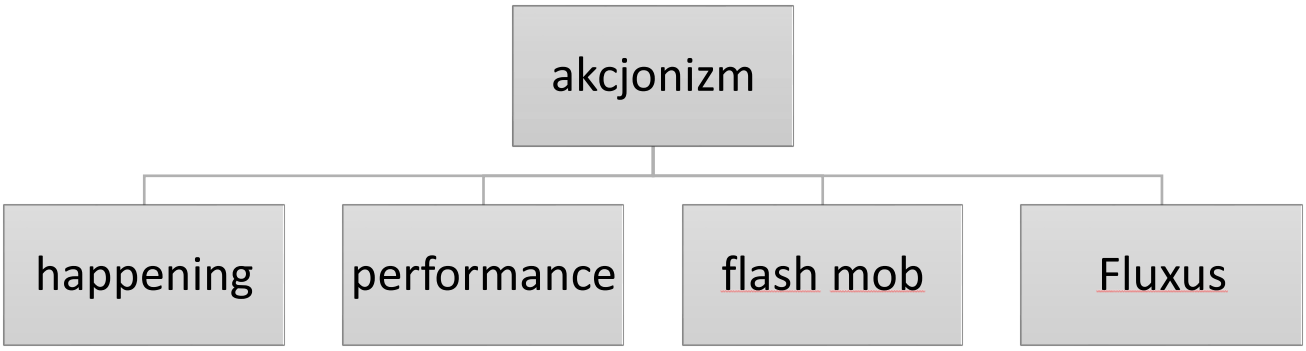
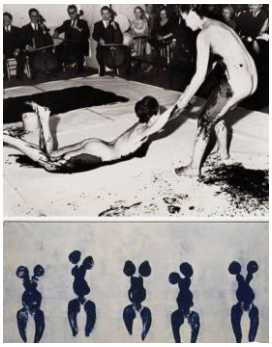
AKCJONIZM

Jest to sztuka działania, akcji i procesu, a równocześnie forma antysztuki, ponieważ nie pozostawia śladu procesu twórczego. Pomysły eksponowane są poprzez działania w czasie i w towarzystwie widzów. Podobne wystąpienia wywodziły się z praktyk dadaistycznych i surrealistycznych. Akcjonizm można podzielić na różne formy.



Zapowiedzi akcjonizmu:



Flash mob - sztuczny tłum ludzi gromadzących się niespodziewanie w miejscu publicznym w celu przeprowadzenia krótkotrwałego zdarzenia, zazwyczaj zaskakującego dla przypadkowych świadków. W akcji uczestniczą nieznani sobie ludzie znający jedynie jej termin i planowane działanie. Zazwyczaj akcje takie organizowane są za pośrednictwem Internetu lub SMS-ów.

Pomysł zorganizowania flash mobów narodził się w Nowym Jorku, pierwszą akcję tego typu zaplanowała na początku 2003 roku osoba lub organizacja określająca się jako Mob Project. Zabawa polegała na zgromadzeniu się w sklepie Macy's i dopytywaniu się sprzedawców o dywanik miłości dla komuny. Kolejne akcje polegały na oddawaniu pokłonów ogromnej figurce pluszowego dinozaura ustawionej w jednym ze sklepów z zabawkami na Times Square, klaskaniu wewnątrz ekskluzywnego hotelu albo obserwacji fikcyjnego przedstawienia. Uczestniczyły w niej setki osób. Pomysł na flash mob szybko rozpowszechnił się w innych miejscach świata, także w Polsce.

Wyróżniamy kilka rodzajów flash mobów. W każdym z nich najważniejszą ideą jest zabawa. Teoretycznie, drugim pod względem ważności elementem jest spontaniczność działania. Jednak flash moby taneczne nie podlegają tej zasadzie. Spowodowane jest to tym, iż nie jest możliwe zatańczenie jednakowego układu przez wszystkich uczestników i zachowanie spontaniczności. Ten typ flash mobów nie ma sensu bez wcześniejszego przygotowania i nauczenia uczestników kroków z układu. Wielkie firmy zapragnęły wykorzystać flash mob do celów reklamowych. Jest to sprzeczne z ideologią flash mobu, która mówi, że akcje odbywają się dla czystej przyjemności i nie mogą mieć żadnego innego celu.

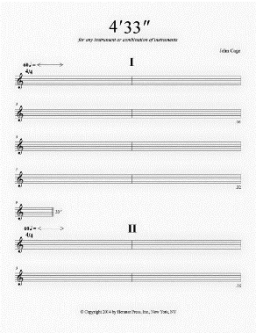
Happening

zorganizowane wydarzenie o charakterze artystycznym, ograniczone czasowo, mające swoją dramaturgię, tworzącą logiczną narrację, lub zestaw znaków: haseł, obrazów, gestów, przedmiotów, postaci w przestrzeni. Happening charakteryzuje się bezpośredniością, otwartością formalną, często z elementami improwizacji (choć powstawały również partytury happeningów), aktywizujące widza, często jako wyraz nieskrępowanej ekspresji twórczej, i otwarcia formuły dzieła. W swoim przebiegu może być połączeniem akcji – czynności z przedmiotami, obiektami (często specjalnie do tego celu spreparowanymi), wytwarzaniem dźwięków. Happening może wynikać również ze specyfiki miejsca (np.: anektowanie elementów natury) itp.

