




Łukasz Guzek



**Rola sztuki akcji
w ukształtowaniu
specyfiki grupy
artystycznej
Łódź Kaliska**

Grupa Łódź Kaliska zaczyna swoje istnienie akcją w 1979 roku w Darłowie. Ten fakt został upamiętniony tablicą i zaznaczony w odpowiednim miejscu na ulicy miasta w trakcie obchodów 30-lecia grupy. Czyli fakty wskazują jednoznacznie, że grupa Łódź Kaliska (ŁK) zaczyna się w sztuce akcji. Grupa narodziła się z akcji – można rzec.

Dlaczego jednak sztuka akcji? Przecież członkowie grupy w momencie jej powstania byli już często ukształtowanymi artystami, z dorobkiem, a sztuką, którą uprawiali, była raczej fotografia niż akcja. W tym czasie sztuka akcji w rozmaitych odmianach była osobną dyscypliną, bardzo wyspecjalizowaną i elitarną (bo uprawianą przez nielicznych). Mówiąc innym językiem – bardzo „awangardową”.

Natomiast fotografia była w tym okresie bardzo popularna. Więcej – uprawianie fotografii oznaczało przynależność do sztuki współczesnej. Tak też było w przypadku przyszyłych członków ŁK, którzy spotkali się w Darłowie na plenerze fotograficznym. Najbardziej aktualnym nurtem sztuki tego czasu był szeroko rozumiany konceptualizm. W jego ramach wykorzystanie fotografii (i filmu) służyło najbardziej nowatorskim rozwiązaniom artystycznym. Koniec lat siedemdziesiątych, do 1981 (wtedy wraz ze stanem wojennym kończą się w sztuce Polskiej lata 70), był szczytem tych eksperymentów (używam tu słowa „eksperyment”, by wskazać na pewną cechę tej sztuki, mianowicie uprawianie sztuki tak jak nauki, np. poprzez użycie quasi-naukowych metod). Zarazem był to czas powstania ŁK.

Fotografia pojawia się w sztuce konceptualnej w roli narzędzia badawczego i dokumentującego prace badawcze. *Sztuka jest definicją sztuki*, głosi Kosuth, podsumowując w ostatnim zdaniu swój słynny

tekst *Sztuka po filozofii* z 1969 roku¹. Przy czym oddziaływanie myśli Kosutha było tak silne, że można je odnosić do prac nie nawiązujących wprost do konceptualizmu. Konceptualizm odpowiada na metafizyczne pytanie o istotę sztuki. Odpowiedzią zadowalającą nie może być forma wizualna. Rolą artysty, według koncepcji sztuki konceptualnej Kosutha, jest dodać coś do definicji sztuki (a nie wyglądom, form wizualnych, przedmiotów materialnych)². Potrzebne więc jest medium umożliwiające przekaz możliwie bez pozostawiania materialnych śladów kreacji, indywidualnego ja, autobiografii, ekspresji. Fotografia świetnie nadawała się do takiej roli i pełniła ją w wielu pracach konceptualnych Kosutha oraz pierwszej generacji konceptualistów.

Chciałbym podkreślić tu paralelność poszukiwań światowych i polskich w dziedzinie sztuki mediów, co już zostało udowodnione przez takich badaczy jak Ryszard Kluszczyński, a ostatnio Łukasz Ronduda. Niemniej liczne wypowiedzi samych artystów, kluczowych dla sztuki tego czasu, np. Józefa Robakowskiego, czy innych twórców Warsztatu Formy Filmowej (WFF), świadczą o tym, że byli oni świadomi znaczenia fotografii dla dokonania przełomu w sztuce. Jednak zarazem swoją ówczesną działalność postrzegali jako kontynuację eksperymentów awangard dwudziestolecia międzywojennego (w Polsce), np. Hillera, Themersonów, czy ogólnie twórców wywodzących się z awangardy konstruktywistycznej. Wskazanie takich właśnie antenatów dowodzi zakorzenienia świadomości twórców WFF w modernizmie. Szczególną rolę w budowaniu ogólnych podstaw teoretycznych sztuki opartej na użyciu mediów foto-filmowych odegrał Jan Świdziński, należący do tzw. „kręgu warsztatu”³. Mam na myśli teksty dotyczące fotografii, a zwłaszcza tekst *Model kina*⁴. Jego manifesty, zwłaszcza *Sztuka jako sztuka kontekstualna* (1976) dowodzą, że sztuka polska była włączona w światową debatę prowadzoną na gruncie konceptualizmu.

W momencie powstawania ŁK użycie fotografii w sztuce konceptualnej miało już długą tradycję. Jakkolwiek artyści ŁK niekoniecznie mieli w pełni świadomość historyczną sztuki, którą zaczynali tworzyć, to ich prace wskazują wyraźnie na inny stosunek do awangardowej tradycji, wyrażający się właśnie w sposobie użycia medium fotografii (o czym jeszcze szerzej będzie mowa). Zarazem niekoniecznie identyfikowali oni swój sposób posługiwania się fotografią jako właściwy dla przełomu modernizm / postmodernizm. We wczesnych pracach ŁK użycie fotografii jest typowe dla konceptualizmu, co

oznacza m.in. korzystanie z quasi-naukowych metod analitycznych (w sensie Kosuthowskich zdań analitycznych, czyli tautologii), oraz prowadzenie badań strukturalnych nad medium, jego wewnętrzną „naturą” (jak wyraża się Kosuth).

Pod tym względem łatwo wykazać związki ŁK z WFF, pracami zbiorowymi i indywidualnymi jego twórców wykonywanych od początku lat siedemdziesiątych. Te wpływy są wyraźne we wczesnych pracach ŁK bazujących na fotografii. Podkreślmy, że jest to tylko jeden z obszarów zainteresowań grupy w tym okresie. Jednak owe związki, zależności czy inspiracje, a nawet intelektualne kontynuacje, dotyczą warstwy formalnej. Strukturalne dywagacje nad formą, analizy wewnętrznej budowy dzieła sztuki (foto i filmowego) są w prostej linii kontynuacją prac WFF (poprzestaną na tej konstatacji, gdyż taka praca porównawcza jest tematem na osobny tekst). To także ślad tradycji konstruktywistycznej pośrednio obecnej w pracach ŁK tego okresu. Jednak wskazana tradycja nie dostarcza wzorca akcjonistycznego. Na pewno nie dla akcji tego typu, jakie robi ŁK. Nie byłoby więc możliwe, by akcjonizm ŁK powstał na gruncie tej tradycji. Jeżeli poszukiwać takiego wzorca w obrębie „historycznych awangard” (określenie Petera Bürgera), musiałby on wywodzić się od dadaistów, czy szerzej od awangardy dada-surrealistycznej, czyli opozycji artystycznej wobec nurtu konstruktywistycznego.

