby przed 1978 rokiem, okazjonalnie i w jednostkowych przypadkach, termin ten nie występował, a tym bardziej by nie istniały zjawiska mogące uchodzić za pionierskie przykłady rodzimego performance'u tworzące dlań specyficzne polskie zaplecze. Rok 1978 jest jednak cezurą ważną, gdyż wówczas termin „performance” został wprowadzony do języka polskiej krytyki i teorii, zadamawiając się na dobre w słowniku sztuki najnowszej. Początków polskiego performance'u należałoby jednak

szukać dużo wcześniej, jeszcze w latach 60., w pokazach synkretycznych Włodzimierza Borowskiego i w pierwszych manifestacjach Jerzego Beresia. Krytyka artystyczna, dotycząca sztuki akcji, aspirująca do rzetelnej wykładni rodzących się zjawisk, funkcjonowała, podobnie jak artyści polskiej awangardy lat 1956–1970, w osamotnieniu i pewnej izolacji międzynarodowej, bazując na zapożyczeniach z Zachodu. Pisanie o sztuce utrudniał również fakt, iż twórczość polskich artystów była znacznie bardziej rozproszona i często pozbawiona dokumentacji, odmiennie od twórczości artystów europejskich czy amerykańskich. Brakuje tekstów krytycznych, konceptualizujących sztukę akcji w Polsce, na ogół mamy do czynienia z relacjami naocznych świadków. Alternatywne zdarzenia artystyczne blokowała cenzura, a jedyną sferą względnej wolności były kluby i galerie studenckie. Performance w Polsce po roku 1978 nie był nurtem mającym zbyt wielu zwolenników. Bardziej funkcjonował w rozważaniach teoretycznych i dyskusjach aniżeli w praktyce artystycznej. Na temat performance'u powstawało w owym czasie niewiele tekstów. Władysław Kaźmierczak uważa, iż nieliczni performerzy nie wypowiadali się na temat swojej sztuki, ponieważ nadmiar wypowiedzi programowych ówczesnej awangardy zniechęcał do jakiegokolwiek wypowiedzi i konieczności wikłania się w dyskusje. Krytyka artystyczna niewiele wiedziała o sztuce performance, sami artyści zaś wypowiadali się o niej często negatywnie. Zbigniew Makarewicz używał pojęcia „przedstawienie”, twierdząc, że we Wrocławiu przedstawienia były realizowane już w latach 50. Jeden z czołowych krytyków lat 70., Jerzy Ludwiński, widział performance w szerszym kontekście aktualnych zjawisk, warto zwrócić uwagę na teksty dotyczące happeningu i performance'u, które zostały wygłoszone w formie odczytu podczas plenerów (Miastko 1979), pozostały jako maszynopisy (opublikowane w zbiorze *Epoka błękitu* wydanym w Krakowie w 2003 roku) bądź zostały opublikowane w prasie artystycznej (we wrocławskiej „Odrze”, we „Współczesności”, „Projekcie”). Ludwiński był komisarzem plenerów w Osiekach, brał udział w I Sympozjum Artystów Plastyków i Naukowców w Puławach (1966), które uznał za przełomowe²⁵. Działal w różnych ośrodkach i śro-

²² Z. Korus, *Sztuka osobistego uczestnictwa*, „Integracje. Zeszyty Ruchu Kulturalnego i Artystycznego SZSP” 1978, nr 12 (grudzień), s. 56–57.

²³ J. Domagała, *Performance*, „Kultura” 1978, nr 21 (779), s. 13.

²⁴ *Rozmowa z nie-artystą*. Jacek Drabik rozmawia z Henrykiem Gajewskim, „Nowy Wyraz” 1980, nr 1, s. 121–126.

²⁵ Jerzy Ludwiński wspominał: „Tam w Puławach rzeczywiście powstała nowa sztuka. Powstały różne *environment*, instalacje rozmaite. Labirynty, do których się wchodziło; najpierw było ciemno, później zapalały się światła. Performance'e, happeningi i w jakimś sensie pojawiła się sztuka konceptualna – jej pierwszy moment”,