Happeningi powstały jako wynik wspólnej pracy artystów różnych dziedzin przy aktywnym, współuczestniczącym udziale publiczności. Pierwsze realizowane były w instytucjach sztuki, później jako wydarzenia w przestrzeni: miasta, ulicy, lotniska itp.

Momentem przełomowym dla happeningu był 1951 rok, kiedy powstał film o Jacksonie Pollocku (reż. Hans Namuth), w którym artysta tworzy swoje obrazy i realizuje to, o czym pisał Kaprow, a co on sam zwerbalizował w słynnym eseju *The Legacy of Jackson Pollock* (1956). Tam opisał, w jaki sposób malarstwo może być rozumiane jako akcja, włączając w proces powstawania obrazu wykorzystywanie przedmiotów codziennego użytku, a także zjawiska, które w danym momencie dzieją się wokół.

John Cage, *4'33"*, 1952



4'33" (4 minuty 33 sekundy, ang. Four minutes, thirty-three seconds) – trzyczęściowy utwór muzyczny awangardowego kompozytora Johna Cage'a na dowolny instrument, skomponowany wyłącznie z samych pauz, które oznaczają, że żadne instrumenty ani głosy nie biorą udziału w wykonaniu. Premiera w wykonaniu na fortepian odbyła w roku 1952 w Woodstock w stanie Nowy Jork. Wykonawcą był David Tudor. Utwór może być jednak wykonywany na dowolnym instrumencie – i często, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, wykonują go orkiestry.
Rewolucyjna redefinicja muzyki Cage'a została odebrana dość słabo podczas tego pierwszego występu, a dźwięki natury zostały przyćmione przez oburzenie publiczności podczas milczenia wykonawcy. Pomimo początkowej negatywnej reakcji, *4'33* "zostało przyjęte przez progresywnych artystów jako ważna próba włączenia otaczającego brzmienia w muzyczną frazę. Cage odkrył ciszę dla świata muzyki, co zostało ocenione jako rewolucja estetyczna o epokowym znaczeniu. To przejście w kierunku muzyki ciszy zostało wywołane wizytą z 1951 roku w komorze dźwiękoszczelnej na Harvardzie - Cage spodziewał się, że nic nie usłyszy w dźwiękoszczelnym pomieszczeniu, ale zamiast tego usłyszał dwa dźwięki, jeden wysoki i jeden niski - jego układ nerwowy i układ krążenia odpowiednio. Wewnątrz tej komory odkrył niemożliwość milczenia.

Allan Kaprow, *18 zdarzeń w 6 częściach* , 1959

Publiczność otrzymała programy i trzy zszyte karty, które zawierały instrukcje dotyczące ich uczestnictwa: Przedstawienie podzielone jest na sześć części ... Każda część zawiera trzy zdarzenia, które zachodzą jednocześnie. Początek i koniec każdego będzie sygnalizowany dzwonkiem. Pod koniec spektaklu rozlegną się dwa uderzenia dzwonu ... Po każdym secie nie będzie oklasków, ale jeśli chcesz, możesz oklaskiwać po szóstym secie. Te instrukcje określają również, kiedy członkowie widowni musieli się zmienić miejsca i przejdź do następnego z trzech pokoi, na które podzielono galerię. Pokoje te zostały utworzone z półprzezroczystych plastikowych arkuszy pomalowanych i połączonych z odniesieniami do wcześniejszych prac Kaprowa; panelami, na których z grubsza pomalowano słowa, oraz rzędami plastikowych owoców. (...) W przeciwieństwie do Cage'a, którego zachęta do uczestnictwa członków publiczności jest motywowana jego chęcią zrzeczenia się autorytatywnej kontroli, członkowie widowni w wielu wydarzeniach Kaprowa stały się rekwizytami, za pomocą których zrealizowano wizję artysty.
Goście galerii poruszali się według jego wskazówek, napotykając zaaranżowane sytuacje: kobietę wyciskającą pomarańcze, artystów malujących obraz, koncert odegrany na dziecinnych instrumentach.

Tadeusz Kantor, *Panoramiczny happening morski,* Łazy koło Koszalina, 1967

Happening otworzył ***"Koncert morski",*** podczas którego malarz Edward Krasiński, ubrany w czarny frak, stojąc na podeście zanurzonym częściowo w wodzie, kilka metrów od plaży, tyłem do widzów ulokowanych na leżakach plażowych, dyrygował falami. To on widoczny jest na słynnym zdjęciu Eustachego Kossakowskiego.

