

PAVLÍNA
MORGANOVÁ



**MOŻLIWOŚCI
INTERPRETACJI
SZTUKI
AKCYJNEJ**

Sztuka akcyjna definitywnie zakończyła erę kierunków modernistycznych i otworzyła nowe możliwości, których przyswajanie i rozwój można obserwować do chwili obecnej. Sztuka zaczęła posługiwać się zupełnie nowymi środkami wyrazu, a ponadto zrehabilitowała zapomniane formy ekspresji, jakie znamy z rytuałów religijnych i społecznych z dawnej i bliższej przeszłości. Z niebywałą otwartością czerpała inspiracje z innych obszarów artystycznych. Jako elementy sztuki akcyjnej mogą figurować najróżniejsze formy rozwijającego się teatru, tańca, muzyki, fotografii i wideo oraz akcji politycznej, jak również projekty ukierunkowane na feminizm, tożsamość i seksualność, rytuały, wstępne koncepcje i wiele innych form wyrazu. Konsekwencją tej intermedialności i hybrydowości jest niełatwa interpretacja sztuki akcyjnej czy też jej klasyfikacja, zarówno do sztuk plastycznych, jak i do innych dziedzin. Punktem wyjścia objaśnień może stać się historia sztuki, historia i teoria teatru, socjologia, a nawet filozofia. W ramach interpretowania sztuki akcyjnej znajdziemy wszystkie wymienione sposoby podejścia. Zakotwiczenie w nich konkretnego autora niewątpliwie kształtuje stadium wyjściowe jego poglądów na sztukę akcyjną. One z kolei w znacznej mierze określają to, co w zakresie interpretacji jest za taką sztukę uważane¹.

Podstaw komentowania sztuki akcyjnej jest akcja². Akcja stanowi proces powstawania dzieła sztuki i równocześnie produkt finalny. Wynika stąd szereg problemów, z którymi od tej pory historia sztuki musi się zmierzy. Akcja jest bowiem nieuchwytna, dokumentowana z dużym trudem i przede wszystkim krótkotrwała. Obiekt artystyczny, który można kupić i odoy do kolekcji, zostaje zastąpiony niepowtarzalnym przeżyciem uczestników akcji oraz samego autora. Uświadomienie wartości nowego doświadczenia artystycznego i objawienie ponadczasowości w nietrwałości są jednymi z największych osignic sztuki akcyjnej. Równocześnie jednak znacznie komplikują możliwości interpretacji i stwarzają pytanie, czy akcj w ogole może objania kts, kto w niej nie uczestniczy, komu została tylko opowiedziana lub widział jej dokumentacj. W istocie wielu artystów w latach szecdziesiątych i później nie życzyło sobie, aby ich akcje były dokumentowane, nie tylko z powodu przeszkadzającej obecności fotografa, ale głównie w celu podkreślenia wyjątkowości doznania. Z dzisiejszej perspektywy jest jednak oczywiste, że jakkolwiek artyści akcyjni początkowo bronili się przed instytucjonalizowaniem swoich akcji, to jednak ich twrczoc stała się nieodłącznym elementem historii sztuki, ważnym ogniwem rozwoju sztuki XX wieku. I jako taka jest wciąż na nowo komentowana przez teoretyków, którzy zetknęli się jedynie z dokumentacj akcji³.

W Czechach sztuka akcyjna przez wiele lat znajdowała się na marginesie zainteresowania. W czasach minionego reżimu powstawała poza oficjalną scen, artyści tworzyli ją najczęściej w wolnym czasie lub jako dopełnienie tradycyjnej twórczości plastycznej. Przez historyków i historyczki sztuki była ona, poza wyjątkami, pomijana ze względu na swój charakter, wymykający si obiegowemu przekazowi artystycznemu oraz trudną uchwytnoc. W ówczesnej prasie fachowej ukazały się jednak artykuły uwzględniające w rodzaj wyrazu artystycznego. Sztuce akcyjnej poświęcili się już w latach

sześćdziesiątych Jindřich Chalupický i Vladimír Burda. Później – Ivan Jirous, Věra Jirousová i František Šmejkal. Należy też wspomnieć Jiříego Valocha, który wykonał wyjątkową pracę w brneńskim kręgu konceptualnym oraz oczywiście Karel Srpa. Wyjątkową pozycję zajmuje filozof Petr Rezek. W prasie z tego okresu pojawił się również szereg tekstów samych artystów, chociażby Milana Knížáka lub Eugena Brikciosa. W latach dziewięćdziesiątych sztuce akcyjnej systematycznie poświęcało się bezpośrednio kilkoro historyków i historyczek sztuki, spośród których trzeba wymienić przede wszystkim Vlastę Čihákovą-Noshiro i Jiříego Zemánka.

W niniejszym studium chciałabym porównać trzy kluczowe prace, reprezentujące trzy różne, charakterystyczne dla epoki, podejścia do interpretacji sztuki akcyjnej. Chodzi o esej Jindřicha Chalupického *Wąską drogą* z 1966 roku⁴, publikację Petra Rezka *Spotkania z artystami akcji*⁵ z 1977 roku oraz studium Františka Šmejkała *Powrót do natury*⁶, napisane w 1981 roku do niezrealizowanego katalogu wystawy w jugosłowiańskiej galerii „Salon fotografie”.

I. JINDŘICH CHALUPECKÝ - WĄSKĄ DROGĄ

Teoretyk Jindřich Chalupický towarzyszył czeskiej sztuce już od okresu międzywojennego. Jego punkty wyjścia w międzywojennej sztuce nowoczesnej, przede wszystkim dla dadaizmu i surrealizmu, widoczne są również w wielu uwagach i esejach z czasów powojennych. Chalupický zawsze był obrońcą wolności artystycznej, oczekiwania od sztuki ekskluzywności, przy jednoczesnym zakorzenieniu jej w świecie, w którym żyjemy. Jego wyjątkowa erudycja w wielu dziedzinach, zaplecze filozoficzne oraz talent literacki umożliwiły mu pisanie esejów mających szerszy kontekst kulturowy i bezsporną

wartość poetycką. Prace Chalupceky'ego w sposób syntetyczny poruszają szereg podstawowych zagadnień sztuki, a także życia.

Chalupceky nie należał do historyków sztuki pieczęłowicie analizujących dzieła jedno po drugim. Zajmował się raczej podstawami sztuki, problemami jej funkcji, posłannictwa, przemian i możliwości. Przez całą swoją długą drogę teoretyka uważnie śledził najbardziej aktualne wydarzenia artystyczne i formułował uwagi o nich. Tak więc w latach sześćdziesiątych zetknął się również ze sztuką akcyjną. Czeskiemu środowisku plastycznemu umożliwił kontakt z jednym z najbardziej postępowych zachodnich ruchów tego okresu – ruchem Fluxus, prezentującym szeroki nurt sztuki konceptualnej, akcyjnej i eksperymentalnej. W wielu tekstach Jindřich Chalupceky informował o twórczości najwybitniejszych członków Fluxusu: o Allanie Kaprowie, Dicku Higginisie, Georgu Brechcie, a w 1966 roku został promotorem festiwalu Fluxusu w Pradze. Również w eseju *Wąską drogą* pojawia się nazwisko Allana Kaprowa i kilku innych artystów z Fluxusu. Jednak poświęcony jest on przede wszystkim Vladimírowi Boudníkowi i Milanowi Knížákowi – osobowościom, które autor dla czeskiej sztuki współodkrył. Nie były to jednak Chalupceky, gdyby studium monograficznego tych dwóch indywidualności, istotnych dla czeskiej sztuki akcyjnej, nie ujął w ramy szerszych uwag teoretycznych.