dowiskach twórczych, dążąc do decentralizacji sztuki i sformułowania swoistego języka krytyki artystycznej. W jego relacjach z akcją i zdarzeń²⁶ dają się odczuć fascynacje radykalnymi tendencjami, związanymi z przekraczaniem ustalonych konwencji artystycznych, oraz intuicja i profetyzm w ocenie zjawisk, takich jak happening czy później performance. Czujnie obserwował zmiany w sztuce wynikające z conceptualnego przesilenia. Teksty *Nowe tendencje w sztuce polskiej i Próba oceny poszczególnych środowisk twórczych w kraju*²⁷ zwiastowały jego słynną koncepcję Muzeum Sztuki Aktualnej, która rozwinęła się, gdy mieszkał we Wrocławiu i głosił program „muzeum gry”. Idea ta w sposób bezprecedensowy poszerzała zasięg nowoczesnego myślenia na temat sztuki aktualnej, gdyż wskazywała na potrzebę powstania miejsca, które przede wszystkim reagowałoby na fakty artystyczne, prowokowało zdarzenia będące „polem gry” między artystą, widzem i krytykiem²⁸.

Teksty przedstawiające twórczość artystów performance: Jerzego Beresia, Zbigniewa Warpechowskiego, Natalii LL, Jana Świdzińskiego, Zygmunta Piotrowskiego, KwieKulik zaczęły się pojawiać w czasopiśmiennictwie o sztuce pod koniec lat 70. W latach 80. interesujące teksty dotyczące sztuki performance opatrzone autokomentarzami artystów pojawiły się między innymi w „Nurcie”²⁹ i w „Sztuce”³⁰. Grzegorz Dziamski był jednym z pierwszych teoretyków, którzy opisywali sztukę performance. Andrzej Kostołowski, ideologiczny współtwórca Galerii Akumulatory 2, jeden z najważniejszych krytyków sztuki lat 70. i 80., śledził z uwagą działania artystów awangardy, jego interpretacje nie były jednak wolne od uproszczeń. Artyści do samego pojęcia „performance” odnosili się z niechęcią i dystansem. To nastawienie zmieniło się w latach 80., kiedy twórcy, klasyfikując swoje wcześniejsze działania, znacznie sprawniej

operowali tym pojęciem. Wiele lat później, w latach 80. niejednokrotnie określali swoje akcje jako performance – nie tylko bieżące, ale nawet te z lat 60. Zbigniew Warpechowski pisał w „Zasobniku”, iż prezentował performance od roku 1967, czyli kilka lat wcześniej niż samo pojęcie „performance” zostało upowszechnione w tym znaczeniu w piśmie „Avalanche”. Podobna ewolucja w zmianie stanowiska wobec performance’u miała miejsce w każdym przypadku wśród tych artystów, którzy swoje realizacje na żywo nazywali wcześniej akcjami, happeningami, *events*, *activity*, przedstawieniami czy działaniami.

W krytyce artystycznej po 2000 roku pojawiło się wiele tekstów dotyczących zarówno poszczególnych artystów czy grup, jak i samego zjawiska sztuki akcji, które sytuują ją w szerszym kontekście przemian w sztuce, tak polskiej, jak światowej, i stanowią próbę zdiagnozowania aktualnej kondycji sztuki performance. Jan Przyłuski w publikacji *Sztuka akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce*³¹ pisze, że był to proces, w którym, dzięki sztukom performatywnym i intermediom ostatnich pięćdziesięciu lat, został stworzony nowy sposób rozumienia kultury i całkiem inny sposób jej odczuwania. To nowe podejście, nowy rodzaj dyspozycji poznawczej dopiero w latach 90. XX wieku zostało zaadaptowane przez teorię kultury i antropologię, czego przejawem jest zainteresowanie krytyków sztuką akcji, próbą jej systematyzacji, definiowania i kontekstualizacji oraz zwrot performatywny w naukach o człowieku.

BIBLIOGRAFIA

- Carlson Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, London 1996.
 Domagała Jerzy, *Performance*, „Kultura” 1978, nr 21 (779).
 Goldberg Rose-Lee, *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York 1979.
 Guzek Łukasz, *Przez performance do sztuki*, „Didaskalia” 2005, nr 12.
 Hansen Al, *A Primer of Happenings and Time/Space Art*, New York 1965.
Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme: Eine Dokumentation, ed. Jürgen Becker, Wolf Vostell, Reinbek 1965.
 Higgins Dick, *Jefferson's Birthday/Postface*, New York 1964.
 Kirby Michael, Jim Dine, *Happenings: an Illustrated Anthology*, Michigan 1965.
 Korus Zygmunt, *Sztuka osobistego uczestnictwa*, „Integracje. Zeszyty Ruchu Kulturalnego i Artystycznego SZSP” 1978, nr 12 (grudzień).
 Kostołowski Andrzej, *Eliminacja. Galeria i krytyka (1)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie” 1968, nr 11.
 Kostołowski Andrzej, *Eliminacja. Galeria i krytyka (2)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie” 1968, nr 13.
 Kostołowski Andrzej, *Eliminacja. Galeria i krytyka (3)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie” 1969, nr 1.

cyt. za: *Sztuka zmierza do maksymalnej różnorodności. Rozmowa przeprowadzona przez Rafała Jakubowicza*, [w:] Jerzy Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. J. Kozłowski, Poznań–Wrocław 2009, s. 322.