W recenzjach sztuka ŁK jest często określana jako „dadaistyczna”. Taka etykieta jest nadawana ŁK w krytyce dziennikarskiej, posługującej się obiegowymi wyobrażeniami na temat tego, czym był dadaizm. Jednak nawet krytycy fachowcy mówią o dadaizmie grupy, często ujmując „dadaizm” w cudzysłów. Jednak, istotnie, ten kierunek myślenia wydaje się obiecujący, obiecuje ciekawą i – być może – trafną interpretację. Zarazem sama grupa podtrzymuje ów dadaistyczny *image*, roztaczając go jak zasłonę dymną skrywającą ich sztukę. Dadaizm dyskutuje się dziś jako poważną propozycję, rozumie się już (wciąż nie dość dogłębnie) jego przełomową rolę w sztuce. Czy już czas, by tak dyskutować sztukę ŁK? Dobrze pytanie po z górą trzydziestu latach działalności.

Sięganie przez ŁK do innej tradycji artystycznej (nie konstruktywizmu, a dadaizmu) tłumaczyłoby charakter relacji ŁK z WFF. Tłumaczyło po części, w zakresie relacji artystycznych. Natomiast jest jeszcze relacja środowiskowa, towarzyska, która często wybija się na pierwszy plan, przesłaniając dyskusję o sztuce. Atak na sztukę i atak

ad personam mieszają się tu nieuchronnie. Ich intensywność pokazuje, jak w gruncie rzeczy dramatycznym wydarzeniem był przełom modernizm / postmodernizm. Relację ŁK z WFF można przedstawić w terminach freudowskich, jako relację ojca i syna, czy mistrza i ucznia – trzeba „zabić” ojca (mistrza) by być sobą, zająć swoje miejsce w swoim czasie. Przekładając to na logikę modernizmu – jedna awangarda następuje po drugiej, czasami przy gwałtownej retoryce i takichż relacjach między uczestnikami.

Jednak, o ile WFF mógł pełnoprawnie czerpać z modernizmu, był awangardą „z prawego łóża”, to ŁK, z racji swego późnego urodzenia, jest już *post*. Podobnym porównaniem można zilustrować logikę przejścia modernizm / postmodernizm. ŁK robi to, co musi – „zabija ojca”, czyli WFF, a za jego pośrednictwem modernizm, awangardy, wszelką związaną z nimi tradycję łódzką i światową. Przy czym – nie oznacza to, że nie można jednocześnie wielbić dziadka czy pradziadka – np. Duchampa i twórców kabaretu Voltaire. To psychoanalityczne porównanie, trochę w stylu komizmu Woody Allena, myślę, dobrze ilustruje sytuację artystyczną w jakiej znaleźli się artyści ŁK (*in spe*) w 1979 roku.

Aby zrozumieć rolę akcji w twórczości ŁK, należy rozważyć postmodernistyczny charakter grupy oraz sposób użycia środków artystycznych jako właściwych dla sztuki okresu postmodernizmu.

Jolanta Ciesielska pyta na zakończenie swojego tekstu w katalogu *Bóg zazdrości nam pomyłek*, czy po ŁK zostanie coś poza *odgłosem strzelających korków, przewracanych butelek, niesmakiem wywołanym skandalami i gasnącymi salwami śmiechu*?²⁵ I odpowiada sobie na to pytanie pozytywnie, argumentując, że po śmiechu pojawia się refleksja. Bardzo słusznie. Znowż można by przypomnieć historię recepcji dadaizmu. Refleksję powiązaną ze śmiechem, czy refleksję poprzez śmiech, opartą na dowcipie, Kazimierz Piotrowski nazwał asteizmem. *Do swojej wystawy Dowcip i władza sądzienia (asteizm w Polsce)* z 2007 roku włączył także ŁK. Wystawa obejmuje bardzo obszerny materiał. Wynikałoby z niej, że asteistów w Polsce było wielu. Jednak, patrząc na całość aktywności twórczej, a nie pojedyncze prace, niewielu było tak konsekwentnych jak ŁK. Bo czymś innym jest mieć po prostu poczucie humoru, a czymś innym – stosować je w sztuce jako metodę twórczą. Można zasadnie stwierdzić, że asteizm jest podstawowym środkiem artystycznym determinującym poczynania artystyczne ŁK.

„Środek artystyczny” to kategoria, której używam tu za Peterem Bürgerem. Stanowi ona jedno z podstawowych pojęć jego teorii awangardy, służących przybliżeniu charakteru tej formacji. W opisie sztuki „awangard historycznych” kategoria „środka artystycznego” jest kategorią najbardziej ogólną z możliwych i zastępuje poprzednio stosowaną kategorię ogólną – kategorię stylu, gdyż takiej całości stylistycznej nie da się już wyodrębnić. Żadna z awangard nie wytwarza stylu. Każda zakłada natomiast zmienność, pęd (*elan*), zarówno w odniesieniu do form sztuki jako całości, jak i „świata w którym żyjemy” (określenie Świdzińskiego). Niemożliwe są więc abstrakcyjne uogólnienia w rodzaju „stylu epoki”. Pamiętajmy jednak, że dla Bürgera jedyną awangardą zasługującą w pełni na taką nazwę pozostaje dadaizm. Decyduje o tym to, że podstawowym środkiem artystycznym jakim operuje dadaizm jest „zniesienie sztuki w praktyce życiowej”. Nie znaczy to, że zastępujemy sztukę jakąś inną jej postacią. Sztuka przestaje istnieć jako sztuka. Jeżeli taki wątek jest możliwy do wyodrębnienia w sztuce ŁK, to właśnie w akcjach grupy. Wysięk, by sztuka przestała istnieć, jest utopijny. A utopia jest istotową cechą modernistycznej awangardy, w ujęciu Andrzeja Turowskiego (takich *za i przeciw* awangardowemu i modernistycznemu charakterowi ŁK będziemy rozważać w tym tekście więcej).