Już na początku autor wskazuje na pewien „moment kryzysowy” naszej cywilizacji. Rozwiązywalny z wielkim trudem konflikt sztuki i społeczeństwa analizuje przy pomocy pojęć „ars” i „furore”: *„Ars”, wyrażająca starsze pojęcie sztuki jako zdolności tworzenia pięknych rzeczy i „furore”, odpowiadająca nowszemu pojęciu sztuki – porywającej szczególną siłą, twórczą wyobraźnią, opanowującą ciało i duszę?* Niemożność zaszeregowania do utylitarnych mechanizmów społecznych i kulturowych jest jedną ze znaczących cech „furore”. Chalupceky wykreśla jej historyczną linię w sztuce nowoczesnej: od

futuryzmu przez dada i surrealizm aż do dzisiejszych happeningów i „eventów”. Przedstawia tym samym rodowód sztuki akcyjnej, pisząc następnie: *Artysta wybiera wyrazisty, ekscentryczny sposób występowania i nie przeszkadza mu, jeżeli uważany jest za błazna czy wariata. Jego pomysły, materiały i metody przez swoją banalność wydają się zupełnie nieartystyczne; jego prace mają często tak nietrwałą postać, że nijak nie mogą być towarem na sprzedaż ani posiadać wartości kolekcjonerskiej. Stają się jedynie pretekstem dla wystąpienia artysty; w końcowym efekcie wręcz przestają istnieć. Działanie artysty, jego ekshibicja w pełni zajmują ich miejsce⁸.*

Nieprzypadkowo w związku z tym Chaluppecký poświęca się akurat twórczości Vladimíra Boudníka. Boudník jest jednym z najważniejszych prekursorów czeskiej sztuki akcyjnej. W latach 1949–1950, jak podaje Chaluppecký, zrealizował ponad sto akcji ulicznych, których celem była prezentacja eksplozjonalizmu⁹. W interpretacji Chaluppecký’ego niezwykle trafnie zaakcentowane są oczywiście momenty, które przybliżają akcje Boudníka do happeningu: *Ustawia sztalugę malarską pod starym murem na ruchliwej praskiej ulicy. Przerysowuje to, co widzi w odpadającym tynku. Ludzie zatrzymują się, ktoś odważy się spytać o sens tej czynności; zacznie się dyskusja. Ludzi przybywa, po chwili jest ich pełno. Dyskusja przechodzi w spór. Boudník może już pozostać z boku. Akcja rozwija się sama¹⁰.* A zatem, dokładnie jak w happeningu: artysta inicjuje sytuację, pozostawiając następnie obserwatora, aby stał się współautorem. Mimo to Boudník jednak nie realizował happeningu, gdyż nie chodziło mu o samą akcję, lecz o propagowanie idei eksplozjonalizmu.

Chaluppecký analizuje nie tylko Boudníka „furore”, ale również „ars”. Jego grafikę wiąże z amerykańskim malarstwem akcyjnym i francuskim tazyzmem. Jest zafascynowany, jak zresztą chyba każdy, życiową postawą Boudníka, planowo nieartystyczną; ową sprzecznością między jego znakomitymi dziełami a dystansem do

artystycznego świata. Opętanie Boudníka ideami eksplozjonalizmu, fascynacja doświadczeniami optycznymi i możliwościami wyobraźni zaszeregowały go do świata sztuki, mimo że był raczej robotnikiem, który na otaczający go świat spoglądał jak na obszar plastyczny. Wskutek tego, że Boudník został poznany i przyjęty przez scenę artystyczną, zmuszony był do porzucenia szczeliny pomiędzy sztuką a społeczeństwem, którą stworzył dla siebie własnym życiem. Mimo iż na pierwszy rzut oka mogło się wydawać, że możliwość oficjalnego uznania za artystę plastyka była dla Boudníka wykupieniem z trudnego robotniczego życia, prawda była przeciwna. Boudník już nigdy nie potrafił i nawet nie mógł powrócić do owego „tajemnego miejsca”, w którym powstały jego najlepsze prace.

O ile Boudník w 1966 roku był już na czeskiej scenie artystycznej osobowością szeroko uznawaną, Milana Knížáka prawie nikt jeszcze nie znał. Artykuł *Wąską drogą* prawdopodobnie był pierwszą oficjalną publikacją całościowo przedstawiającą twórczość Milana Knížáka i grupy „Aktuální umění” (Sztuka Aktualna). Chalupecký, podobnie jak w przypadku Boudníka, umiał bardzo dokładnie zaklasyfikować twórczość Knížáka w relacji do dzieł zagranicznych. Zdolność ta, w czeskiej izolacji nader rzadka, czyniła teksty Chalupecký’ego jeszcze cenniejszymi. Również z dzisiejszej perspektywy porównania te są w większości właściwe. Twórczość Milana Knížáka zestawia Chalupecký z dziełami Allana Kaprowa i pomimo wielu zbieżnych zasad już we wczesnym okresie znajduje w nich zasadnicze różnice: *Kaprow wychodzi, podobnie jak Knížák, od plastyki. Komponuje jakies przedstawienia, ale nie ma tu teatralnej „akcji” ani teatralnych „postaci”, a przestrzeń, w jakiej kompozycja się wydarza, nie jest wyodrębniona z przestrzeni, gdzie znajdują się widzowie – co z góry wyklucza teatralną iluzję. Pozostaje tu jednak podział na aktywnych odtwórców i na biernych widzów, czyli coś, co wciąż przypomina teatr. Struktura kompozycji Knížáka jest od początku inna. Wprawdzie w obydwu pierwszych „demonstracjach”*

czy „happeningach” on sam oraz inni z jego grupy zagrali określone role, jednak pozostali uczestnicy nie byli niemal ani chwilę bierni. Przez cały czas prowadzono ich tak, aby sami wykonywali „demonstrację”. Utwory te od początku bynajmniej nie zmierzały w stronę teatru, lecz do czegoś innego i bardziej pierwotnego: do wspólnej zabawy¹¹.

Interpretacja Chalupецký’ego wynika z bezpośredniego przeżycia kilku pierwszych akcji grupy „Aktuální umění”. Opis *Aktualnego spaceru* po Nowym Świecie¹² – *Demonstracji dla wszystkich zmysłów* (1964) i *Drugiej manifestacji sztuki aktualnej* (1965) są jednymi z najlepszych zapisów i równocześnie objaśnień wczesnej twórczości Knížáka. Już w tym okresie Chalupецký uchwycił rytualność akcji Knížáka¹³. Jego tłumaczenie zakończenia *Drugiej manifestacji AU*, podczas którego Soňa Švecová stopniowo spaliła swoje ubranie, jest bardzo bliskie archetypalnej interpretacji Františka Šmejka. Chalupецký objaśnił ten niezwyklej performance jako rytuał spalenia dziewicy.