²⁶ J. Ludwiński, *Reportaż z „antyhappeningu”* (o Włodzimierzu Borowskim), „Odra. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny” 1969, nr 6; tenże „Opisanie happeningu (o Andrzeju Matuszewskim)”, rękopis, 1970, przedruk w: *Epoka błękitu*, Kraków 2003, s. 153–155.

²⁷ Zob.: A. M. Leśniewska, *Puławy 66*, Lublin 2006.

²⁸ P. Lisowski, *Performatywna mitologia. O strategii kuratorskiej Jerzego Ludwińskiego*, [w:] Jerzy Ludwiński, *Wypełniając puste pola*, Toruń 2011, s. 8.

²⁹ M. Rosiak, *Performance*, „Nurt” 1980, nr 11 (187).

³⁰ Zob. Z. Warpechowski, Z. Piotrowski, *Akademia Ruchu*, „Sztuka” 1988, nr 1.

³¹ J. Przyłuski, dz. cyt., s. 6.

- Lebel Jean Jacques, *Le Happening*, Paris 1966.
- Leśniewska Anna Maria, *Puławy 66*, Lublin 2006.
- Lisowski Piotr, *Performatywna mitologia. O strategii kuratorskiej Jerzego Ludwińskiego*, [w:] Jerzy Ludwiński. *Wypełniając puste pola*, Toruń 2011.
- Ludwiński Jerzy, „Opisanie happeningu (o Andrzeju Matuszewskim)”, rękopis, 1970, druk w: *Epoka błękitu*, Kraków 2003.
- Ludwiński Jerzy, *Reportaż z „antyhappeningu”* (o Włodzimierzu Borowski), „Odra. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny” 1969, nr 6, przedruk w: Jerzy Ludwiński, *Epoka błękitu*, Kraków 2003.
- Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Warszawa 2001.
- Morawski Stefan, *Happening (1). Rodowód–charakter–funkcje*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony Dramaturgii Współczesnej Teatralnej, Filmowej i Radiowej” 1971, nr 9 (wrzesień).
- Morawski Stefan, *Happening (2). Rodowód–charakter–funkcje*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony Dramaturgii Współczesnej Teatralnej, Filmowej i Radiowej” 1971, nr 10 (październik).
- Przyłuski Jan, *Sztuka Akcji. Dziesięć zdarzeń w Polsce*, Słupsk 2007.
- Ptaszkowska Hanna, *Happening w Polsce (1)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie” 1969, nr 9 (288).
- Ptaszkowska Hanna, *Happening w Polsce (2)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie” 1969, nr 10 (289).
- Ptaszkowska Hanna, *Happening w Polsce (3)*, „Współczesność. Czasopismo Literackie” 1969, nr 11 (290).
- Ptaszkowska Hanna, Borowski Wiesław, Tchorek Mariusz, *W sprawie Galerii „Foksal” PSP*, „Współczesność. Czasopismo Literackie” 1969, nr 5 (284).
- Rosiak Mariusz, *Performance*, „Nurt” 1980, nr 11 (187).
- Rozmowa z nie-artystą. Jacek Drabik rozmawia z Henrykiem Gajewskim*, „Nowy Wyraz” 1980, nr 1.
- Semil Małgorzata, *O happeningu bez uwag*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony Dramaturgii Współczesnej Teatralnej, Filmowej i Radiowej” 1966, nr 7 (lipiec).
- Sztuka zmierza do maksymalnej różnorodności. Rozmowa przeprowadzona przez Rafała Jakubowicza*, [w:] Jerzy Ludwiński. *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. Jarosław Kozłowski, Poznań–Wrocław 2009.
- Wachowski Jacek, *Performans*, Gdańsk 2011.

STRESZCZENIE

Polska krytyka artystyczna przyswajała zjawisko happeningu i performance'u od początku lat 60. przede wszystkim pod wpływem krytyki zachodniej (głównie amerykańskiej i zachodniemieckiej), stopniowo odnajdując własny język i sposób interpretacji zjawisk, które od końca lat 50. na dobre zagościły w sztuce. Od drugiej połowy lat 60. można zaobserwować próby konceptualizacji nowej sztuki, zaczęły pojawiać się teksty teoretyków opisujące zjawisko happeningu, które miało za żelazną kurtyną ugruntowaną pozycję i całkiem sporą literaturę. Tekst jest próbą podsumowania najważniejszych i najbardziej opiniotwórczych tekstów krytycznych, które ukazały się w prasie polskiej w latach 60. i 70. dotyczących sztuki efemerycznej, jej nurtów, terminologii i przedstawicieli. Pierwsze teksty krytyczno-teoretyczne dotyczące happeningu pojawiły się na łamach prasy literackiej i teatralnej: w „Poezji” i „Dialogu” (1966). Kolejne odniesienia miały miejsce w dwutygodniku literacko-artystycznym „Współczesność” (1969). Autorzy nierzadko polemizowali ze sobą na łamach wspomnianych periodyków. Kolejna część tekstu dotyczy wyodrębnienia się sztuki performance z nurtu sztuki akcji oraz upowszechnienia no-

wego terminu przez dwa zorganizowane w 1978 roku festiwale o zasięgu międzynarodowym: International Artists Meeting – „I am” (Galeria Remont, kwiecień) oraz Performance and Body (Galeria Labirynt, październik). Warszawskie spotkanie zyskało oddźwięk w mediach, zarówno związanych z władzą („Kultura”), jak i studenckich („Integracje”, „Nowy Wyraz”). Krytyka artystyczna ostrożnie traktowała nowe zjawisko, jednym z badaczy, którzy postrzegali performance w szerszym kontekście aktualnych zjawisk, był Jerzy Ludwiński, jego eseje ukazywały się na łamach „Odry”, „Współczesności”, „Projektu”. Opracowania autorskie i krytyczne dotyczące sztuki performance zaczęły pojawiać się na większą skalę w latach 80. w „Nurcie” i „Sztuce”. Na przełomie wieków zainteresowanie sztuką efemeryczną i intermedialną zbiegło się z teoriami w dziedzinie antropologii, co zaowocowało zwrotem performatywnym w naukach o człowieku.

Słowa kluczowe: happening, performance, sztuka akcji, polska krytyka artystyczna, Fluxus, environment, dokumentacja, asamblaż, aleatoryczność, antyhappening, polska awangarda, konceptualizm, zwrot performatywny

SUMMARY

Happening, Performance Art, Actionism in Polish Art Criticism since 1960s

Polish art criticism has been assimilating the phenomena of happening and performance art since the beginning of the 1960s, primarily under the influence of western art criticism (mainly American and West-German), gradually finding its own language and means of interpretation of the processes that permanently entered art at the end of the 1950s. Since the second half of the 1960s, one can observe trials of conceptualisation of this new form of art; theoreticians' studies that problematize the phenomenon of happening – which maintained a stable position behind the Iron Curtain and could enjoy a relatively rich biography dedicated to the topic – started to appear. This article is a trial to summarise the most important and influential critical studies concerning the ephemeral art (and its trends, terminology and representatives) that were published in the Polish press between the 1960s and the 1970s. The first critical-theoretical

analyses of the happenings appeared in the literary and theatrical journals: "Poezja" and "Dialog" (1966). The next studies were published in the biweekly literary-artistic magazine "Współczesność" (1969). The journals were often a place of discussion between the authors. The further part of this article analyses the separation of performance art from the trend of actionism and the popularisation of the new term by two 1978 international festivals: "International Artists Meeting – I am" (Remont Gallery, April) and "Performance and Body" (Labirynt Gallery, October). The Warsaw meetings generated a reaction in the media, both connected to the government ("Kultura") and the student circles ("Integracje", "Nowy wyraz").

The art criticism approached the new phenomenon carefully; one of the researchers who placed performance in the wider context of contemporary processes was Jerzy Ludwiński – his essays were published in journals such as "Odra", "Współczesność" or "Projekt". The studies and analyses started to appear on a larger scale in the 1980s in "Nurt" and "Sztuka". At the turn of the centuries, the interest in the ephemeral and intermedia arts met the anthropological theories, what resulted in a change in studies about humanity.

Key words: happening, performance art, actionism, Polish art criticism, Fluxus, environment, documentation, assemblage, aleatoric art, anti-happening, Polish avant-garde, conceptualism, change in studies