„Asteios”, jak tłumaczy K. Piotrowski, znaczy nie tylko dowcipny, ale i wykształcony oraz miejski i obyty w towarzystwie⁶. W ten sposób dowcip został umiejscowiony. Umiejscowiony społecznie, czyli krytycznie (w rozumieniu Horkheimera teorii krytycznej)⁷. Celem teorii krytycznej jest pragmatyka zmian społecznych, głębokich, fundamentalnych. Dadaści chcieli takich zmian w sztuce. Ale czy proponowane przez dada zmiany w sztuce nie są awangardą zmian społecznych, do których doprowadziła w konsekwencji I wojna światowa? Dadaści ów rozpad świata wyrażali poprzez rozpad sztuki, można powiedzieć, że uprawiali rozpad sztuki, czyli Bürgerowskie zniesienie sztuki.

Krytyczny charakter dada staje się wyraźnie widoczny w późniejszej (po okresie zurychskim) działalności dadaistów w Berlinie. Dadaści berlińscy poświęcili się całkowicie walce społecznej i politycznej, która z czasem zmieniła się w walkę z narastającym w Niemczech totalitaryzmem. Orężem tej walki od początku, od 1920 roku i Pierwszych Targów Dada, był dowcip. Nowatorskie pod względem formy artystycznej kolaże i fotomontaże były publikowane w satyrycznym piśmie AIZ (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*), istniejącym w latach 1921–

1938, ze szczytem popularności w latach 1924–1933. Niewątpliwie, była to sztuka miejska, czy intelektualna partyzantka miejska, uprawiana tam, gdzie decydowała się postać władzy. Niewątpliwie też była środowiskowa. Dadaści stanowili wyraźnie wyodrębniającą się grupę (a raczej cały konglomerat mniej lub bardziej efemerycznych grup powstających z powodów środowiskowych).

ŁK bardziej praktykuje sztukę niż choćby deklaratywnie dąży do zmian społeczno-politycznych. Czy jednak, podobnie do kabaretu Voltaire, nie można uznać samej postawy i działalności ŁK za wyraz epoki? I w tym znaczeniu uznać ją za krytyczną? Czyż nie jest tak, że interpretując sztukę, artyści grupy jednocześnie interpretują otaczającą rzeczywistość? Krytycy, zarówno gazetowi, jak i fachowi, często opisują sztukę ŁK jako wyraz buntu. Ciesielska pisze o wystąpieniu przeciwko „zastanym normom kulturowym i etycznym” i stwierdza w sztuce ŁK cechy buntu⁸. Jurecki, używając potocznie pojęcia „anarchii”, wskazuje na prace, w których ŁK sięga po motywy polityczne⁹. W odniesieniu do późniejszych prac z okresu *New Pop* Ewa Nowina-Sroczyńska pisze o kontestacji „karnawalizacji kultury”¹⁰. Piszący o ŁK dostrzegają – mimowolnie może – krytyczne, w znaczeniu teorii krytycznej Horkheimera, ukierunkowanie społecznie, a zatem i politycznie, prac grupy.

Krytyką wymierzoną w oficjalny establishment artystyczny są działania ŁK podczas plenerów i imprez zbiorowych. Krytyka dotyczyła tu zarówno organizatorów, reprezentujących oficjalny świat sztuki, jak i w poszczególnych artystów. W tym ostatnim przypadku ŁK brała na cel system gwiazdorski w sztuce z jego „ustaloną” hierarchią ważności w/dla sztuki polskiej. Sposobem było odebranie owym artystom i ich sztuce przynajmniej części powagi, by w ten sposób „zmniejszyć” znaczenie ówczesnych celebrytów sztuki (np. podczas pleneru w Osiekach 1981)¹¹.

Atak ŁK na modernizm i awangardę był bardzo na czasie. Atak *ad personam* był atakiem na modernistyczną postawę. Tak można zrozumieć spór ŁK z artystami starszej generacji. Nie przypadkiem ŁK odwołuje się do Witkacego, którego szczątki – ponoć – przywiózł do Polski w 1985 Jacek Kryszkowski. Witkacy jest modernistą i poddaje krytyce polski modernizm, który w pomieszaniu z romantyzmem tworzy Młodą Polskę. Jak silna jest to tradycja, pokazuje twórczość Kantora. Historia ŁK to historia przekroczenia modernizmu, szczególnie polskiego modernizmu zaprawionego romantyzmem. Okres

New Pop to już sztuka zwycięskiego postmodernizmu – po awangardach modernistycznych pozostała *glamour*, kicz, zalew reklamy i erotyki.

ŁK pojawia się na scenie w momencie, gdy postmodernizm wkracza w obszar sztuk wizualnych w świecie. Najpierw pojawił się on w związku z architekturą (można by więc zastanowić się, czy to przypadek, że liderem grupy był i jest architekt Marek Janiak, i czy być może właśnie to wpłynęło na postmodernistyczny charakter twórczości grupy). Za historycznie ugruntowaną datę wyznaczającą granicę modernizm / postmodernizm w sztukach wizualnych przyjmuje się wystawę Paolo Portoghesiego na Biennale Weneckim z 1980 roku. Jego tytuł, *Obecność przeszłości*, wskazuje historię jako teren ówczesnych poszukiwań formy. Wnętrze pubu Łódź Kaliska (Łódź Kaliska Muzeum) ma elementy zaproponowanych tam rozwiązań, np. zastosowanie historyzmu (pół-historyzmu), ornamentyki czy kiczu. Postmodernizm artystyczny rozwijał się wraz z ŁK i wraz z ŁK ostatecznie pokonał modernizm. ŁK to formacja *par excellence* postmodernistyczna i postawangardowa.

Twórczość ŁK spełnia całkowicie definicję asteizmu K. Piotrowskiego. A asteizm jest właściwym dla postmodernizmu środkiem artystycznym (w wyżej wspomnianym rozumieniu Bürgera). Występuje on najczęściej pod postacią pastiszu, pastiszowych interpretacji sztuki bliższej i dalszej przeszłości. Piszący o sztuce ŁK używają określenia „pastisz” w odniesieniu do prac wszystkich okresów. Słusznie, gdyż to pastisz nadał sztuce grupy własny styl. Do typowo postmodernistycznych środków (nie tylko w dziedzinie sztuki) należą także cytaty (w formie pastiszowej), intertekst, intermedia. Wszystkie je stosuje ŁK jako podstawowe. Ów postmodernistyczny charakter prac został zauważony przez krytyków piszących o ŁK (Jurecki).