O wiele ważniejsze jest, że Chalupецký zauważył drobne przesunięcie w twórczości grupy „Aktuální umění”, która właśnie w 1966 roku pozbyła się ze swej nazwy słowa „umění” (sztuka). Myślę, że dla postawy Knížáka symboliczna jest zmiana nazwy samizdatowego czasopisma grupy „Aktuální umění” na „Nutnou činnost” (Działanie Konieczne). Knížák usiłuje bowiem swoją działalnością przekroczyć granice sztuki. Nie chce już odmienić sztuki i przez to zmienić życie człowieka, jak to brzmi w pierwszym manifestie grupy; obecnie atakuje życie wprost: *Jednocześnie sami starają się ustąpić, w miarę możliwości, na drugim planie – być już nawet nie „organizatorami” tych zabaw, ale jedynie ich prowokatorami, inicjatorami. Zauważmy, że nie są to „przesolone zarty”. Oni nie chcą bawić się z ludźmi ani ich kosztem. Chcą, by sami nauczyli się oni zabawy poprzez naukę innego stosunku do życia niż ten obecnie przyjęty. Zwykle uważamy swoje działania za środek do jakiegoś celu, który znajduje się obok niego i poza nim. Jednak zabawa jest bezcelowa, jej sens tkwi w samym przebiegu, a życie, które*



Milan Knížák, *Spacer po Nowym Świecie – demonstracja dla wszystkich zmysłów*, 1964

*byłoby zamienione w zabawę, już nie odwoływałoby się do niczego poza nim samym, nie potrzebowałoby żadnego usprawiedliwienia oprócz samego siebie. Odkryłoby własną pełną wartość w sobie, w swym prostym istnieniu, w swoim szczerym przekazie*¹⁴.

W tym miejscu dochodzimy do zasadniczej idei, jaka pojawia się w tekstach Chalupceky'ego już od lat czterdziestych. Jest nią szukanie miejsca dla sztuki. Stanowi je owo „sekretne” miejsce w *Końcu nowoczesnej epoki*¹⁵ lub „jakieś święte miejsce, do którego świeckiej władzy nie wolno wkroczyć”, w *Kulturze i polityce*¹⁶. Zwłaszcza w tych pracach Chalupceky rozstrzyga kwestie wolności i niezależności sztuki od społeczeństwa, jak również dotyczące potrzeb jej zaangażowania społecznego.

Dla sztuki Boudníka i Knížáka, tak więc i dla sztuki akcyjnej, Chalupceky rozwiązuje to zagadnienie poprzez pojęcie „inartyzm”: *Chcą przede wszystkim znieść konwencje społeczne, wiążące sztukę z określonym miejscem, określoną okazją, określoną publicznością. O ile przekraczają materialne konwencje artystycznego dzieła, jest to u nich sprawą drugorzędną. Nie potrzebują już walczyć ze sztuką. Może nawet pozostać im obojętna. Gdyby chcieli rozliczyć się z problemem sztuki, musieliby znów robić to w obszarze sztuki: tym jednak zamknęliby dla siebie obszar życia, z którego i w którym chcą działać*¹⁷. W ten sposób Chalupceky trafnie ujął paradoksalną pozycję obu wymienionych osobowości artystycznych. *Bardziej niż o ars lub anti-ars dałoby się w ich przypadku mówić właśnie o inartyzmie (inartismus). Opuszczają teren sztuki przez to, że porzucają warstwę społeczną, która ukonstytuowała sobie sztukę jako czynność wyspecjalizowaną. Są gdzie indziej i świat rozpościera się przed nimi w swojej nieprzewidywalności i niewyczerpaniu*¹⁸.

Powojenne uwagi Chalupceky'ego, w których rozpatruje dylemat sztuki: czy ma ona żyć w swej autonomii w ukrytym miejscu oddalonym od społeczności, czy rozpuścić się w wirze życia i przestać być sztuką – brzmią trochę niezdecydowanie. Chalupceky nie znajduje

jasnego rozstrzygnięcia, a jego poetyckie metafory nie potrafią zamaskować nierozwikłanej traumy. Problem ten powróci do niego w latach sześćdziesiątych. Wydawać by się mogło, że przyjmie on postawę Roberta Rauschenberga, który dylemat między życiem a sztuką rozwiązał swą słynną szczeliną pomiędzy nimi. Jednak to eleganckie rozstrzygnięcie nie satysfakcjonuje Chalupický'ego: *Nie chodzi o wytwarzanie sztuki gdzieś poza sztuką, w owej „szczelinie” lub nawet bezpośrednio w „życiu” – po to, by uczynić sztukę czymś bezpostaciowym i bez reszty rozpuszczalnym w „życiu”, a więc w nie-sztuce. Chodzi o coś zupełnie innego: odnowić sztukę w jej własnej strukturze, aby usytuowała się na granicy między „sztuką” a „życiem”; ulokować ją tak, aby swoim symbolicznym ukształtowaniem zdolna była działać jak najmocniej i najwnikliwiej na rzeczywistość społeczno-historyczną¹⁹. Szczelinę Rauschenberga zastępuje granicą. Sztuka według Chalupický'ego nie należy do jakiegś przestrzeni między sztuką a życiem, którą w praktyce bardzo trudno sobie wyobrazić, a raczej znajduje się na płaszczyźnie styku obu tych obszarów, na ich granicy. Jego rozwiązanie jest wzywaniem do większej intensywności oddziaływania sztuki, wzmożonym następnie w latach siedemdziesiątych w ramach uwag o sztuce jako namiaście religii. Chalupický'ego apel transcendentálny, rozbrzmiewający w tekście *Sztuka a transcendencja*, jest tego dowodem²⁰.*

Całe zakończenie tekstu wydaje się podważać wcześniejsze myśli; niektóre z nich prawie neguje. Chalupický, jak wielokrotnie przedtem, znajduje wyjście z sytuacji w pełnej sprzeczności poetyckiej metafory: *Artyście z jednej strony grozi, że ugrzęźnie w sztuce; jego twórczość pozostanie wewnątrz szczególnego obszaru artystyczności, oddzielonego od wszelkiego innego życia. Z drugiej strony zagraża mu w podobnym stopniu, że życie pochłonie jego impuls; zniszczy albo zmieni w coś, czego wcale nie chciał. Tak czy inaczej stanie się współwinnym świata, od którego chciał się zdystansować lub przeciwko któremu zamierzał protestować. Jednak pozostaje mu tylko ta wąska droga²¹.*

II. PETR REZEK – SPOTKANIA Z ARTYSTAMI AKCJI

Filozof i psycholog Petr Rezek napisał w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych cały szereg prac traktujących o sztuce wówczas aktualnej. Te eseje i uwagi krytyczne mają wspólny mianownik, którym jest metoda fenomenologiczna. Tak powstało wiele oryginalnych publikacji, które w niepowtarzalny sposób interpretują aktualną sztukę zachodnią i czeską.