Drugą część happeningu stanowiła ***"Tratwa Meduzy"–*** próba rekonstrukcji sceny z obrazu Théodore Géricaulta o tym samym tytule, przedstawiającego rozbitków z fregaty "Meduza" w dramatycznych pozach. Jednak happening w Łazach pozbawiony był patosu obecnego na słynnym płótnie. Wspomniany już folder zawierał następującą informację:

Rekonstrukcja *Tratwy Meduzy* (…) nie ma być wierną i bezduszną kopią arcydzieła epoki romantyzmu. Zachęcamy wszystkich do użycia wszelkich przedmiotów nowoczesnego przemysłu turystycznego: gumowych materaców w kolorach jak najbardziej jaskrawych, kół ratunkowych, kostiumów bikini, ręczników frotowych, wyrobów nylonowych, plastykowych, tranzystorów, itp. Oczywiście, że nie zwalnia to nikogo od wierności ruchów, gestów i przeżycia wewnętrznego. Wzywamy wszystkich do masowego udziału. Budowanie tej "żywej rzeźby" rozpoczął Jerzy Bereś, stawiając drewniany maszt. Modeli wybrano z tłumu zgromadzonych (zaproszonych gości, przyjaciół, ale i przypadkowych turystów). Kantor, w czarnym kapeluszu i w pasiastym szlafroku, chodził po plaży, przy pomocy tuby starając się kontrolować przebieg akcji. Problem pojawił się w momencie przenoszenia tratwy na wodę, ku uciesze publiczności. Bereś wspominał: Był silny wiatr, fale, a Kantor podczas przygotowań wyobrażał sobie spokojne morze. Happening zmienił się w walkę z przyrodą. (…) Tratwę przewracały fale, wypychały ją na brzeg i trzeba ją było spychać z powrotem do morza. Ale przypadek, niezamierzona sytuacja były tym, czego oczekiwano przy takiej prowokacji. Podczas montowania "Tratwy" uczestnicy happeningu wygłaszali referaty na temat sztuki, jury natomiast oceniało dokładność przybieranych póz.

Kolejną część happeningu stanowił ***"Barbujaż erotyczny".*** Kobiece ciała zostały w nim potraktowane jak "ruchliwa materia". Kilka kobiet tarzało się w mazi z piasku zmieszanego z sosem pomidorowym i olejem, po czym radośnie goniły wybranych gapiów, by na nich zostawić swoje ślady.

"Kultura agrarna na piasku" polegała z kolei na zasadzeniu w piasku gazet w równych rządkach pod czujnym okiem instruktorów. Podczas "Zatopienia" do morza wrzucono zaś skrzynię, w której miała znajdować się dokumentacja Galerii Foksal.

Happening Kantora w pewnym sensie przypominał działania Yvesa Kleina z początku lat 60., kiedy artysta prezentował swoje "Antropometrie", do których używał nagich kobiecych ciał jako "żywych pędzli" i w galowym stroju dyrygował "Symfonią Monotoniczną".

"Panoramiczny happening morski" był bodaj najbardziej złożonym happeningiem Kantora. Jak pisała Joanna Mytkowska:

[…] został pomyślany jako działanie o charakterze totalnym, z włączeniem olbrzymich fragmentów krajobrazu i udziałem kilkuset osób. W tej akcji pojawiało się również właściwe późniejszym działaniom (…) używanie cytatów z dzieł wielkich mistrzów – rodzaj persyflażu muzealnego i mistyfikacji sięgania do tradycji, jaką była próba ustawienia plażowiczów według kompozycji z "Tratwy Meduzy" Géricaulta."

Podaj nazwisko autora i tytuł pracy.

Autor ……

Tytuł ……

Podaj rodzaj działalności artystycznej reprezentowanej przez pracę przedstawioną na fotografii.

……

Określ źródło inspiracji dla prezentowanego dzieła.

……

W latach 80. happeningi organizowała **Pomarańczowa Alternatywa**. Jej działania zazwyczaj miały kontekst polityczny, wyrażony często w ironiczny, czasem groteskowy sposób. Zabawny charakter wystąpień Pomarańczowej Alternatywy pozwalał dotrzeć do szerokiego kręgu osób. Działali przede wszystkim we Wrocławiu (także w Warszawie, Lublinie, Łodzi). Nieoficjalnym liderem ruchu był Major (Waldemar) Frydrych. Pomarańczowa Alternatywa była jedną z najbardziej skutecznych form oporu. Podkreślając surrealistyczny charakter życia w PRL-u, obciążała tym także samą władzę, doprowadzając do wzmożonej, wręcz paranoicznej uwagi, którą obdarzana była grupa.

Działania Pomarańczowej Alternatywy opierały się na wystąpieniach ulicznych, do udziału w których - przy pomocy kolportowanych plakatów i ulotek - zapraszano zwykłe osoby. Akcje i happeningi polegały na absurdzie, sprzeciwie wobec zastanej rzeczywistości wyrażanym często za pomocą prześmiewczej, doprowadzonej do karykatury afirmacji reżimu. Pomarańczowa Alternatywa obchodziła często tzw. komunistyczne święta - rocznicę Rewolucji Październikowej, Dzień Kobiet, Dzień Milicjanta, ale też Dzień Dziecka czy rocznicę wprowadzenia stanu wojennego. Akcje Pomarańczowej Alternatywy anektowały istniejącą rzeczywistość i w pewien sposób wychwalając ją, w gruncie rzeczy krytykowały. Ośmieszały przy tym służby porządkowe, które nieustannie towarzyszyły happeningom. Milicjanci zmuszeni byli aresztować "krasnoludki" czy rozbijać manifestację zorganizowaną na własną cześć. Oczywiście wszystkie akcje odbywały się nielegalnie, niejednokrotnie przy zainteresowaniu zagranicznych mediów.