K. Piotrowski we wspomnianym tekście stwierdza: *Trudno pomyśleć dowcip bez śladowej choćby agresji*. Można by dodać, że jest to ten rodzaj agresji, którą można ewentualnie zaakceptować, a nawet rozgrzeszyć agresora. ŁK słynie z tego typu asteistycznej agresji. Sami artyści ŁK, jak gdyby chcąc taką absolucję ułatwić, nazywają swoją sztukę „żenującą”. Przykłady zostały zdokumentowane przez samą grupę, choćby w cytowanym katalogu (*Piernik – the apple*, 1981)¹². Innym spektakularnym przykładem było zamknięcie pomieszczenia z publicznością przybyłą na wystawę *Falochron*, Łódź 1981 (akcja *Kłódka* i akcja *Wyjdz z honorem*). A jeszcze więcej przykładów krąży w środowisku. Pozostając przy wspomnianym wyżej porównaniu z Freudowskim „zabijaniem ojca”, należy stwierdzić, że dokonuje się ono przy użyciu środka jakim jest asteizm.

Ale i postmodernizm musiał się kiedyś skończyć. Cykl *New Pop* był szczytowym osiągnięciem rozwiniętego postmodernizmu (*high postmodernism*) w sztuce ŁK. A może nawet schyłkowego. W nowych cyklach prac ŁK stosuje jednak wciąż te same środki artystyczne. Przykładem jest *Alementarz*, o którym pisałem, martwiąc się zarazem, że ze sztuki ŁK zniknęły muzy. Niesłusznie. Muzy pojawiły się w kolejnym projekcie *Niech szczerą mężczyźni* w zadowalającej każdego krytyka ilości. Pojawia się więc pytanie: co robić po postmodernizmie? Kto udzieli na nie trafnej odpowiedzi, będzie zwycięzcą historii sztuki przyszłości.

„Performance dla fotografii” – to określenie pojawia się w tekście Marka Janiaka w 1980 roku¹³. Od tego momentu jest jednym z ważniejszych pojęć opisujących metodę pracy ŁK. Jednak wcześniej, *avant la lettre*, w pracach ŁK pojawiły się fotografie. Jak opisać ów związek akcji i fotografii w pracach ŁK? Nazwa *performance dla fotografii* trafnie ujmuje ich istotę. Z jednej strony mówi o charakterze fotografii. Sceny były pozowane czy inscenizowane przed obiektywem. Jednak nie to stanowi o specyfice i oryginalności tych prac. Gdyby tylko do tego sprowadzić ich akcjonizm, byłyby one rodzajem *tableau vivant*, wywodzącą się jeszcze ze starożytności arystokratyczną zabawą. ŁK wykorzystuje formułę *tableau vivant*, jednak po to, by tworzyć prace w estetyce postmodernistycznego pastiszu (w latach 80. powstają serie prac nawiązujących do znanych dzieł z historii sztuki).

Jednak nazwa „performance dla fotografii” wskazuje nie tylko na fotografie, ale i na performance. Janiak w manifeście *Performance dla fotografii* pisze: *Absolutnie natomiast nie interesuje mnie jak będzie wyglądał zapis dokonany przez aparat*¹⁴. Andrzej Kwietniewski w zamieszczonym obok, na tej samej stronie, tekście przyznaje: *sam jestem zaskoczony „treścią” i „formą” rejestracji*¹⁵. Artyści wskazują tu jednoznacznie, że to nie fotografia sama w sobie, jako obraz, była celem artystycznym, a uzysk w postaci zdjęć jest wobec samej akcji czymś wtórnym. Prace fotograficzne były pomyślane jako dokumentacja chwytająca pewien moment działania się akcji. Dokumentowana jest kreatywność wyzwolona w działaniu grupowym, oparta na intuicji uczestników i prowokowaniu interakcji. Tworzenie znaczeń, „po kothowsku”, przesuwają się poza dzieło (fotografię). „Performance dla fotografii” stał się stałą praktyką grupy i jest uprawiany do dziś.

Jednak w latach dziewięćdziesiątych znika inspiracja w postaci historycznych dzieł. Czy ŁK przestaje być potrzebne alibi? A może

nie potrzebują już podpowiedzi? Niezależnie od przyczyn, twórczość ŁK przestaje być ujmowana w ramy historyczne. Środkiem artystycznym, którym posługuje się ŁK w każdym okresie tworząc fotografie jest performance, a więc forma efemeryczna. Fotografia musiała uwzględnić przypadek. Stąd estetyka tych fotografii opiera się często na takich efektach jak rozmycie, nakładanie się obrazów (superimpozycje), otwarte kompozycje obcięte krawędzią kadru.

Określenie „performance dla fotografii” pojawia się w słowniku grupy ŁK w tym samym czasie co określenie „performance dla filmu”, które może być pomocne w przybliżeniu źródła tej praktyki. Jak wspomniałem, ŁK była kontynuatorem WFF tam, gdzie podejmowała zagadnienia czysto strukturalne, dotyczące natury czy morfologii sztuki, jak się wtedy mówiło. Jest to uzasadnione także historycznie. Artyści ŁK należą do generacji o dekadę późniejszej niż WFF (biorąc pod uwagę prace członków WFF w grupie Zero-61).

W pierwszym manifeście założycielskim WFF z 1970 roku¹⁶ pośród zakresu jego przyszłej działalności są wyszczególnione „zdarzenia i interwencje artystyczne”. Nie posługiwano się wtedy określeniem „performance”. Niemniej, działanie na żywo występujące w relacji do obrazu medialnego jest ważnym środkiem artystycznym zarówno w pracach grupowych WFF, jak i indywidualnych, wykonywanych w tym okresie.