Fenomenologii, na przekór metaforyce i ekwilibrystyce językowej, udaje się dostrzec istotę rzeczy. Właśnie ta dążność do wyrażenia niewyraźnego, odkrycia tajemnicy życia w filozofii, jest niezmiernie bliska dążeniom historii sztuki do odkrycia istoty sztuki. Wyjaśnienie fenomenologiczne staje się metodą wielce konstruktywną. Dobrze to widać, kiedy porównuje się przykładowo esej Petra Rezka *Spotkania z artystami akcji* z tekstem o tych samych artystach autorstwa Jindřicha Chalupecký'ego w książce *Na hranicích umění* (Na granicach sztuki)²². Podczas kiedy Chalupecký opisuje poszczególne performanse oraz rozwój twórczości Petra Štembery i Jana Mlčocha, Rezek, przeciwnie, koncentruje się na jednej akcji każdego z autorów oraz dodatkowo objaśnia ją, jakby to był sen. Dokładnie według własnej metody, którą naszkicował w tekście *Věda o umění a fenomenologie* (Nauka o sztuce a fenomenologia): *W fenomenologii mówi się o rzeczy w szczególny sposób – jak byśmy wcale o rzeczy nie mówili. Jest tak częściowo dlatego, że fenomenologia zwykle wybiera do badań zjawiska pograniczne. Kiedy np. fenomenolog mówi o chorobie, wygłasza wykład niby o czymś innym – o zdrowiu; kiedy chce wyjaśnić, co to halucynacja, mówi o percepcji. [...] Rzecz wystarczy omijać i kiedy nic nie wymuszamy, pojawia się sama. [...] Fenomenolog i znawca sztuki opisują dzieło różnymi sposobami. Znawca sztuki zwykle pozostaje przy analizie, która pokazuje, jak poszczególne elementy w dziele są łączone w całość.*

Taki opis jest jednak wtórny, ponieważ zakłada, że zostało już dane coś, co wystarczy tylko bliżej określić. Opis pierwotny – przeciwnie – bierze pod uwagę to, co opis wtórny zakłada jako oczywiste; taki właśnie opis lepiej odpowiada na pytanie, co to wszystko znaczy, co dzieło wyraża²³.

Interpretacja Rezka jest wolna od wszelkich metod historii sztuki objaśniających stopniowy rozwój twórczości artysty. Rezek sięga do sedna. Wyjaśnia dzieło nim samym. Przez to, że usiłuje zrozumieć, dlaczego dzieło jest sztuką, dochodzi do ogólnego sensu sztuki.

Esaj *Spotkania z artystami akcji* napisał Petr Rezek w 1977 roku. A zatem w czasie, kiedy „praska trójka body-artowa”, Karel Miler, Petr Štembera i Jan Mlčoch, znajdowała się u szczytu swej twórczości. Na czeską scenę przynieśli oni radykalny *piece of body-art* – akcję ciała, którą realizowali dla ograniczonego kręgu widzów i dokumentowali kilkoma fotografiami oraz krótkim opisem słownym.

Owo zupełnie nowe zjawisko artystyczne podważyło dotychczasowe pojmowanie dzieła sztuki oraz przyniosło wiele pytań o pozycję autora, rolę widza i istotę sztuki. Rezek w swojej publikacji usiłował znaleźć przede wszystkim sens przytoczonego osobliwego działania i obronić je jako sztukę: *Wymienieni trzej autorzy mówią, że to, co robią, jest sztuką. Jeżeli przez dwa lata w myślach zajmowałem się ich akcjami, to dlatego, że twierdzenie – iż jest to sztuka – ma akurat podobny charakter wyzwania jak sen, śniący się nam przed laty, którego nie rozumieliśmy i który do dzisiaj domaga się wytłumaczenia, głębszego zrozumienia²⁴.*

Podczas swoich badań Rezek wychodzi od tego, jak dzieła są prezentowane. Chodzi o krótkie wiadomości tekstowe: „tego a tego dnia zrobiłem to i to”. Jest to zatem opis (Rezek nazywa go opowieścią), który jak najzwyczajniej komunikuje, co się stało – bez analizy przyczyn i skutków owego wydarzenia; po prostu sucho je konstatuje: *Tekst nie objaśnia, co autor zamierzał, opisuje tylko to, co nastąpiło. Ponieważ nie ma tu żadnego dlaczego i dlatego, zostaje nam coś, co się zdarzyło, ukazane jako to, co się przytrafiło (samo), co nie zostało spowodowane²⁵.*



Okładka książki Petra Rezka *Tělo, věc a skutečnost v současném umění* (Ciało, rzecz i rzeczywistość w sztuce współczesnej), 1982

Karel Miler, *Linia prostopadła*, 1973



Rezek ma pena wiadomoc tego, że oderwanie od powszedniego życia nadaje opisywanym performansom szczegolny wymiar egzystencjalny: *Wspomniane akcje, dokumentowane fotografiami i opisem, kryja gebokie powiazania ludzi i rzeczy. Abyśmy jednak mogli je ujrzec, nie mozemy widziec akcji oczami faktografa, ktory nie pyta o sens tego, co zapisuje. Opis towarzyszycy i fotografie dokumentalne maja charakter apelu, podobnie jak sen, ktory stoi przed nami i wymaga objaśnienia*²⁶.

Juz sam pomysl tlumaczenia akcji, jakby to był sen, odslonił szereg podstawowych aspektow sztuki akcyjnej. Akcja, na podobieństwo snu, jest zakorzeniona w realnym życiu, dodaje mu jednak czegos nadzwyczajnego, wyprowadza poza rutynowe sytuacje. Wyraza najglebsze pragnienia i obawy człowieka, rozgrywa sie w szczegolnym czasie, ktory jest teraniejszocia spoza teraniejszoci. Jest nieuchwytna, niczego nie stwarza, mozna ja, tak jak sen, jedynie przeżyć i wspominac. Powiazania te Rezek wykorzystał, a nastepnie zinterpretował akcje Karla Milera, Petra tembery i Jana Mlcocha za pomoca metody objaśniania snow szwajcarskiego psychiatry i filozofa Medarda Bossego. Jej autor zajmuje krytyczna pozycje wobec metody Carla Gustava Junga i jego teorii archetypow, ktora uwaza za wielce hipotetyczna. Bosse nie opiera swoich komentarzy na mitologii, symbolach mitycznych i archetypach, koncentrujac sie bezpośrednio na niącym i jego postawie, ktora we nie wychodzi na jaw. Tlumaczenie snow przy pomocy archetypow, zdaniem Bossego, odwodzi od wagi snu, uogólnia go, pozbawiajac przez to indywidualnej wartości – prowadzi do zwodniczej ulgi²⁷.

Moim zdaniem, interpretacja akcji tym sposobem nie jest tak interesujaca, jak sam opis – opowiec o poszczegolnych akcjach, jakby chodziło o sen. Jako przyklad moze posłużyć tu opis akcji Mlcocha *Zawieszenie – wielki sen* (1974): *Jestem na strychu obszernego budynku, moze to byc posiadoc lub zamek; przyszedłem tu dobrowolnie z dwoma meczyznami. Przynieliśmy liny i jeszcze jakies przedmioty. Strych*

jest pełen kurzu, rozmaitych drutów i pudeł, jakby właśnie opuścili go rzemieślnicy. Obaj ludzie podchodzą do mnie, są nieco starsi ode mnie. Jeden zawiązuje mi oczy, drugi owija mi bandażem nadgarstki i kostki. W końcu zatykają mi uszy woskiem, a ja kładę się na ziemię. Do rąk i nóg mam przywiązaną linę, za ręce i nogi zostaję wyciągnięty w powietrze. Po kilku minutach daję im znak, że czuję ból w rękach. Szybko opuszczają mnie na ziemię²⁸.