Precz z u-pałami, 1987

W lipcu 1987 roku temperatura przekroczyła 30 stopni Celcjusza, Frydrych postanowił wykorzystać ten fakt w kolejnym happeningu. Tym razem w akcji brało udział jedynie 13 członków Pomarańczowej Alternatywy. Każdy z nich ubrany był w białą koszulkę z napisaną na niej jedną literą. Gdy ta trzynastka ustawiła się razem na wrocławskim rynku stworzyła napis "precz z upałami". Jednak przechadzając się dalej od napisu odłączała się co jakiś czas literka 'u' tworząc zupełnie inne zdanie, szczególnie w kontekście obecności milicji. Zabawa polegała jednak na tym by z chwilą zbliżania się milicyjnego radiowozu litera ta wskakiwała z powrotem na swoje miejsce. Siły porządku nie dały się jednak długo zwodzić i uczestnicy akcji w końcu zostali aresztowani.

Performance - to rodzaj ulotnych działań wykonywanych przez artystę w obecności widzów bądź przed kamerą. Ciało performera staje się zarówno podmiotem, jak i przedmiotem w kreowanej przez niego sytuacji artystycznej. Podczas wystąpienia performer jest zarazem twórcą, narzędziem jak i materią sztuki. Psychika i cielesność – ruch, mimika, gest- łączą się ze sobą tworząc spójną całość. Działanie odbywa się w ściśle określonym kontekście czasu i przestrzeni, czasem z wykorzystaniem jakiś rekwizytów, realizowane według wcześniej przygotowanego scenariusza. Tematem performance'u może być każde dowolne zagadnienie, które zainteresuje artystę. Cechami charakterystycznymi tego działania artystycznego są procesualność, jednorazowość, ulotność i osobiste zaangażowanie artysty.

Marina Abramović (ur. 1946)

Twórczość Mariny Abramović jest związana w dużej mierze z miejscem jej pochodzenia, sytuacją na Bałkanach i z doświadczeniem XX wieku. Prace wideo często połączone są z aktywnością performance, w którym ciało artystki jest podstawowym medium i jednocześnie częstym tematem (body art).

W latach 1973–1975 zrealizowała jedne z najbardziej radykalnych prac: eksperymenty związane z bólem, obrzydzeniem, reakcjami ciała na ingerencje fizyczne – akcje artystyczne, podczas których artystka dochodziła do granic wytrzymałości fizycznych i psychicznych.

Rytm 0, 1973-74: artystka rozłożyła przed sobą 72 przedmioty (m.in. kwiaty, szminkę, nóż i broń) i pozwoliła widzom wybrać jeden z nich do interakcji z nią. Pierwsze działania otaczających ich osób były bardzo ostrożne i delikatne. Po kilku godzinach tłum „ośmielił się", a potem czując swoją bezkarność i całkowicie – brutalnie. Ciekawość zastąpiła agresja. Rozcięli ubranie Abramowicza, podrapali cierniami i dźgnęli nagie ciało nożem. Sześciogodzinny występ zakończył się, gdy jeden z uczestników próbował zastrzelić artystkę.

W 1975 spotkała w Amsterdamie niemieckiego artystę Ulaya, z którym przez dwanaście lat dzieliła życie i pracę. Ich działania były znaczące dla rozwoju performance o tematyce ciała, body artu. Od początku swojej współpracy artyści uważali się za jedność powstałą w wyniku połączenia „męskości" i „kobiecości". Nie przez przypadek ich pierwszy performance ***Relation Work*** mówił o ważnej dwojakości: mężczyzna/kobieta, dźwięk/cisza, inercja/energia. Przez lata Marina i Ulay podróżowali swoim starym citroenem napotykając różne kultury i realizując wiele działań w Europie i Stanach Zjednoczonych.

Po 1980 ich performance stały się mniej intensywne. W tych właśnie latach powstał ***Night Sea Crossing***, w którym obydwoje siedzieli przy jednym stole naprzeciw siebie w ciszy, najpierw przez siedem godzin, potem przez trzy dni, potem prawie dwa tygodnie. W 1988 ***The Lovers/The Great Wall*** był zwiastunem nadchodzącego końca współpracy artystów: oboje przemierzali Mur Chiński – on z zachodu, ona ze wschodu. Kiedy po dziewięćdziesięciu dniach spotkali się w połowie drogi, zdecydowali się na rozstanie.

Bałkański barok, 1997, biennale w Wenecji

Przez *cztery dni, po sześć godzin* dziennie artystka siedziała na paru tysiącach kości wołowych, część była oczyszczona, a na górze znajdowały się kości z resztkami mięsa. Oprócz tego były trzy ekrany, na których prezentowane były projekcje. Na pierwszym ekranie był jej ojciec wymachujący pistoletem. Wiadomo, był to bardzo aktywny i prominentny działacz partyzantki jugosłowiańskiej, potem władz komunistycznych. Na drugim ekranie była jej matka, również wpływowa działaczka, która najpierw miała ręce skrzyżowane na piersiach, a potem zasłaniała sobie usta. Trzecia projekcja to Marina, która najpierw ubrana w biały fartuch laboratoryjny opowiadała historię „wilczego szczura", po czym zdejmowała ten fartuch i ubrana w czarną seksowną suknię, rozpoczynała erotyczny taniec do muzyki jugosłowiańskiej. Abramović już na żywo podczas tej instalacji siedząc na tych kościach i obierając je, śpiewała ludowe pieśni bałkańskie, które pamiętała z dzieciństwa.