We wspomnianym *I Manifeście WFF* wymienione są również „zapisy”. Zapis wiąże się z dokumentowaniem, owym, mówiąc językiem filmowców z WFF, „podchodzeniem rzeczywistości”¹⁷. Wzorcem jest *Człowiek z kamerą* Wiertowa, który pokazuje jak mozolnie podchodzić rzeczywistość, by uzyskać jej zapis, by ją zarejestrować, zdokumentować. W *Człowieku z kamerą* jest kadr oka w kamerze, mówiący o tym, że świat przedstawiony jest widziany przez oko, które jednakowoż uzbrojone w kamerę widzi lepiej, więcej, dokładniej. To „Kino-Oko” wg nazewnictwa Wiertowa, który tak tytułował swoje kroniki, będące zapisem życia w Rosji po Rewolucji. Człowiek z kamerą robi wszystko, by podejść rzeczywistość, zmusić ją do ukazania takiego jej obrazu, jakiego nieuzbrojonym spojrzeniem nie można dostrzec. Dlatego widzimy go jak ustawia się w rozmaitych możliwych i niemal niemożliwych miejscach.

WFF stosuje metodę Wiertowa. Filmy WFF też „podchodziły rzeczywistość”. W tym celu tworzono specyficzne warunki pracy kamery. Sięgano po przypadek, np. przywiązywanie kamery na plecach

(Ryszard Waśko, *Podróż Wacława Antczaka do kiosku przy ul. Główniej*, 1974). Wykonywany był więc swoisty performance dla filmu, przy czym to powstający film i jego strukturalne, samoistne wartości były dla warsztatowców najważniejsze, a nie „fabuła” akcji (choć np. tytuł wskazuje na zabieg banalizacji, dowodzący iż artyści WFF też byli asteistami, pozostając aczkolwiek w świecie sztuki strukturalistycznej). Inną metodą było stawianie kamery i rejestrowanie zdarzeń przed obiektywem (metoda Warhola z *Coach*). Obie te metody opierają zapis na przypadku.

Artyści WFF podkreślają, że ich filmy od produkcji kinematograficznych różni to, że nie są oparte na narracji literackiej, fabularnej. W *II Maniście WFF* z 1975 roku piszą „odrzucaamy kino literackie”¹⁸. *II Manifest WFF* bardziej precyzyjnie (niż pierwszy) formułuje cele artystyczne grupy, a powyższe założenie należy do kluczowych. Zinterpretujmy je w myśl założeń sztuki konceptualnej. W przytoczonym na wstępie kosuthowskim jej rozumieniu tworzenie znaczeń w sztuce przesuwają się poza obraz, zewnętrzny wygląd. Przechodząc na język filmowy – poza fabułę, w sferę wewnętrznej struktury języka kina. Tym samym artyści czynią ów strukturalny język kina językiem sztuki konceptualnej (który teraz służy dociekaniom nad definicją sztuki, czyli ideą sztuki).

We wczesnych pracach ŁK następuje podobne przesunięcie w duchu kosuthowskiego konceptualizmu – tworzenie znaczeń dokonuje się poza sferą wyglądnów. Stąd strona wizualna i budowane za jej pomocą narracje mogą być dowcipem, banałem, gdyż w ten sposób dowodzą, że są czymś z gruntu nieistotnym. Stąd też pastisz może być podstawową metodą artystyczną. A ponieważ ŁK jest formacją już postawangardową, zabiegi te dotyczą również owego strukturalnego języka sztuki, sfery wizualnej prac strukturalnych (fotograficznych i filmowych). Przykładem jest praca Kwietniewskiego, reprodukowana w katalogu *Bóg zazdrości nam pomyłek*¹⁹. Jest to pastiszowe przedstawienie schematu instalacji *closed circle*, rozwiązania typowego dla instalacji medialnych lat 70., których wiele zostało wykonanych także przez WFF.

Jednakże gdzie jest sztuka? Albo inaczej: co jest definicją sztuki, jeżeli chcemy pozostać w zgodzie z kosuthowską zasadą tworzenia znaczeń poza sferą wyglądnów. W przypadku prac ŁK oznacza to powiązanie tworzenia znaczeń z samą akcją. Akcja definiuje sztukę. A ponieważ sztuka (akcja) dzieje się przed obiektywem, to można po-

wiedzieć, że sztuka dzieje się przed sztuką (jako obrazem foto czy filmowym będącym wynikiem akcji). Jednak w późniejszych pracach ŁK następuje przesunięcie z akcji, owej sztuki przed dziełami, na samo dzieło. Z prac znika świadomość konceptualna (sztuki jako idei sztuki), a pojawia się świadomość wartości samego produktu. *New Pop*, mimo że był pastiszem kultury masowej, zarazem jest dostosowany do jej marketingowych reguł. Tak objawiają się konsekwencje postmodernizacji sztuki w sztuce ŁK. Serie fotograficzne z ostatniego okresu powstają cały czas metodą „performance dla fotografii”. Czy jednak akcja odgrywa w nich tę samą rolę? Z jednej strony nie jest już ograniczona ramami historycznymi, ramami wiedzy. W tym znaczeniu uczestnicy akcji (muzy) mają więcej swobody, by być sobą. Ale też waga produktu finalnego powoduje, że fotografie zostają poddane czasami daleko idącej obróbce, co zmniejsza znaczenie akcji bezpośredniej dla końcowego rezultatu (w relacji do prac okresu wcześniejszego).

Kalendarium akcji grupy wskazuje, że nie w każdym okresie grupa równie często sięga po akcję. Aktywność akcjonistyczna grupy słabnie po połowie lat 80. (po zakończeniu działalności „Strychu”). Jednak pod koniec lat dziewięćdziesiątych zainteresowanie akcją powraca. Nie w każdym okresie ŁK uprawia ten sam rodzaj akcji, bądź nie w każdym równie intensywnie. Najliczniej prace typu akcyjnego występują w początkowym okresie działalności grupy (co odnotował Jurecki). Powstają wtedy zarówno kolektywne *Performance dla fotografii* i *Performance dla filmu*, jak i rozmaite działania o charakterze konceptualnym, zarówno indywidualne, jak i wspólne. Przy czym należy zaznaczyć, że rozmaite sposoby tworzenia sytuacji do fotografii (filmu) są stosowane w całej dotychczasowej historii działalności grupy.

Czynnikiem, który w sposób zasadniczy wpływa na charakter i rolę sztuki akcji ŁK jest sam fakt działania jako grupa. Zarówno chodzi tu o prace wykonywane kolektywnie, jak i działanie pod szyldem grupy. Właściwie powinienem powiedzieć – „pod parasolem”. Na specyfikę sztuki tworzonej przez grupy artystyczne zwróciła uwagę Anka Leśniak²⁰. Zauważyła, że grupa ułatwia podjęcie akcji. Jakiegokolwiek akcji. Stąd akcjonizm cechuje, a często determinuje, sztukę tworzoną przez grupy artystyczne. Wynika to z psychologii grupy i specyfiki zachowań grupowych. ŁK korzysta z siły, jaką daje grupa. Zarazem grupowy charakter działań determinuje ich strukturę, wymusza przyjęcie strategii uwzględniających uczestnictwo innych.