W związku ze sztuką akcyjną Rezek, oprócz snu, odwołuje się do święta. Święto również ma z akcją wiele punktów styčných. Autor ostatecznie tak je charakteryzuje: *Czasowy charakter i sens święta zawiera w sobie taką samą strukturę jak akcje – struktura czasu jest ta sama, chociaż święto jest za każdym razem inne. Znaczenie święta tkwi w odniesieniu do zbiorowości, w ponownym uprzytomnieniu dziejowego wydarzenia i uzmysłowieniu sobie własnego miejsca w społeczności. Życie toczy się od święta do święta, nadają one sens, ramy, dniom powszednim – poza tym nie zostaje po nich żaden produkt – święto jest możliwe tylko jako wprowadzenie świąteczności wobec powszedniości. [...] Każda akcja jest więc nie-obrazowym autoportretem, świętem jednostki badającej teren, na którym jest jeszcze sobą – cieleśnie, duchowo, w czynach i w myślach. Akcja jest świętem, które nadaje sens powszedniości, które ją obramowuje²⁹.* Dalej jednak Rezek nie rozwija tematu, pozostawiając potencjał powiązań świąteczności ze sztuką akcji kwestią niewyczerpaną.

Rezek w całym swoim studium fenomenologicznie okrąża najróżniejsze aspekty sztuki akcyjnej i równocześnie porusza najbardziej podstawowe zagadnienia z nią związane. Dokładnie w duchu metody fenomenologicznej: *Fenomenologia oznacza wytrzymanie w niejasności tak długo, aż sprawa sama się rozjaśni³⁰.*



Jan Mlčoch, *Zawieszenie –
wielki sen*, Praga, 5 października 1974

III. FRANTIŠEK ŠMEJKAL - POWROTY DO NATURY

František Šmejkal należy do najwybitniejszych czeskich teoretyków surrealizmu i tendencji postsurrealistycznych. Już na początku lat sześćdziesiątych zdefiniował nurt sztuki imaginacyjnej, w ramach którego próbował rozszerzyć granice surrealizmu i poniekąd swobodniej interpretować powiązaną z nim twórczość. Od początku w jego sposobie wyjaśniania brzmiały myśli inspirowane teorią nieświadomości zbiorowej Carla Gustava Junga. Jego teoria archetypów była następnie stałym elementem metod interpretacyjnych Šmejkała. Znajdziemy ją już we wczesnym tekście do wystawy *Imaginativní malířství 1930–1959*, eksponowanej w 1964 roku w Południowoczeskiej Galerii Alša³¹; pojawiła się też w publikacji *Powroty do natury*. Studium to napisał Šmejkal w 1981 roku z okazji wystawy pod tymże tytułem w belgradzkiej galerii „Salon fotografie”. Ponieważ katalog nie został wydany, tekst po raz pierwszy opublikowano dopiero w 1984 roku w samizdatowym tomie *Sborník památce Alberta Kutala* (praca zbiorowa dedykowana Albertowi Kutalowi)³², następnie ukazał się drukiem dopiero w dobie porewolucyjnej w czasopiśmie „Výtvarná kultura”³³. W artykule tym Šmejkal ukierunkowuje się przede wszystkim na akcje o cechach *land-artu*, które w swoim czasie tworzyły główny nurt sztuki akcyjnej. Jest to jedno z pierwszych całościowych opracowań dotyczących czeskiej sztuki akcyjnej lat siedemdziesiątych.

Jak wynika z samego tytułu, kluczowe dla tego nurtu artystycznego jest ponowne odkrycie stosunku człowieka do natury. Dla Šmejkała przeniesienie artystycznej aktywności do przyrody nie jest jedynie ucieczką z przotechnizowanego świata i wyrazem ekologicznego protestu, ale głównie szukaniem prapoczątków ludzkiej świadomości: *Jest to dążenie do zasadniczej zmiany systemu życia, do nowej*

*integracji naszego indywidualnego rytmu z naturalnymi biorytmami, do ponownego odkrycia zaburzonej równowagi między organizmami człowieka i przyrody*⁵⁴.

Šmejkal, zajmujący się w ramach surrealizmu ludzką świadomością, podświadomością i nieświadomością, potrafił niezwykle umiejętnie odsłonić uniwersalne pierwiastki dawnego ludzkiego doświadczenia, które ponownie uzmysłowiła sztuka akcyjna. Szereg ponadczasowych kolektywnych symboli i tematów pojawiło się zwłaszcza w pracach artystów, którzy na nowo zaczęli odkrywać naturę i miejsce w niej człowieka. Šmejkal zauważył, że zwrot sztuki ziemi ku naturze często towarzyszy powrotowi do starych obrzędów i rytuałów: *Powrót do natury był równocześnie uzupełniony powrotem do prehistorycznych korzeni sztuki, które człowieka, żyjącego w harmonii z przyrodą, prowadziły przez całe tysiąclecia, a w sztuce ludowej przeżywały aż do początku naszego wieku. Pełniły przy tym w jego życiu niezmiernie ważną funkcję, łącząc je z przeszłością rodu ludzkiego i równocześnie trwale zakotwicząc w naturze i kosmosie. Jednocześnie rytuał przebudza długo tłumioną świadomość mistyczną, która stanowi zasadniczy element ludzkiej psychiki, a która obecnie – w czasach, kiedy na absolutystycznej władzy rozumu zaczynają powstawać poważne rysy – domaga się na powrót swoich praw. I to nie tylko w snach i fikcjach literackich, dokąd na długo została wyparta, ale i w życiu codziennym. Jeżeli rozum wyodrębnia nas z przyrody, to świadomość mistyczna ponownie z nią łączy i zawraca ku pierwotnemu przeżywaniu jedności człowieka z uniwersum*⁵⁵.

W chwilę później Šmejkal ujawnia zasadniczą ideę swojej interpretacji: *Szokująca nowość i niezwykłość sztuki postmodernistycznej, odrzucającej wszelkie ustalone normy estetyczne, paradoksalnie jest związana z najgłębszą tradycją. Nie jest to zresztą niczym zaskakującym. Cała sztuka nowoczesna, proporcjonalnie do tego, jak oddalała się od skodyfikowanych konwencji europejskich, zaczęła czerpać ze źródeł odległych w czasie i przestrzeni – z kultur archaicznych i orientalnych,*

ze sztuki prekolumbijskiej i oceanicznej, itd. Sztuka postmodernistyczna powraca jeszcze głębiej, aż do samych korzeni elementarnego aktu twórczego, do prehistorycznych początków, kiedy sztuka nie była jeszcze pojmowana jako sztuka, ale jako niezbędna aktywność życiowa³⁶. W sensie teorii archetypów Junga Šmejkal kontynuuje i wyjaśnia, że często nie chodzi o powrót, ale o analogię, która wychodzi z uniwersalnych treści nieświadomości wypełniając się nowymi formami i treściami.

Šmejkal, podobnie jak Jung, intensywnie zajmował się historią kultury. Jego interpretacja poszczególnych akcji opiera się na bogatych wiadomościach z etnologii, alchemii i teorii archetypów. Szczególny nacisk kładzie na akcje odnoszące się do kamieni i drzew, które należą do symboli uniwersalnych. Uwaga, jaką artyści akcji poświęcali tym dwóm elementom przyrody, świadczy o tym, że ich symbolika archetypalna rezonowała w głębokich warstwach ludzkiej psychiki również w końcu XX wieku. Potwierdza też, między innymi, stosowność teorii archetypów przy interpretacji sztuki akcyjnej.