Jerzy Bereś (1930-2021)

W swojej twórczości posługiwał się manifestacjami artystycznymi. Jego prace i przedsięwzięcia, mają często charakter wypowiedzi polityczno-etycznej, głosił postulat wartości „aktu twórczego" nad przedmiotem. Jerzy Bereś wykształcił swój własny i niepowtarzalny styl, jednak jego praktyki były pokrewne: happeningowi i performance, chociaż osobiście nigdy nie przyznaje się do jakiegokolwiek pokrewieństwa z tymi kierunkami w sztuce nazywając swoje działania manifestacjami (akcjami, „mszami").

Potrzeba wyjścia poza galerię, bezpośrednio do widza, wpłynęła na ewolucję twórczości artysty decydująco z końcem lat 60. - w roku 1968 w warszawskiej Galerii Foksal przedstawił pierwszą manifestację, której nadał tytuł **Przepowiednia I** (Akt twórczy). Wykorzystał w niej zarówno drewniane konstrukcje i po raz pierwszy - własne nagie ciało. Jego realizacje nabrały od tego momentu charakteru zaangażowanego w sprawy zbiorowości - w ceremonialny sposób odnosiły się do życia publicznego.

Przepowiednia II: „1 marca 1968 roku w Galerii Krzysztofory został ustawiony autentyczny wiejski wóz naładowany wysoko drewnem opałowym. Wieczorem odziany w białe i czerwone płótno, zaproponowałem publiczności rozpalenie kilkunastu ognisk pod ścianami galerii, co przy użyciu drobnych kawałków drewna i gazet zostało dokonane. W czasie, gdy ogniska płonęły, stanąłem na środku galerii i poprosiłem o rozładowanie wozu z ciężkich łupek i kłód drewna i układanie ich przed moimi stopami. Kłody układane były w ten sposób, że stając na nich, po rozładowaniu wozu, znalazłem się na wysokim stosie. Równocześnie rozlegał się głos człowieka odczytującego non stop manifest Akt twórczy. Stojąc na szczycie prosiłem obecnych o pokrycie-pomalowanie pustego wozu przygotowaną farbą niebieską, co zostało wykonane pędzlami a nawet dłońmi. W tym czasie zmontowałem na szczycie stosu wielki symboliczny łuk z biało-czerwoną cięciwą i napisem Przepowiednia II. Po wmontowaniu do dzieła swojego ciała – siebie, na stosie, gdy wóz był już niebieski, poprosiłem o płonące łuczywo z dopalających się ognisk i zdmuchnąwszy ogień, zwęglonym końcem podpisałem dzieło. Stos, niebieski wóz, manifest zawieszony na ścianie oraz dołączone na drugi dzień zdjęcia, stanowiły wystawę pt. Ślady zdarzenia".

W roku 1972 pojawiła się nowa propozycja - seria **Ołtarze** i od razu Bereś wykonał Ołtarz budzik (1972), po czym zaprezentował manifestację **Transfiguracja III** (**Ołtarz autorski**, 1973). Kolejne lata przyniosły: Ołtarz piękny - ołtarz czysty, Ołtarz romantyczny, Ołtarz nadziei, **Ołtarz twarzy** (wszystkie z 1974), Ołtarz ognia, Ołtarz erotyczny, Ołtarz rozweselający (wszystkie z 1975). Artysta zaczął również zrealizować "rundy" (Runda honorowa, 1975), "rytuały" (Rytuał egzystencjalny, Rytuał filozoficzny - oba z 1976; Rytuał kultury (1977). We wszystkich tych wystąpieniach nadal wykorzystywał drewniane konstrukcje, często rozbudowane, obliczone na uczestnictwo widza.

Performance jest gatunkiem artystycznym, który ma podwójne korzenie. Z teatru wywodzi się jego widowiskowy i zbliżony do scenicznego charakter.

Drugim źródłem powstania performance'u są sztuki plastyczne, zwłaszcza malarstwo gestu, konceptualizm i body art, w których akcent przesunięty jest z dzieła sztuki, czyli efektu pracy, na sam proces twórczy.

Zbigniew Warpechowski (ur. 1938)

Champion of Golgotha, 1978

Warpechowski zapomniał zabrać ze sobą przygotowanego wcześniej stroju "Championa" w związku z czym postanowił okleić się wycinkami z gazet, szczególnie z pisma "Kultura". Pole działania performera, które odbywało się na zewnątrz galerii, wyznaczała niebieska guma do majtek o długości 10 metrów, którą z jednej strony trzymał Andrzej Mroczek. Artysta, przywiązany gumą z drugiej strony, w skórzanym kasku na głowie, wszedł na swój główny rekwizyt – metalowy krzyż, wygłosił tekst i wypił coca-colę. Artysta poruszył tu kwestię idolatrii, tworząc figurę Chrystusa jako współczesnego idola sportowego. Do tej postaci wracał jeszcze wielokrotnie, traktując Championa, jak swoiste *alter ego*.