Ułatwienie decyzji o podjęciu akcji, wynikające z grupowości, spotkało się w czasie powstawania grupy z innego rodzaju przyzwoleniem, jakie daje postmodernistyczne pastiszowanie. Ten spłot okoliczności – grupowego działania i postmodernistycznych środków artystycznych – spowodował, że możliwe były zarówno akcje oparte na dziełach historycznych, jak i konceptualne akcje quasi-naukowe, czy – *last but not least* – akcje-psikusy płatane znajomym artystom. Tu należą akcje towarzyskie, dziejące się w kręgu przyjaciół. Tom Marioni zaproponował: *Drinking Beer With Friends is the Highest Form of Art* (1970). Jak powiedział, tak zrobił. Tytuł opisuje formę akcji. Jedyna różnica polega może na tym, że to Marioni stawiał piwo przyjaciom...

Droga artystyczna ŁK zaczyna się od akcji. Jakim pojęciem najlepiej posługiwać się dla bardziej precyzyjnego określenia charakteru sztuki akcji ŁK? Do dyspozycji mamy pojęcia „happening” i „performance” (happening jest historycznie wcześniejszy). Performance możemy zdefiniować jako działanie oparte bezpośrednio na kondycji psycho-fizycznej artysty. Natomiast istotą happeningu jest partycypacja (w ujęciu głównego teoretyka tego nurtu Allana Kaprowa – z czym nie zawsze się zgadzali inni twórcy²¹). Pierwsza, założycielska, akcja ŁK jest zbliżona w swojej strukturze do happeningu. Jeżeli była ona pastiszem, to właśnie dotyczył on tej istotowej cechy happeningu: wspólnej akcji (partycypacji), otwierającej strukturę dzieła na innych, znoszącej podział na artystę i odbiorcę, obliczonej na przełamanie bierności kontemplującego li tylko widza (tu przez walenie go po dupie). Inna sprawa – ile tego walenia było, a na ile jest to wyobrażenie legendarne. Na fotografiach widać, że niewiele. Oddaje to rozdziew między teorią a praktyką, co również miało miejsce w happeningach.

Historyczne happeningi są ściśle powiązane z environment, aranżacjami przestrzennymi wewnętrznymi i zewnętrznymi, służącymi akcji. Tu także przestrzeń została uprzednio przygotowana, wyznaczona w przestrzeni miasta. Tym samym zostały stworzone ramy akcji, co było strukturalnie happeningowe. Artyści ŁK przyjęli rolę taką, jaką w happeningach pełni artysta, który proponuje ramy działania, ale nie jest jedynym wykonawcą (tak jak to ma miejsce w performance). Pełny tytuł owej inicjującej ŁK akcji brzmi: *Zrobienie zamieszania i odwrócenie uwagi, w celu narzucenia białej płachty na grupę osób, skrępowania ich i walenia po dupach*. Tytuł opisuje formę akcji.

Taki zabieg jest często stosowany w sztuce lat 60. i 70., ale należy uznać go za metodę *par excellence* modernistyczną, wywodząca się od słynnej definicji obrazu Maurice'a Denisa. Tego typu tautologiczne tytułowanie nie podsuwa żadnej metafory literackiej pomocnej w interpretacji. Mówi natomiast, że dana praca jest jedynie formą, jest tym czym jest i w tym wyczerpuje się jej artystyczny sens.

Artyści ŁK określili swoją założycielską akcją jako „performance” („performance uliczny”)²². Natomiast na tablicy upamiętniającej to zdarzenie, odsłoniętej w 30-lecie istnienia grupy, owa akcja jest określona jako „pierwszy happening uliczny”. To zamieszanie terminologiczne może być jeszcze jednym dowodem na „post” charakter grupy, która nie była przywiązana do kategorii, do których przynależność i których odpowiednie zdefiniowanie było tak istotne dla wcześniejszej generacji artystów. W 1979 roku „performance” oznaczał nowatorski nurt (bardziej niż znany już „happening”). Posłużenie się wtedy tą nazwą można odczytać także jako prowokację, krytykę (astetyczną) wymierzoną w polski establishment artystyczny, w którym Warpechowski eksponował swoją pozycję światowego twórcy tej dyscypliny. Z podobnych powodów np. Adam Rzepecki swoją akcją wykonaną w klubie Stodoła w Warszawie w 1985 roku nazywa „sztuką teatralną” (*spotkanie* autora z twórcami dadaizmu). W 1988 roku akcją *Kinder Haben Rechte* nazwali „teatrykiem ŁK”. Aby ostatecznie dowieść umowności terminów w sztuce, w 2003 wystawiają kilka „oper” w różnych miejscach w Polsce oraz w 2005, podczas bytności na imprezie *Burning Man*, USA.

TYPOLOGIA PERFORMANCE ŁK

Najliczniejszą grupę stanowią performance – sesje fotograficzne (filmowe). Każda sesja może być rozpatrywana jako akcja, a fotografie (filmy) jako jej dokumentacja. Charakter tych akcji ukazują relacje muz zebrane przez Ankę Leśniak w filmie *Historia ŁK opowiedziana przez muzy* (2009). Wynika z niego, że akcja-sesja odbywała się z udziałem (przy partycypacji) muz, które dodawały coś od siebie do ramowej propozycji artystów. Znaczący to, że sesje-akcje były realizowane metodą happeningową. Na tym zresztą polega fenomen muz ŁK. Nie były tylko biernymi narzędziami (jak modelki dla Kleina). Cechą „performance dla fotografii (filmu)” jest grupowy udział o strukturze happeningowej. Precyzując: nie były to happenings, ale akcje wykorzystujące strukturę happeningową. Także każdorazowo sesje

odbywały się w aranżacji przestrzennej (environment). Rola akcji zmienia się po *New Pop*, kiedy to nie akcja definiuje sztukę i determinuje efekt, a komputerowa obróbka zdjęć. Akcja dostarcza materiału wyjściowego, ale nie jest podstawą efektu prac fotograficznych.