Tym, co w tekście Šmejkala zadziwia najbardziej, jest dokładność przy doborze osobowości i ich akcji. Również to, że autor nie poświęcał się sztuce akcyjnej systematycznie. Jego wybór i informacje mają źródło prawdopodobnie w kontaktach z konkretnymi twórcami. W tym czasie nie istniało całościowe studium czeskiej sztuki akcyjnej, a większość takich działań nie była zmapowana nawet w ramach twórczości pojedynczych artystów. Šmejkal bardzo dokładnie rozróżnia poszczególne pozycje czeskiej sztuki akcji w latach siedemdziesiątych. Rejestruje nie tylko instalacje i interwencje w środowisku naturalnym, ale także zbiorowe happeningi i uroczystości w przyrodzie. Nie pomija nawet performansów *body-art* w naturze czy radykalnych działań konceptualnych, do jakich należał np. *Estetyczny rezerwat przyrody* (1973) J. H. Kocmana.

Innym cennym momentem studium Šmejkala jest zwrócenie uwagi na powiązanie niektórych akcji ze zjawiskiem święta. W związku

z akcją Jany Želibskiej *Zaręczyny wiosny* (1970) pisze: *Obchody wiosny uwalniają nas od pospolitego czasu w ujęciu historycznym i pozwalają nam zakosztować poczucia wieczności ze stale powtarzającego się naturalnego procesu, którego nieodłączną częścią sami się stajemy. [...] W tym świątecznym czasie obchodów nie tylko na powrót stapiamy się z przyrodą, ludzką wspólnotą i kosmosem, ale osiągamy też nadzwyczaj intensywne przeżycie własnego istnienia, jakiego codzienne życie – pełne nakazów, zakazów, kłopotów i obowiązków – nam odmawia³⁷.*

Następnie Šmejkal streszcza i cytuje Michaiła Bachtina z jego książki *François Rabelais a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, który zauważył, że *święto jest nieodzownym elementem ludzkiej kultury a życie pozbawione uroczystości, zabaw, rytuałów i obrzędów rocznicowych jest życiem niepełnym, zubożonym i okaleczonym*. Bachtin wskazał równocześnie na podstawową różnicę między świętem oficjalnym, zwróconym ku przeszłości, za pośrednictwem której uświęca i utrwała terażniejszość jako wartość statyczną, niezmienną, a z drugiej strony świętem autentycznym, zorientowanym na przyszłość, nastawionym przeciwko wszelkiemu upamiętnianiu, zwieńczeniu i skończoności. Według Bachtina *autentyczne święto jest obchodzone, w przeciwieństwie do święta oficjalnego, jako chwilowe wyzwolenie od panującej prawdy [...], tymczasowa likwidacja wszystkich hierarchicznych stosunków, przywilejów, norm i zakazów. Jest to prawdziwe święto czasu, święto ciągłego powstawania, przemiany i odnawiania³⁸*. Dygresją tą Šmejkal rozliczył się z niezwykle istotnym aspektem sztuki akcyjnej. Moment uroczystości lub święta przejawia się bowiem w całym szeregu akcji. Idee Bachtina, które Šmejkal tak trafnie zreasumował, są przy komentowaniu tego zjawiska do dziś aktualne.

Jak już wspomniałam, Junga teoria archetypów stała się dla Šmejkala trwałym elementem sposobów interpretacji. Ich podsumowanie znajdziemy w tekście *Przyczynki do teorii archetypów w sztukach plastycznych*, wykorzystanym zamiast zakończenia w wydanej

pośmiertnie publikacji *České imaginativní umění* (Czeska sztuka imaginacyjna)³⁹. Pojawiają się tu podobne argumenty jak w artykule *Powroty do natury: Współczesna cywilizacja, której dominującą cechą już nie jest kultura, ale technika i ekonomika, obejmuje wpływem, bardziej niż to sobie uświadamiamy, również nasze postrzeganie i ocenę sztuki. Nauczyła nas oceniać w dziele sztuki głównie wszystko co nowe, niezwykle, pierwotne i indywidualne; innymi słowy – to, co pozornie posuwa rozwój do przodu, nieustannie się zmienia; to, czym jeden artysta różni się od drugiego (co stwarza w zachodniej kulturze konkurencję). Współcześnie uwarunkowana optyka, skierowana podobnie jak w technice na innowację, oryginalność, postęp, długo zastaniała nam trwałe, tradycyjne i uniwersalne komponenty sztuki nowoczesnej, które wzajemnie łączą artystów, równocześnie skłaniając ku przeszłości i wspólnym ludzkim prapoczątkom*⁴⁰.

Owym wspólnym ludzkim prapoczątkiem i stałym elementem sztuki współczesnej jest przeżycie wewnętrzne, treści z głębi psychiki, które człowiek zmuszony jest przerabiać wciąż na nowo. W sztuce imaginacyjnej, której Šmejkal poświęcał się przez całe życie, przywiązuje się do nich niezwykle wagę. Podobnie intensywna jest ich siła wyrazu również w sztuce akcyjnej.

IV. INTERPRETACJE SZTUKI AKCYJNEJ

Uważam, że publikacje, które starałam się powyżej zanalizować, we właściwy sposób reprezentują rozległość ówczesnych metod interpretacyjnych. Jindřich Chalupecký należy do pierwszych teoretyków sztuki, którzy odnotowali istnienie sztuki akcyjnej. Potrafił rozpoznać w młodych buntownikach przyszłe kluczowe osobowości, jak również umieścić ich twórczość w relacjach międzynarodowych.



Zorka Ságlová, układanie pieluch pod Sudoměřem, maj 1970 (fot. Jan Ság)



W całej swej działalności poświęcił się szukaniu ponadczasowych wartości sztuki oraz miejsca i roli sztuki w społeczeństwie. Chyba właśnie dlatego Chalupecký'ego analiza wczesnej sztuki akcyjnej, happeningów i akcji zbiorowych łączy się z analizą zmienionej roli artysty.

Podójście Petra Rezka jest bliskie metodzie Chalupecký'ego za sprawą filozoficznej nadbudowy oraz zapytywania o sens i istotę sztuki. Rezek zajmował się aktualną sztuką zachodnią od pop-artu przez neodadaizm po happening i wszędzie pytał: „Czy to jeszcze jest sztuka?” Jego słynne pytanie: *Jeżeli będę piekłem ciastka i uznam to za sztukę, czy zostanie to sztuką?*, na które fenomenologicznie odpowiada: *Dlaczego dotychczas nie piekłem pan ciastek jako sztuki?*, jest esencją jego stosunku do najbardziej postępowych działań artystycznych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Chodzi o tę „wewnętrzną konieczność”, która odróżnia sztukę od błałego „elementu przekory”⁴¹. Filozoficzne podejście Rezka jest w ramach czeskiej historii sztuki wyjątkowe. Niewątpliwie zostało zdeterminowane metodą fenomenologiczną, którą autor włada po mistrzowsku. Z czeskiej sztuki akcyjnej wybrał performanse *body-art* Petra Štembery, Jana Mlčocha i Karla Milera. Ich wymiar egzystencjalny oraz uzmysłowienie czegoś innego są bowiem dla interpretacji fenomenologicznej najodpowiedniejsze. Ponadto zasadnicze w objaśnieniach Rezka jest to, że samo spojrzenie na akcje poprzez inną optykę – w tym przypadku optykę snu – potrafi odkryć sprawę najistotniejszą.

Dla pozycji Františka Šmejkal'a jest charakterystyczne, że w czasach, kiedy Chalupecký pośredniczył w pierwszych kontaktach z artystami kręgu Fluxusu, on uważał twórczość Milana Knížáka za zachodni import, epigoństwo i recesję: *powierzchowne aplikacje pop-artu i nudne, chałupnicze happeningi, jakie uprawia importowa firma Knížák i S-ka, wspomagana entuzjastycznym zachwytem niektórych teoretyków, którzy dziwnym zrzędzeniem losu widzą akurat w epigonach i na wespół dyletantach szczyty czeskiej twórczości awangardowej*

*i zapewne gwarantów jej światowości*⁴². Pogląd ten z pewnością wynikał z przynależności Šmejkała do postsurrealistycznego nurtu czeskiego informelu i abstrakcji strukturalnej. Dopiero później Šmejkał dzięki teorii archetypów Junga uświadomił sobie głębokie powiązania najbardziej postępowych współczesnych wypowiedzi artystycznych z dawnymi korzeniami sztuki i zaczął zajmować się również sztuką akcyjną. Z biegiem lat wzajemne animozje przypuszczalnie minęły, ponieważ w tekście *Powroty do natury* pojawiła się nawet twórczość Milana Knižáka.

Najbardziej zaskakującym momentem tekstu Šmejkała jest jednak, moim zdaniem, fakt, że o sztuce akcyjnej pisze jako o postmodernistycznej. W czasie powstawania artykułu w ramach czeskiej historii sztuki postmodernizm był zaledwie nieśmiało ukazywany, następnie zaś przeważało pojęcie uznające za postmodernizm malarstwo i rzeźbę pokolenia lat osiemdziesiątych. Odosobniona uwaga Šmejkała wymyka się więc zupełnie ówczesnemu konsensusowi. Mimo, że w czeskim kontekście chodzi o interpretację absolutnie wyjątkową, Šmejkał nie podaje, dlaczego i jak doszedł do tej idei. Z dzisiejszej perspektywy jest ona niemal wizjonerska.

W zachodniej literaturze tego okresu sztuka akcyjna postrzegana jest jako element nowej awangardy⁴³, do której otwarcie się przyznaje. Nieprzypadkowo wypowiedzi amerykańskiego nurtu awangardowego przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych były nazywane neodadaizmem. Podobnie jak awangarda, neodadaizm tworzył syntezę przeróżnych kierunków artystycznych, burzył ustalone wyobrażenia o tym, co jest sztuką i ukazywał nowe formy wyrazu, tkwiące korzeniami w awangardowych wypowiedziach futuryzmu, dadaizmu, szkoły Bauhausu czy surrealizmu. Tym niemniej we wspomnianym kontekście artystycznym lat pięćdziesiątych, a przede wszystkim sześćdziesiątych, właściwsze jest, moim zdaniem, pojmowanie sztuki akcyjnej nie jako powrotu do awangardy, ale jako pierwszego przejawu wrażliwości postmodernistycznej.

Kiedy spróbujemy podsumować, w czym sztuka akcyjna należy do nurtu postmodernizmu, szybko znajdziemy kilka argumentów. Pierwszym z nich jest zburzenie aury końcowego artefaktu. Zasadnicza dotychczas „nowoczesna” oryginalność dzieła sztuki tutaj definitywnie znika. Nie chcę przez to sugerować, jakoby twórczość artystów akcji nie była oryginalna, wskazuję raczej na fakt, że jest wyraźnie powiązana z życiem, z życia „podpatrzona”, że nie może mieć owego nieosiągalnego statusu artystycznego oryginału. Zajmuje się innymi problemami niż te dotyczące formalnego rozwoju sztuki. Mimo że w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych pojawiają się tendencje do poszukiwania nowych i bardziej radykalnych sposobów wyrazu artystycznego, sztuka akcyjna nie przejawia modernistycznej ambicji uznawania sztuki za zjawisko kierowane jedyną powszechną zasadą ewolucji. Model rozwoju, w którym dany styl zajmuje miejsce innego, a przeżywa tylko ten najradykalniejszy i najbardziej zaawansowany w rozwoju, zastępuje ona typowym dla postmodernizmu pluralistycznym zainteresowaniem subiektywnymi wypowiedziami w ich kontekście psychologicznym, społecznym i historycznym.

Zygmunt Bauman wobec współczesnego stadium cywilizacji stosuje metaforę płynności. W książce *Płynna nowoczesność*⁴⁴ opisuje nasze czasy jako okres skroplenia wszystkich tradycyjnych stosunków politycznych, etycznych i kulturowych. Metafora ta daje się znakomicie zastosować również dla sztuki akcyjnej, gdzie dzieło sztuki jest jakby „skroplone” w stan akcji. Dla płynności, podobnie jak dla akcji, charakterystyczna jest zmienność, przypadkowość, nieuchwytność.

Innym elementem, który kwalifikuje sztukę akcyjną do nurtu postmodernistycznego, jest niczym nie obciążona wolność wyboru środków wyrazu. [Artysta postmodernistyczny] *może pracować w sposób, jaki sam sobie wybierze. Decydujące jest tylko jego życzenie*, pisze Suzi Gablik⁴⁵. Również inni autorzy, jak przykładowo Henry

Sayre, mówią o wielości, różnorodności, nieprzewidywalności i wieloznaczności jako o głównych symptomach postmodernizmu i sztuki akcyjnej: *It has generally been assumed that the stylistic 'pluralism' of performance, and by extension the 'pluralism' of all art since about 1970, is synonymous with postmodernism itself, that 'pluralism' is the sine qua non of the postmodern condition*⁴⁶. Sayre w swojej książce *The Object of Performance* określa sztukę akcyjną jako „postmodernistyczną awangardę”⁴⁷. Pojęcie to, moim zdaniem, swoją dwuznacznością najlepiej oddaje pozycję sztuki akcyjnej.

Tłumaczenie z języka czeskiego: Krzysztof Dackiewicz

SŁOWA KLUCZOWE: **DOŚWIADCZENIE ARTYSTYCZNE, INTERMEDIALNOŚĆ, SZTUKA AKCJI, FLUXUS, POSTMODERNIZM**

- 1 W niniejszym studium interpretacja sztuki akcyjnej rozwija się oczywiście z punktu widzenia historii sztuk plastycznych.
- 2 Pojęcie to, w terminologii czeskiej najbardziej uniwersalne, może zostać użyte również dla innych form sztuki akcyjnej, określanych w międzynarodowej historii sztuki jako *performance*, *event*, *piece*, *happening*, *ceremony* itd.
- 3 Artyści akcyjni bardzo szybko uświadomili sobie tę nieuniknioną okoliczność i zaczęli przykładać niezwykłą wagę do dokumentowania swoich akcji. W rezultacie w latach 70. i 80. wiele akcji odbyło się jedynie w obecności fotografa, jakby tylko dla potrzeb dokumentacji.
- 4 J. Chalupický, *Úzkou cestou*, „Výtvarné umění” XVI, 1966, č. 5, s. 365–370.
- 5 Tekst został po raz pierwszy zamieszczony w samizdatowym wydawnictwie *Performance*, [niedatowano], s. 4–15. Później kilkakrotnie opublikowany w: P. Rezek, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Praha 1982, s. 95–102; tegoż: *Setkání s akčními umělci*, „Výtvarné umění” XVI, č. 3, 1991, s. 78–80; *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, red. J. Ševčík, P. Morganová, D. Dušková, Praha 2001, s. 355–359.
- 6 F. Šmejkal, *Návraty k přírodě*, [w:] *Sborník památce Alberta Kutala* (samizdat), Praha 1984, s. 20–31; ponadto [w:] *Výběr zajímavostí z domova i ciziny* (samizdat), Brno 1987; „Výtvarná kultura” XIV, 1990, č. 3, s. 15–21.
- 7 J. Chalupický, *Úzkou cestou...*, dz. cyt., s. 365.
- 8 Tamże, s. 365.
- 9 František Šmejkal określił eksplozjonalizm jako stworzoną i nazwaną w 1949 r. przez Vladimíra Boudníka koncepcję wyrazu plastycznego zbliżoną do *taszyzmu* i *action painting*. Zob. *Wrota do nieskończoności. Vladimír Boudník z kolekcji praskich* (katalog wystawy), Bytom 1996, s. 16 (przypis tłumacza).
- 10 J. Chalupický, *Úzkou cestou...*, dz. cyt., s. 365.
- 11 Tamże, s. 368.
- 12 *Nový svět* (Nowy Świat) – zabytkowa ulica w Pradze blisko Hradczan (przypis tłumacza).
- 13 Od 1968 roku Knížák nie nazywa już swych akcji manifestacjami czy demonstracjami, ale wprost obrzędami. Jego akcje istotnie zaczynają przyjmować postać rytuałów, w których uczestnik jest prowadzony do nabożnego przeżywania własnego ciała i duszy.
- 14 J. Chalupický, *Úzkou cestou...*, dz. cyt., s. 368.
- 15 J. Chalupický, *Konec moderní doby* (1946), [w:] *České umění...*, dz. cyt., s. 78.
- 16 J. Chalupický, *Kultura a politika* (1946), [w:] *České umění...*, dz. cyt., s. 83.
- 17 J. Chalupický, *Úzkou cestou...*, dz. cyt., s. 368.
- 18 Tamże, s. 369.
- 19 Tamże, s. 370.
- 20 J. Chalupický, *Umění a transcendence* (1977), [w:] *České umění...*, dz. cyt., s. 383.
- 21 J. Chalupický, *Úzkou cestou...*, dz. cyt., s. 370.
- 22 J. Chalupický, *Přiběh Petra Štembery a Jana Mlčocha*, [w:] tegoż, *Na hranicích umění*, Praha 1990, s. 134–146.
- 23 P. Rezek, *Věda o umění a fenomenologie*, [w:] tegoż, *Tělo, věc...*, dz. cyt., s. 11–15.
- 24 P. Rezek, *Setkání...*, dz. cyt., s. 79.
- 25 Tamże, s. 78.
- 26 Tamże, s. 79.
- 27 Więcej o metodzie Medarda Bosse i interpretacji *Wielkiego snu* Mlčocha w tekście: Petr Rezek, *Mýtus: chvíle s těžkou dobou*, [w:] tegoż, *Tělo, věc...*, dz. cyt., Praha 1982, s. 103–116.
- 28 P. Rezek, *Setkání...*, dz. cyt., s. 79.
- 29 Tamże, s. 79.
- 30 P. Rezek, *Tělo, věc...*, dz. cyt., s. 13.
- 31 Alšova Jihočeská galerie – galeria sztuki w miejscowości Hluboká nad Vltavou (przypis tłumacza).
- 32 F. Šmejkal, *Návraty...*, dz. cyt., s. 20–31.
- 33 Tenże, *Návraty...*, „Výtvarná kultura” XIV, č. 3, 1990, s. 15–21.
- 34 F. Šmejkal, *Návraty...*, [w:] *Sborník...* s. 22.
- 35 Tamże, s. 22.

- 36 Tamże, s. 23.
- 37 Tamże, s. 24.
- 38 Tamże, s. 24.
- 39 F. Šmejkal, *Poznámka k archetipální teorii ve výtvarném umění*, [w:] tegoż: *České imaginativní umění* (katalog wystawy), Praha 1996, s. 520–545.
- 40 Tamże, s. 523.
- 41 P. Rezek, *Tělo, věc...*, dz. cyt., s. 124.
- 42 F. Šmejkal, *Krise a východiška*, „Výtvarná práce” XIII, č. 10–11, 1965, s. 5.
- 43 M. Kirby, *Art of Time. Essays on the Avant-Garde*, New York 1969; Rose L. Goldberg, *Performance: Live Art 1909 to the Present*, London 1988.
- 44 Z. Bauman, *Tekutá modernita*, Praha 2002.
- 45 S. Gablík, *Selhala moderna?*, Praha/Olomouc 1995, s. 80.
- 46 H. M. Sayre, *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*, Chicago 1989, s. XII. (Zostało powszechnie przyjęte, że stylistyczny „pluralizm” performance, a nawet „pluralizm” wszelkiej sztuki od 1970 roku, jest synonimem samego postmodernizmu, że ów „pluralizm” jest *sine qua non* postmodernistycznego statusu.)
- 47 Tamże, s. XI.

Pavλίna Morganová

Historyczka sztuki i kuratorka. Jest prorektorem ds. sztuki, nauki i rozwoju Akademii Sztuk Pięknych (Akademie výtvarných umění – AVU) w Pradze oraz kierownikiem Zakładu Naukowo-Badawczego AVU. Na AVU wykłada również historię sztuki czeskiej XX wieku.

Studiowała historię sztuki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Karola w latach 1992–1997 i zakończyła obronę pracy dyplomowej *Czeska sztuka akcyjna od lat sześćdziesiątych do dziewięćdziesiątych*, która w przerobionej wersji wyszła w formie książki (*Akční umění*, Olomouc 1999, 2010). W 2006 roku obroniła dysertację *Czeska sztuka akcyjna od lat sześćdziesiątych do dziewięćdziesiątych. Historia i problematyka aktualnej refleksji i interpretacji*.

Jest autorką książek z dziedziny sztuki akcyjnej, wielu publikacji w czasopiśmie i katalogach, kilku wystaw, a ponadto współtędytką antologii *České umění 1939–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha 2001 oraz *České umění 1980–2010. Texty a dokumenty*, Praha 2012.

Prezentowane studium jest jednym z rozdziałów niepublikowanej pracy dysercyjnej, którą – podobnie jak pracą dyplomową – kierował profesor Petr Wittlich. Oryginał opublikowany w: *Wittlichovi. Sborník žáků k 80. narozeninám Petra Wittlicha* (praca zbiorowa), Praha 2012, s. 227–249.

Pavĺína Morganová
Ways of Interpreting Action-Art

Based on the publication by three outstanding Czech theorists: Jindřich Chalupeck (1910-1990), Petr Rezek (1948) and Frantiřek řmejkal (1937-1988), Morganova describes three different ways of interpreting action art. She analyzed art pieces from 1966, 1977 and 1981, referring to the early and mature stages of action art in the Czechia. The presented study brings together significant examples of Czech action artist, for example Vladimír Boudník the precursor, and Milan Knížák, a younger follower. There are also references to the international context (for example the Fluxus movement), philosophy (phenomenology) and psychology (Carl Gustav Jung's theories). Morganova draws readers' attention to difficulties in unequivocally explaining and commenting on action art. The final reflections are aimed at resolving the question of whether and to what extent that kind of art belongs to postmodernism.

KEYWORDS: **ARTISTIC EXPERIENCE, INTERMEDIALITY, ACTION ART, FLUXUS, POSTMODERNISM**