Marsz

Pierwsza wersja tego performance, z innymi rekwizytami, odbyła się w Biurze Wystaw Artystycznych w Lublinie w 1983 roku, ale jej przebieg został zakłócony. W Stuttgarcie na podłodze galerii leżał zrobiony przez artystę papierowy ptaszek, a pod ścianą stała klatka z żywą papużką, która miała przywiązaną do nóżki czerwoną wstążkę. Artysta, ubrany w kalesony i wojskowe buty, siedział na krześle i szarpał się za włosy. Następnie klęknął przy klatce i zaczął przemawiać do ptaszka słowami *I love you*, najpierw czule, a potem z narastającą agresją, tak, że brzmiało to coraz bardziej, jak wojskowa komenda. Potem otworzył klatkę, przywiązał koniec wstążki do swojego buta i zaczął maszerować wzdłuż sali, podrywając co jakiś raz papużkę, która próbowała wznieść się do lotu, ale przywiązana, opadała na podłogę. Następnie artysta zapalił naftę przygotowaną wcześniej na talerzu i zapalając wstążkę uwolnił ptaka. Zgasił płomień nafty, w której zanurzył włosy, zapalił ją jeszcze raz przykładając głowę do płomienia, od którego natychmiast jego włosy zaczęły płonąć. Ogień udało się szybko ugasić na zapleczu.

Remis, 1984

W Stuttgarcie Warpechowski powtórzył *Dialog z rybą* – działanie wykonane po raz pierwszy 10 lat wcześniej w krakowskiej Galerii DESA jako *Autopsja*. Jest ono uznawane za pierwsze, w którym artysta włączył autoagresję do języka swoich wypowiedzi artystycznych. Rozpoczął opowiadając o historii działań z rybami (począwszy od sytuacji w Biurze Poezji w 1971) i wyjaśniając ich sens przy pomocy ilustracji. Następnie z wypełnionego wodą akwarium wyjął żywego pstrąga i położył go obok na stole, sam zaś włożył głowę do akwarium, doprowadzając do zamiany miejsc i naturalnych ekosystemów. Dopiero w chwili niemal zupełnej utraty tchu artysta wynurzył głowę i przywrócił rybie jej naturalne środowisko. Sytuacja została powtórzona kilkukrotnie, aż do momentu, w którym ryba nie odzyskała „przytomności" po ponownym wrzuceniu do wody. Artysta, jak sam twierdzi, „popełnił błąd nie zdając sobie sprawy z żywotności ryby", co zmieniło nieco przebieg wydarzeń, gdyż trzepocząca się ryba uległa zamroczeniu spadając ze stołu. Oparty na antynomii dwóch współistniejących, lecz nieprzystających do siebie ekosystemów performance wpisuje się w nurt twórczości artysty, w którym brutalnie zderza on ze sobą przeciwieństwa, by przełamywać schematy myślowe. Warpechowski posługuje się tu realnym cierpieniem (zarówno ryby, jak i swoim) w celu wywołania autentycznych emocji.

Ewa Partum (ur. 1945)

Jej twórczość koncentrowała się wokół realizacji konceptualnych. Od początku lat siedemdziesiątych tworzyła tzw. poezję aktywną, będącą przełożeniem języka poetyckiego na działanie artystyczne. Najbardziej znaną jej realizacją jest powtarzany wielokrotnie i w różnych miejscach *Poemat Ewy*. Podczas działania artystka wykorzystywała powycinane z białego brystolu szablony liter , które rozrzucane, tworzyły przypadkowe hasła. Swoje performance wykonywała zarówno w przestrzeni ach zamkniętych, np. w galerii czy muzeum, jak również w otwartej, na wolnym powietrzu, nadając im wymiar społeczny. Artystka jest uznawana za pionierkę sztuki feministycznej w Polsce. Jej realizacje dotykają problemu funkcjonowania kobiet w społeczeństwie, stereotypów związanych z cielesnością, macierzyństwem i małżeństwem.

Poezja konceptualna/poezja aktywna - działania artystyczne Ewy Partum, związane z jej fascynacją językiem i jego semantyką. Polegają na rozrzucaniu w przestrzeni galerii, miasta, a także nad morzem i w górach powycinanych białych szablonów liter alfabetu. Ten gest jest dla artystki symbolicznym rozbiciem wypowiedzi, dekonstrukcją języka. Jej poezja tworzona jest przypadkowo, poprzez roznoszenie liter przez publiczność, przechodniów czy wiatr.