Drugi typ to performance – nazwijmy je – konceptualne, liczne zwłaszcza w pierwszym okresie. W przeciwieństwie do „performance dla fotografii (filmu)”, często są to akcje indywidualne członków grupy. Są też bardziej oparte na kondycji cielesnej i psychicznej, co zbliża je do performance. Formą performerską, w typie performance dokamerowego, operuje Janiak w pracy *Ćwiczenia wyzwalające* (datowana wg różnych źródeł na 1987 lub 1989). Podobnie można potraktować działania zarejestrowane podczas plenerów w Teofilowie w 1985²³, a także zarejestrowane przez Zbigniewa Liberę na filmie *Kultura Zrzuty w Teofilowie* (1987). Performance Rzepeckiego, który stoi trzymając cegłę i walcząc o ośmiogodzinny dzień pracy (Świeszyno 1980), ma także tzw. „drugie dno” – to jest kpina z oficjalnej rządowej propagandy okresu PRL-u, kolejny dowód na obecność krytycznego myślenia w Ł.K. Performance konceptualne mają także ów quasi-naukowy charakter, np. *Algorytmy, Badanie wytrzymałości wieży, Lewitacje, Nic* (z pleneru w Świeszynie 1980)²⁴. W okresie późniejszym taką akcją jest konkurs na największy biust, przeprowadzony „naukową” metodą wypierania wody (scena znana wcześniej z filmów – performance dla filmu – z okresu „Strychu”, a powtórzona w 2000 roku jako performance, co jest ciekawym przesunięciem między mediami, oparte o metodę autocytatu). Tu należy performance w formie quasi-akademickiego wykładu (Rzepecki na festiwalu *Porno* w 1983)²⁵.

Akcje konceptualne, ale w odmianie proponowanej przez *Fluxus*, czyli indywidualne gesty, pozornie nieznaczące, bo roztopione całkowicie w codzienności, jednak podniesione decyzją artysty do rangi sztuki. Przykładem fluxusowego performance jest Rzepeckiego *Wystrzał z korkowca dla uczczenia 70 rocznicy założenia kabaretu Voltaire*, 1986²⁶. Wiele zdjęć z akcji wykonywanych na plenerach – tu znów można wymienić np. *Ćwiczenia wyzwalające* Janiaka z pleneru w Augustowie w 1982 roku²⁷ – bazujących często na jednym geście. Fotografie często przypominają zdjęcia z wakacji, jakich każdy zapewne ma mnóstwo. Jednak przy tradycyjnym podejściu wiele z nich byśmy odrzucili jako nieudane, bo np. nie jest widoczna cała postać, a tylko nogi skaczącego do wody. O artystyczności decyduje wybór, podniesienie do rangi dzieła sztuki. Inaczej mówiąc – świadomość

sztuki. To, jak mówił Duchamp, *rendez-vous* z przedmiotem. Artyści przyznają, że tytuły czy podpisy pod zdjęcia często powstawały po wykonaniu fotki, w czasie przeglądania zdjęć. To metoda nadawania obrazom tzw. *caption*, opisana przez Liz Kotz²⁸, która jednocześnie łączy użycie fotografii w pracach konceptualnych z performatywnością (podając za przykład prace Kosutha z serii *One and Three*). W ten sposób ŁK znajdowała sztukę. Była to odwrócona metoda *performance dla fotografii*. Prosta inwersja jest jednak tu uprawniona. W fluxusowym świecie sztuki wszystko się liczy.

Kolejny typ to akcje zbiorowe członków ŁK, czasami z udziałem większej liczby uczestników spoza ścisłego kręgu grupy i muz (kategorię kręgów stosuję za Kluszczyńskim, który tak opisywał środowisko WFF). Znaczącym przykładem jest akcja określona jako „happening”, *Freiheit – Nein Danke (Polska fotografia intermedialna, Poznań 1988)*, będąca rozszerzeniem akcji-sesji fotograficznej pastiszującej obraz *Wolność wiodąca lud na barykady* Delacroix (w związku z tą serią po raz pierwszy jest odnotowane słowo „lomica”). Tego typu akcje były wykonane z okazji 10-lecia grupy. Tu należy wymienić akcje wykonywane w trakcie plenerów, np. inscenizacje i lomice *Bitwy pod Grunwaldem* (Antonin 1998)²⁹. Akcja w Krakowie *Siedem dni na stworzenie świata i Upadek zupełny* (1981), której dopełnienie stanowi akcja *Powstanie majowe* z 2000 roku i *Upadek zupełny drugi*, w tym samym miejscu w 2001 roku (tego typu kontynuacji jest więcej, co nie powinno dziwić przy ponad już 30-letniej historii). Akcja *Pojazd pod Małą Galerią* w Warszawie (1984, z kontynuacją w roku 2001 – *Pojazd A.D. 2001*)³⁰. Również odbywająca się w przestrzeni miejskiej. Akcja ŁK w Muzeum Uffizi we Florencji, będąca echem pastiszów z historii sztuki z pierwszej połowy lat 80. (a może wynikiem syndromu Stendhala), która polegała na pozowaniu przed obrazem *Narodziny Wenus* Sandro Botticellego prawie nagiej modelki (1998)³¹. Przypomnijmy, że był to obraz ważny dla ŁK, przywoływany wcześniej. Miał to być performance dla fotografii, jednak fotografie zostały skonfiskowane przez włoską policję. Może kiedyś jakiś kolekcjoner pokusi się o ich odnalezienie w policyjnych archiwach. Inne akcje to *Gott mit Kunst* (1999), *Wielka szyba, czyli panna rozebrana przez swych jedenastu kawalerów, jednak* (1999), pierwsze wykonanie w Łodzi na wystawie *Pierwociny*, potem klub Krakoff w Krakowie (2000). Po byt na imprezie *Burning Man* (2005) na pustyni Black Rock Desert w stanie Nevada, gdzie został przeprowadzony (po raz kolejny) nabór

do filmu (casting) i wykonana *American Romantic Optimistic Opera*. Akcja w trakcie wystawy *Lody włoskie* (2006) w galerii Uniwersytetu La Sapienza w Rzymie polegała na tym, że jedna z muz nosiła nago sztandar z wizerunkiem kulturystki między piętami galerii, podczas gdy pozostali członkowie kroili kapustę. Był też odczytywany manifest (po włosku).

Ostatni typ to performance – nazwijmy je – środowiskowe. To liczne dowcipy sytuacyjne wynikające z przebiegu imprez, rozmaite psikusy płatane artystom. ŁK nie zawsze nadaje im status dzieł sztuki. Nie są one uwzględniane w katalogach. Żyją w środowiskowej anegdocie. Wykonanie pełnego kalendarium akcji ŁK, uwzględniającego każdy gest, jest dopiero przed badaczami, a znaków zapytania jest wiele, czego dowodzi spór o interpretację rzutu golonką podczas imprezy *Polska fotografia intermedialna*, Poznań 1988⁵².

ŁK dokonała skrajnego rozszerzenia definicji sztuki akcji. Historyczne nurty sztuki akcji, happening, fluxus, body art, performance zostały wykorzystane i doprowadzone do skrajności. Nie tylko deklaratywnie. Przez ponad 30 lat zdołali przepracować wszystkie metody akcjonistyczne. Dla ŁK nie ma białych plam, obszarów, w których sztuka nie mogłaby być tworzona czy znaleziona, spotkana. Nastąpiło całkowite uzależnienie sztuki od aktu kreacji. A prawdziwa kreacja jest *ex nihilo*, a nie materii z materii, czyli nie może wyczerpać się w świecie przedmiotów. *Creatio ex nihilo* musi sięgać po formy efemeryczne. Czasowe. Jedynym rozwiązaniem jest połączyć kreację z życiem, czyli samym artystą, jego kondycją. Tworzę poprzez to, że jestem. Artysta stał się panem w swoim świecie, świecie sztuki. Artysta stał się definicją sztuki. Ostatecznie, to właśnie ukazuje badanie roli jaką, dla ŁK pełni sztuka akcji.

- 1** Joseph Kosuth, *Sztuka po filozofii*, [w:] *Sztuka i filozofia*, red. Leszek Brogowski, Marcelli Bacciarelli, Galeria GN, 1980, s. 79.
- 2** Joseph Kosuth, *Sztuka po filozofii*, [w:] *Sztuka i filozofia*, red. Leszek Brogowski, Marcelli Bacciarelli, Galeria GN, 1980, s. 69.
- 3** Ryszard W. Kluszczyński, *Mechaniczna wyobraźnia – kreatywność maszyn* [w:] *Warsztat Formy Filmowej 1970-1977*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000, s. 16.
- 4** Jan Świdziński, *Model kina* [w:] Jan Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Art text, Warszawa 1977. Teksty Świdzińskiego dostępne są na stronie: <http://www.swidzinski.art.pl>
- 5** *Bóg zazdrości nam pomyłek*, kat. wystawy, Łódź 1999, s. 11.
- 6** *Dowcip i władza sądenia (asteizm w Polsce)*, folder wystawy, wyd. CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2007.
- 7** Max Horkheimer, *Teoria tradycyjna a teoria krytyczna*, „Colloquia Communia”, nr 2, 1983, s. 39.
- 8** *Bóg zazdrości nam pomyłek*, kat. wystawy, Łódź 1999, s. 7.
- 9** Tamże, s. 149.
- 10** Ewa Nowina-Sroczyńska, *Szkic do antropologicznej opowieści o New Pop*, [w:] *New Pop*, wyd. Stowarzyszenie Łódź Kaliska, 2004, b.n.s.
- 11** *Bóg zazdrości...*, s. 49.
- 12** *Bóg zazdrości...*, s. 55.
- 13** *Bóg zazdrości ...*, s. 19.
- 14** Tamże.
- 15** Tamże.
- 16** Publikowanym np. w katalogu wystawy *Warsztat Formy Filmowej 1970-1977*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000, s. 60.
- 17** Tego określenia używa np. Józef Robakowski; Józef Robakowski, *Video Art – szansa podejścia rzeczywistości*, [w:] *Żywa Galeria*, Łódź 2000, s. 210.
- 18** Publikowanym np. w katalogu wystawy *Warsztat Formy Filmowej 1970-1977*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000, s. 60.
- 19** *Bóg zazdrości nam pomyłek*, kat. wystawy, Łódź 1999, s. 65.
- 20** *Problem grup artystycznych w polskiej plastyce postmodernistycznej na przykładzie grupy Łódź Kaliska i grupy Ładnie*, maszynopis, Uniwersytet Łódzki, 2003.
- 21** Julie H. Reiss, *From Margin to Center: the Spaces of Installation Art*, MIT 1999, s. 17.
- 22** Por. *Bóg zazdrości nam pomyłek*, kat. wystawy, Łódź 1999, s. 13.
- 23** *Bóg zazdrości...*, s. 93.
- 24** *Bóg zazdrości...*, s. 19.
- 25** *Bóg zazdrości...*, s. 79.
- 26** *Bóg zazdrości...* s. 99.
- 27** *Bóg zazdrości...* s. 79.
- 28** Liz Kotz, *Words to be Looked At Language in 60s Art*, MIT 2007.
- 29** *Bóg zazdrości...*, s. 155.
- 30** *Bóg zazdrości...*, s. 101
- 31** *Bóg zazdrości...*, s. 157
- 32** *Bóg zazdrości...*, s. 113 (odrębne zapiski Zofii Łuczko).

Łukasz Guzek

The role of action art in shaping Kaliska Art Group

Kaliska Art Group uses mainly photography and film as their medium. However, their use is “extended” according to the idea of “expanded cinema”, which is the starting point of artistic exploration by the group. They concentrate on action in their production of artistic photographs and films. Action determines images and photographs. They take photographs in order to register actions, therefore photographs are considered as secondary medium. Actions are dynamic forms of expression. Also, criticism, pastiche and irony contribute to producing a momentum. Łódź Kaliska is a postmodernist art group. Guzek analyzes their activity in the context of conceptual art and the role of action art in their artistic development. They concentrate on the deconstruction of modernist and avant-garde artistic ideas. He considers his analysis as case study of actionism and its influence on art. He describes the typology of the group including performance for photography and film (all actions are group actions), conceptual ‘performance’ in front of the camera by different members of the group, the ‘Fluxus’- kind of performance which combines art and everyday life, ‘environmental’ actions which are more open and involve people from outside of the group (friends), jokes connected with other artists and celebrities of art (not planned as art). After all, action art reveals the position of artists superior to their work and existential elements in art.