Oskar Dawicki (ur. 1971)

Jeszcze w trakcie studiów, w 1994 roku, po spotkaniu ze Zbigniewem Warpechowskim, zainteresował się performancem. Tworzy również instalacje, fotografie i wideoarty. Jego twórczość cechuje autokreacja, ironia i groteska. Porusza zagadnienia filozoficzne, odnoszące się do własnego bytu, tworzy działania, na potrzeby których wynajmuje śledzącego go prywatnego detektywa, a następnie prezentuje na wystawie zebrane materiały, prosi ulicznych rysowników o stworzenie portretów pamięciowych. W jednym z pierwszych wystąpień **"To określa mnie, ja określam siebie"** (1994) Dawicki ogolił sobie ręce, po czym włosy z lewej ręki nakleił na prawą i odwrotnie. W kolejnych performansach wyłoniły się wykorzystywane przez niego charakterystyczne motywy wczesnego okresu twórczości, w którym badał relację między językiem a rzeczywistością - tłumaczenia na różne języki, głuchy telefonu, głosy i dźwięki nagrane na dyktafon, bezgłośne mówienie. Z czasem pojawia się też wątek znikania i pojawiania się artysty (np. **"Proszę przyjść punktualnie"**, Kraków 2000) oraz śmieci i sprzątania (np. performance podczas "Foodart, places and between" w norweskim Bergen, 2000).

W późniejszych performansach coraz większy akcent padał na osobę artysty i na fakt występowania przed publicznością. Tym samym następowało zakwestionowanie samego performance'u. Dawicki wszedł na poziom metarefleksji rozwijając nowy zasób motywów. Podczas festiwalu Tu performances 5 w Krakowie w 2001 roku rozdał zgromadzonym aparaty fotograficzne, by robiono mu zdjęcia, po czym sam zaczął fotografować zgromadzonych.

"Performance 1:0" polegał na obejrzeniu wspólnie z publicznością meczu eliminacyjnego polskiej drużyny do Mistrzostw Świata. W 2002 roku Dawicki udzielił wywiadu właścicielom Galerii Raster. Na zadawane mu pytania na temat sztuki i jej sensu odpowiadał głosem nagranym na dyktafonie "nie wiem" (**"Nie wiem"**).

Wideoart jedna ze współczesnych metod działań artystycznych, polegająca na wykorzystaniu możliwości technologicznych i telewizyjnych rejestrujących obraz. Prace artystów prezentowane są w formie filmów bądź dokumentacji filmowych jakiś działań, np. performance'u.

Łódź Kaliska

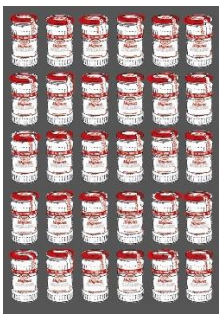
Grupa powstała w 1979 roku w atmosferze skandalu, jako formacja neoawangardowa mająca na celu badanie aspektu widzenia i rejestracji o charakterze fotomedialnym, wywodzącym się z tradycji konceptualizmu, przede wszystkim w zakresie fotografii, filmu eksperymentalnego i performance'u.

Członkowie: Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski (do 2007), Adam Repecki, Andrzej Świetlik i Makary (Andrzej Wielogórski).

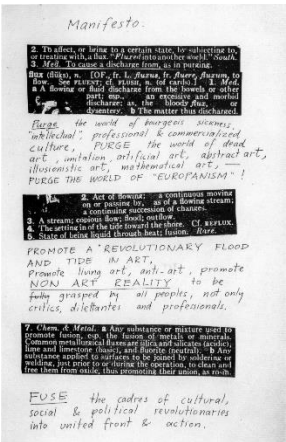
W latach 1980-81 zmieniła swój program artystyczny na zdecydowanie bardziej dadaistyczno-surrealistyczny, atakując i ośmieszając polską formację neoawangardy oraz przedstawiając absurdalność życia w PRL-u. Kwietniewski i Janiak pisali w tym czasie dużo manifestów, w tym np. istotny dla lat 90. **manifest "Sztuki żenującej"** Janiaka.

W okresie od 1982 do ok. 1988 roku grupa Łódź Kaliska była składnikiem formacji **Kultury Zrzuty**. Jej życie artystyczne koncentrowało się w niezależnych galeriach Łodzi, z których najważniejszy był Strych Łodzi Kaliskiej. Kultura Zrzuty łączyła zanikające zainteresowania fotomedialne i konceptualne z dominującymi działaniami dadaistycznymi i skandalizującymi, często o charakterze pozaartystycznym, gdyż z założenia chciano połączyć twórczość z życiem. Atakowano i wyśmiewano socjalistyczne struktury "państwa wojny" oraz malarstwo "nowych dzikich" i patriotycznej "sztuki przy Kościele". Czyniono to m.in. w niezależnym periodyku "Tango", a wcześniej w "Kronikach Strychu".

W końcu lat 80. grupa wyszła z podziemia artystycznego. Skandalem, ale jednocześnie sukcesem artystycznym, zakończył się udział grupy na wystawie "Polska fotografia intermedialna lat 80-tych" (BWA, Poznań 1988), na której pokazano m.in. erotyczne inscenizowane zdjęcia i film **Freiheit, Nein danke!** W 1989 grupa Łódź Kaliska zmieniła nazwę na Muzeum Łodzi Kaliskiej (lub Łódź Kaliska Muzeum), w której postawa dadaistyczna "zmieszała się" z zainteresowaniem postmodernizmem, a wyznacznikiem stała się "fotografia inscenizowana" i filmy powstające na zasadzie pastiszowania słynnych dzieł malarskich i filmowych.
Od końca lat 90. styl fotografii Łodzi Kaliskiej był w dalszym ciągu groteskowy, sarkastyczny, a celem działań artystycznych była permanentna zabawa. W sensie formalnym ich zdjęcia zaczęły nawiązywać do fotografii modernistycznej z przełomu XIX i XX wieku, kiedy we wszechstronny sposób analizowano zapis ruchu w odniesieniu do fotografii naukowej z końca XIX wieku Edwarda Muybridge'a i futurystów włoskich.
Od drugiej połowy lat 90., m.in. dzięki telewizyjnym realizacjom filmowym (tryptyk **Pamiętam, pamiętam, pamiętam...**), Łódź Kaliska weszła w establishment mass-mediów i polityki. Ale wszystko w ich twórczości, włącznie z samymi artystami i ich muzami, stało się elementem i przedmiotem niekończącej się zabawy o hedonistycznym przesłaniu. 1998 roku członkowie grupy zostali aresztowani we Florencji po nielegalnej sesji fotograficznej zorganizowanej na tle obrazu Sandro Botticellego **Narodziny Wenus** w galerii Uffizi.



Fluxus


Manifesto.

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Purged into another world." South.
3. Med. To cause a discharge from, as in purging.

Flux (flŭks), n. [OF., fr. L. fluxus, fr. fluere, fluxum, to flow. See FLUENT, a. and cf. fluid.] 1. Med. a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody flux. or dysentery. b The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM"!

2. Act of flowing; a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
3. A stream; copious flow; flood; outflow.
4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. REFLUX.
5. State of being liquid through heat; fusion. Rare.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART.
Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be swiftly grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. Chem. & Metal. a Any substance or mixture used to promote fusion, esp. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and limestone (basic), and fluorite (neutral). b Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as rosin.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

Kiedy świat jeszcze nie poznał w pełni słowa *happening*, a sztuka miała ściśle wytyczone granice powstał awangardowy kolektyw *Fluxus* (łac. w ruchu). Po raz pierwszy w 1960 roku określenia użył George Maciunas, jako określenie grupy, „promującej rewolucyjną falę antysztuki w sztuce", zbierającej grono artystów, w tym muzyków, architektów, kompozytorów i projektantów.

George Maciunas (1931-1978) - zajmował się architekturą, performansem, rzeźbą, grafiką i muzyką, przy czym przy większości projektów sporządzał imponujące wyglądem notatki i nieskończone wykresy, które z roku na rok ewoluowały. Po ukończeniu studiów wraz z Almusem Salciusem otworzył Galerię AG, która z założenia miała gościć jedynie tych artystów, którzy pokryją koszty utrzymania galerii. Co prawda, około roku później inicjatywa podupadła, jednak Maciunas zdążył zyskać całkiem sporo – przez okres funkcjonowania AG Gallery poznał wielu awangardowych nowojorskich artystów (w tym John Cage i Yoko Ono), którzy później z chęcią dołączyli do Fluxusa. W tym momencie w głowie 30-latka zaczął rodzić się pomysł na stworzenie ugrupowania, jednoczącego tych artystów. We wrześniu 1962 roku performer zorganizował pierwszy festiwal *Fluxfest*, zbierając 14 artystów, w tym **Johna Cage'a, George'a Brechta i Krzysztofa Pendereckiego**. Artyści podróżowali po Europie, pokazując ten sam performens, ale wciągając do niego innego rodzaju publikę.

Fluxus był przełamaniem granic w stosunku do postrzegania sztuki. Hasło nadane pierwszej edycji festiwalu *The lunatics are on the loose* trafnie oddawało ideę kolektywu. Podczas jednego z pokazów, artyści ogolili sobie głowy, a następnie rozebrali fortepian, wznosząc okrzyki. Ruch nie ograniczał w żaden sposób artystów, a podczas performensów niektóre elementy były czystą improwizacją. Fluxus pozostawał otwartą grupą dla osób o otwartych umysłach.

Fluxus charakteryzował się znoszeniem granic między tradycyjnie pojmowaną sztuką a prozą życia. Formy działania artystycznego były tylko częściowo zaplanowane, dopuszczały udział widzów. Były bardzo różnorodne: od rzeźby i malarstwa do happeningów i eksperymentalnej muzyki i poezji. Niekiedy akcje Fluxusu nosiły akcenty polityczne. Artyści Fluxusu wnieśli duży wkład w rozwój happeningu, performance, konceptualizmu i mail art.

Charakterystyczne dla tego ruchu jest uznanie w działaniach sztuki czynnika przypadku, amatorskości. Fluxus poszerzał wąskie dyscypliny sztuki (wprowadzono termin: intermedia).

Fluxus uważany był za kierunek głównie zachodnioeuropejsko-amerykański. O udziale artystów z Polski i innych krajów komunistycznych w tym ruchu opinia publiczna szerzej dowiedziała się dopiero w wyniku wystawy zorganizowanej w 2007 roku w Berlinie, a później pokazanej także w Krakowie. W Polsce głównym ośrodkiem Fluxusu był Poznań. Obecnie prace artystów z kręgu Fluxusu znajdują się w wielu zbiorach, m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie.