

PIOTR PIOTROWSKI

KRYTYKA OBRAZU

W STRONĘ NEOAWANGARDY EUROPY ŚRODKOWEJ LAT SZESZCZDZIESIĄTYCH XX WIEKU

W świetle neoawangardowej krytyki obrazu, artykułowanej od końca lat 1950. zarówno w praktyce dyskursywnej jak artystycznej, pojęty jako sublimacja dzieła jako takiego obraz malarski kojarzony jest z wartościami uniwersalistycznej kultury, opartymi na powszechnej estetyce, autonomii dzieła, prymacie pikturalizmu, dominacji kultury „wysokiej”, eurocentryzmie, maskulinizmie itp. Ta waloryzacja dotyczy zasady nie tylko określonej praktyki artystycznej, lecz przede wszystkim wpisanej w tę ostatnią hierarchię kultury i relacje władzy. W dyskursie uniwersalizmu i autonomii dzieła zapisane zostały – zdaniem wychodzących z założeń neoawangardy krytyków – strategie dominacji etnicznej, kulturowej, płciowej, a także politycznej zarówno w ramach struktur danego społeczeństwa, jak kontekście międzynarodowym, o czym przekonują brawurowe analizy Serge Guilbauta¹.

Jednakże ta modelowa, wypracowana przede wszystkim na gruncie anglosaskim interpretacja, przenoszona na obszar Europy Środkowej, napotyka pewne trudności. Przede wszystkim oparta na retoryce uniwersalizmu hegemonia centrum nie była tu odczytywana jako strategia represji, lecz – o czym pisałem wcześniej² – liberalizacji, a autonomię dzieła,

¹ S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago: The University Press of Chicago, 1983. Wydanie polskie w tł. E. Mikiny: S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, Warszawa: Hotel Sztuki, 1992.

² P. Piotrowski, *Totalitarianism and Modernism: The „Thaw” and Informel Painting in Central Europe, 1955-1965*, „Artium Quaestiones”, X, 2000; P. Piotrowski, *Totalitarianism and Modernism II: Myths of Geometry: Neo-Constructivist Art in Central Europe in the 1960s*, „Artium Quaestiones”, XI, 2000.

pojmowaną na Zachodzie jako czynnik hamujący społeczną i polityczną krytykę oraz maskowanie stosunków władzy, w krajach komunistycznych widziano jako manifestację oporu wobec upolitycznienia sztuki, dokonanego metodami policyjnymi w imię wprowadzenia realizmu socjalistycznego. W dodatku niektóre elementy neoawangardowego dyskursu lat 1960., zwłaszcza marksistowska frazeologia, przez niezależne środowiska artystyczne przyjmowane były w Europie Środkowej z pewną ostrożnością (z wyjątkiem NRD), inne zaś (np. formułowana z feministycznych pozycji krytyka hierarchii płci) znalazły zrozumienie znacznie później.

Podstawową jednak trudnością w porównawczym opracowaniu kultury artystycznej regionu jest bardzo tu zróżnicowana historia modernizmu. W Polsce i w Jugosławii w okresie postalinowskim bardzo szybko stracił on charakter kontestacji systemu władzy, zyskując następnie wręcz – szczególnie w Jugosławii – status sztuki oficjalnej³. W innych krajach, np. w Rumunii, NRD i na Węgrzech, gdzie z różnych powodów destalinizacja kultury miała inny przebieg, modernizm – jeżeli w ogóle można mówić o jego recepcji – miał odległą od oficjalnej kultury pozycję. Zróżnicowane warunki funkcjonowania modernizmu w Europie Środkowej, odmiennosc jego kontekstualizacji nie tylko w stosunku do Zachodu, ale również (a może przede wszystkim) wewnątrz bloku wschodniego, określają różnorodność punktów odniesienia krytyki modernistycznego obrazu podejmowanej tutaj od końca lat 1950., gdy w niektórych przynajmniej krajach w wyniku destalinizacji kultury będą narastać procesy odwilżowego modernizmu, do końca lat 1960., kiedy Europa Środkowa ponownie przejdzie kolejne polityczne i kulturowe przeobrażenia.

W 1959 roku w Zagrzebiu powstaje grupa Gorgona i jest to zapewne jeden z pierwszych śladów podejmowania systematycznej krytyki modernistycznego obrazu. Niektórzy jej członkowie, zwłaszcza Dimitrije Bašičević Mangelos, legitymują się już w owym czasie zdobytym uprzednio doświadczeniem w tej dziedzinie. Pewne pojedyncze przypadki analogicznych postaw artystycznych możemy naturalnie odnaleźć także w innych krajach regionu w końcu lat 1950., jednakże tu, w Chorwacji, jednej z republik jugosłowiańskiej federacji, powstaje całe środowisko zainteresowane krytyką modernistycznego obrazu, a w zasadzie w ogóle krytyką obrazu, forpoczą tendencji, która na dobre rozwinie się we wszystkich krajach regionu dopiero w latach 1970.

³ B. Pejić, *Sozialistischer Modernismus und die Nachwehen*, (w:) *Aspekte / Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa, 1949-1999*, ed. L. Hegy, Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1999, s. 115-124.

Gorgona, jak wspomniałem, powstała w 1959 roku i funkcjonowała do roku 1966⁴. Grupę tworzyli malarze Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Duro Sender, Josip Vaništa, rzeźbiarz Ivan Kožarić, architekt Miljenko Horvat oraz – co znamienne i niezwykle interesujące – historycy sztuki: Matko Meštrović, Radoslav Putar i wspomniany przed chwilą Dimitrije Bašicević, znany jako Mangelos, z którego zresztą poezji została zaczerpnięta nazwa grupy, i który jednocześnie do przełomu lat sześćdziesiątych ukrywał swą twórczość artystyczną (zwaną „nie-sztuką”) funkcjonując „na zewnątrz” jako teoretyk, krytyk, historyk sztuki i kurator wystaw⁵. Sam zresztą podkreślał „prywatność” swojej praktyki artystycznej, dystans do wspólnych z Gorgoną wystaw i ograniczenie swego udziału w działalności grupy do wspólnego spędzania czasu, spacerów, wycieczek i rozmów⁶. Jego pierwsza, indywidualna wystawa, zatytułowana „Fenomen Picassa”, odbyła się dopiero w 1972 roku w Nowym Sadzie.

Działalność grupy przejawiała się poprzez organizowanie wystaw w tzw. Studio G, znanym również jako Salon Šira, mieszczącym się w Zagrzebiu w wynajętej przestrzeni warsztatu ramiarskiego oraz poprzez publikowanie swoistego rodzaju antyczasopisma „Gorgona”⁷ (il. 1). Jej funkcjonowanie więc odbywało się całkowicie poza oficjalnym systemem instytucji artystycznych, choć członkowie grupy naturalnie rozmaitymi niemi, poprzez swoje profesje, powiązani byli ze światem sztuki. Sue Cramer pisze, że Gorgona stanowiła opozycję wobec „oficjalnego smaku” chorwackiej kultury artystycznej, choć nie dopowiada, że w tym czasie miała już ona bardziej modernistyczny niż socrealistyczny charakter. Podkreśla, że artyści z twego kręgu nie byli przedmiotem zainteresowania państwowej cenzury, ale też ich sztuka nie miała otwarcie politycznego charakteru. Historia grupy, twierdzi autorka, odsłania raczej trudności, jakie napotykali radykalni i eksperymentujący artyści w kraju, w którym nie było wolnego rynku sztuki, a oficjalny system funkcjonowania kultury artystycznej był przez władze limitowany dystrybucją subwencji i innymi formami polityki kulturalnej⁸.

⁴ N. Dimitrijević, *Gorgona*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1977. Por. też: *Gorgona Gorgonesca Gargonico*, red. M. Gattin, Venezia: A.I.A.P. UNESCO Comitato Italiano/ Zagreb: Museo d'Arte Contemporanea, 1997.

⁵ S. Cramer, (w:) *The Horse who Sings. Radical Art from Croatia*, red. S. Cramer, B. Stipančić, Sydney: Museum of Contemporary Art, 1993, s. 3. B. Stipančić, *Rijeci i Slike/ Wordds & Images*, (w:) *Rijeci i Slike/ Wordds & Images*, red. B. Stipančić, Zagreb: Soros Center for Contemporary Art, 1995, s. 18.

⁶ [Mladen Stilinović, rozmowa z Dimitrijem Bašicevićem] *Mangelos*, (w:) *Rijeci i Slike/ Wordds & Images*, op. cit., s. 65.

⁷ Por. B. Stipančić, *Artists' Books & Magazines*, (w:) *The Horse who Sings...*, op. cit. Przedruk w: *Rijeci i Slike/ Wordds & Images*, op. cit.

⁸ S. Cramer, (w:) *The Horse who Sings...*, op. cit., s. 2.



1. Josip Vaništa, „Gorgona”, nr 1, 1961

Warto dodać, że w tym samym czasie w innych krajach Europy Środkowej, np. w NRD czy w Rumunii, polityka kulturalna prowadzona była znacznie bardziej radykalnymi środkami. Rzecz jednak w czym innym – problem nie polegał, jak sędzę, na spychaniu przez oficjalną politykę kulturalną Gorgony na margines życia artystycznego Jugosławii, czy też

Chorwacji, lecz odwrotnie: na całkowicie świadomym i konsekwentnym wyborze własnej pozycji przez członków grupy na marginesie tego życia. Była to więc celowa strategia, perfekcyjnie zresztą rozpoznawana przez współpracujących z grupą artystów zachodnich. Kiedy Piero Manzoni otrzymał propozycję wzięcia udziału w publikacji jednego z numerów „Gorgony” (projekt tych zeszytów zakładał, że każdy z nich zawsze poświęcony jest jednemu artyście i przez niego przygotowany), nie wahał się ani chwili przed jej przyjęciem, choć niestety jej realizacja nie doszła do skutku⁹. Definicję Gorgony, jej swoistego rodzaju antyprogram, wyraźnie wskazujący na celowe sytuowanie się na marginesie kultury artystycznej, sformułował w 1961 roku Josip Vaništa, który napisał: „Gorgona nie ma żadnego psychologicznego, moralnego, czy też symbolicznego znaczenia. Gorgona całkowicie przekracza sztukę. Gorgona nie pyta ani o produkt ani o rezultat artystyczny. Gorgona jest sprzeczna. Zdefiniowana jest przez sumę wszystkich możliwych definicji. Gorgona jest poważna i prosta”, nieco później dodając: „Gorgona jest ciągłym wątpliwym. (...) Ceni najbardziej to co martwe. Mówi o niczym. Jest niezdefiniowana i niezdeteminowana”¹⁰.

Gorgona zmierzała nie tylko w stronę krytyki obrazu, ale wręcz jego eliminacji. Niewątpliwie były to pierwsze w Europie Środkowej przejawy sztuki konceptualnej. Główny organizator grupy, Josip Vaništa, w pracy *Obraz* (1964) zamiast jego materializacji (namalowania) sformułował tekst suchego, niemal katalogowego opisu tego „nie-istniejącego” – poza dyskursywnym zapisem – obiektu: „płótno horyzontalne, długość 180 cm, wysokość 140 cm, o całkowicie białej powierzchni i srebrnej linii biegnącej poziomo pośrodku w poprzek płótna (dł. 180 cm, wys. 3 cm)”¹¹.

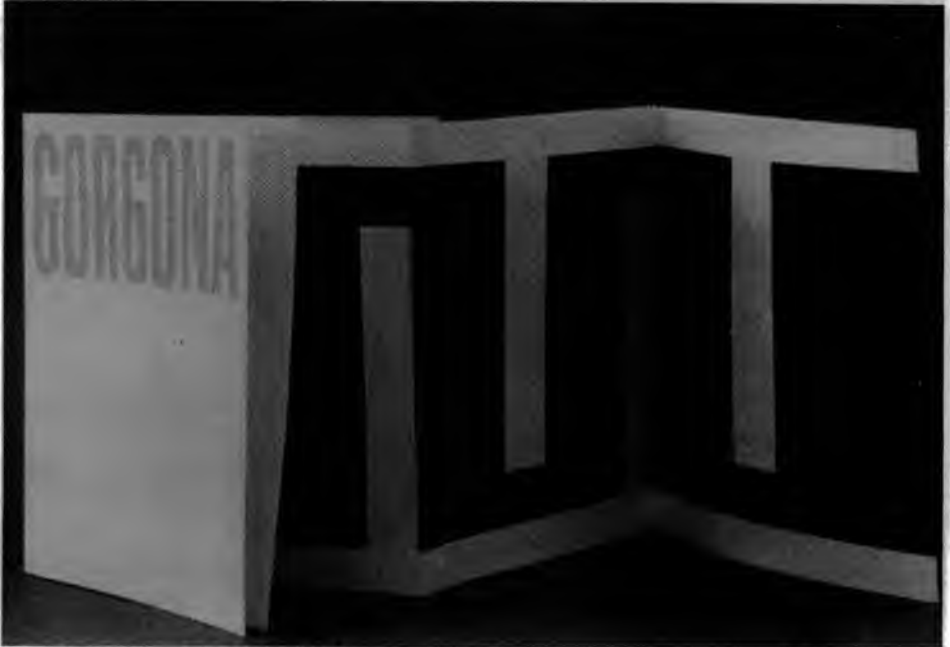
To radykalne stanowisko było naturalnie konsekwencją wcześniejszego doświadczenia samego Vaništy i twórczości innych członków grupy. Wcześniej bowiem, w 1959 roku, Julije Knifer zbudował z zygzakowatej formy czarnego paska swój słynny meander, który stał się później znakiem rozpoznawczym jego sztuki. Pokazywany w różnych miejscach, wystawach i plenerowych ekspozycjach, był jednocześnie ironicznym komentarzem wobec (popularnego szczególnie w Chorwacji) neokonstruktywizmu i tego rodzaju tradycji awangardy, ale też poprzez powtarzalność tej formy w różnych miejscach próbą całkowitej neutralizacji dzieła, pozbawienia sztuki jakiegokolwiek znaczenia, likwidację jej referencyjności,

⁹ N. Dimitrijević, op. cit. (s. nienumerowane).

¹⁰ Ibidem (s. nienumerowane). Na różnych stronach tej publikacji podawane są nieco różne wersje tego zapisu (por. zwłaszcza tekst opracowania z częścią zawierającą dokumenty).

¹¹ Ibidem (s. nienumerowane). Tłumaczenia według: B. Stipancić, *Rijeci i Slike/ Words & Images*, op. cit., s. 17.

zdemitologizowania modernistycznych wartości, takich jak innowacja, oryginalność, rozwój itp. Nawiasem mówiąc warto zauważyć, iż w porządku chronologicznym historii sztuki meander Knifera znacznie (o kilka lat) wyprzedził analogiczny i bardzo znany projekt słynnych dwukolorowych pasów Daniela Burena.



2. Julije Knifer, „Gorgona”, nr 2, 1961

W nieskończoność biegnący meander w całości wypełnił drugi zeszyt „Gorgony” (1961) (il. 2). W pierwszym zaś numerze tego pisma (także w 1961 roku) Josip Vaništa opublikował również nowatorski i krytyczny wobec modernistycznego kultu obrazu projekt: na wszystkich dziewięciu stronach zeszytu pojawiła się wyłącznie fotografia pustej witryny sklepowej, pozbawione jakichkolwiek emocji zdjęcie, całkowicie neutralne, chłodne, bez śladu estetycznych pretensji. Następnie („Gorgona”, nr 6, 1961) Vaništa zamieścił fotografię Mony Lisy, komentując ten wybór w następujący sposób: „Wybrałem temat, który jest najbardziej pozbawiony znaczenia, w reprodukowaniu najmniej znaczący. Pokazać reprodukcje Mony Lisy to tak jakby zostawiło się pustą stronę”¹². W 1966 roku z ko-

¹² N. Dimitrijević, op. cit. (s. nienumerowane).

lei, w ostatnim zeszycie pisma („Gorgona”, nr 11), artysta między dwoma stronami okładki powtórzył jedynie fotografię jego strony tytułowej.

Zanim jednak do tego doszło, Vaništa malował obrazy stanowiące niejako bezpośredni punkt odniesienia cytowanej wyżej pracy *Obraz* z 1964 roku. Są to, jak pisze cytowana tu wielokrotnie Nena Dimitrijević, prace tworzące m.in. pochodzącą z 1961 roku serię monochromatycznych płócien, utrzymanych w barwach szarej, srebrnej i białej powierzchni, przeciętej na środku jedynym elementem – pojedynczą, poziomą linią, którą opisuje jako: „jedyną pozostałość treści, tematu, w malarstwie pozbawionym iluzji”. W tym też roku formułuje dość istotną deklarację, stanowiącą kolejny etap w procesie krytyki obrazu: „Dążyć do uproszczeń w malarstwie. Dążyć do oszczędności. Unikać iluzji. Skończonego wyglądu: negacji malarskiego podejścia. Szkoła nie jest potrzebna, włączając rysowanie i doświadczenie rysunkowe. Sposoby i środki tradycyjnego malarstwa są niewystarczające. Nie zmieniać farby podczas pracy. Sygnatura nie jest konieczna”¹³. Stanowi ona bezpośrednio zaplecze jego późniejszego konceptualnego dzieła: „Przestałem malować obrazy” – powiedział w efekcie tych wszystkich doświadczeń – „kiedy zdałem sobie sprawę, że wystarczy określić je przy pomocy języka”¹⁴. W tym też kontekście zrodził się również radykalny pomysł „wystawy bez wystawy” antycypujący słynny projekt ekspozycji „44 East 52nd Street” Seth’a Sigelaub’a. Vaništa (podobnie jak później Sigelaub w Nowym Jorku) proponuje wystawę pozbawioną obrazów, demonstrując znacznie większe poczucie humoru niż Amerykanin. Podczas gdy Sigelaub pokazał „ślady” dzieł sztuki, pewnego rodzaju dokumentację, jugosłowiański artysta zaproponował, aby wyposażona ona była – jak każda wystawa – w „formalne” opisy tych „obrazów”, które miał przygotować Zvonimir Mrkonjić, opisy i analizy nieistniejących fizycznie (w sferze wizualnej) dzieł¹⁵. W podobnym duchu sformułował projekt opublikowania jednego (własnego) numeru „Gorgony” Mangelos – opublikowania zeszytu pisma, który nie miałby być opublikowany¹⁶.

W świetle krytyki kultury należy również widzieć aktywność grupy Gorgona na obszarze komunikacji społecznej, swoistego rodzaju antycypację *mail-artu*. W 1961 roku członkowie grupy rozesłali według listy adresowej, naśladując obyczaje instytucji wystawienniczych, zawiadomienie

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem. N. Dimitrijević nie podaje daty tego projektu, można jednak domniemywać, iż pochodzi on sprzed 1966 roku (data rozwiązania grupy), a więc jest trzy lata wcześniej od „wystawy” Seth’a Sigelaub’a.

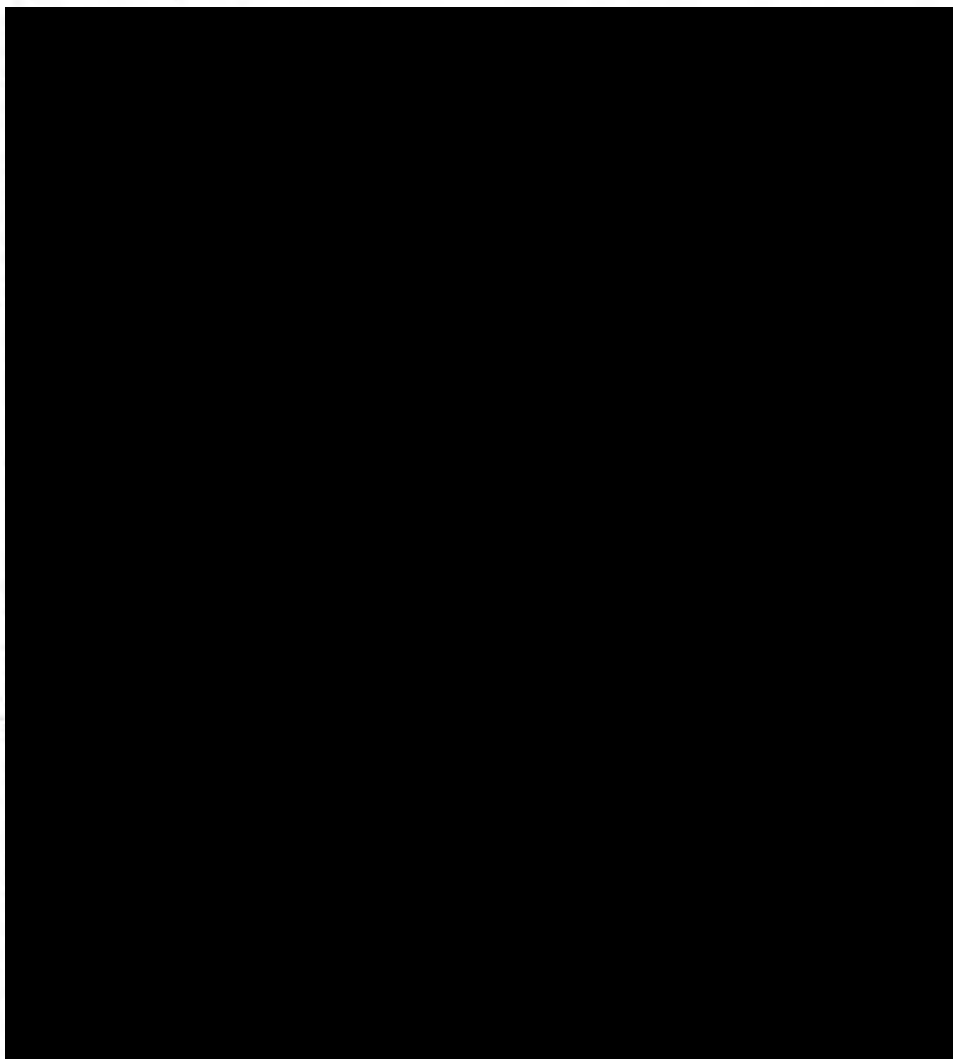
¹⁶ [Mladen Stihnović, rozmowa z: Dimitrijem Bašicevićem] *Mangelos*, (w:) *Rijeci i Slike / Words & Images*, op. cit., s. 65.

„jesteś zaproszony” (*you are invited*), nie precyzując przy tym, gdzie, kiedy, o której godzinie i przez kogo „jesteśmy zaproszeni”. Następnie wysyłali tzw. *Myśli miesiąca*, zbudowane z aforyzmów, cytatów, fragmentów tekstów różnych, mniej czy bardziej znanych autorów. Cała ta działalność jednak, konceptualna, komunikacyjna, wystawiennicza i publikacyjna, będąc krytyką kultury artystycznej, której modernizm stanowił pewnego rodzaju sublimację, wbudowana była w perspektywę egzystencjalną, co zapewne odróżnia Gorgonę od zachodniej, głównie anglosaskiej sztuki konceptualnej, bardziej analitycznej oraz krytycznej wprost wobec systemu władzy, społeczeństwa oraz miejsca w nim sztuki. Nina Dimitrijević pisze o „duchu gorgonistycznym”, o „duchowym wymiarze” tej aktywności, o twórczości tych artystów jako „sposobie istnienia”.

Czy i na ile sztuka ta była odpowiedzią na panujące w Jugosławii warunki polityczne, od czego zacząłem te uwagi przywołując (zachodnią) autorkę, Sue Cramer, jest w tej chwili kwestią drugorzędną. Ważniejsze wydaje mi się zwrócenie uwagi na odmiennność sformułowanej przez Gorgonę krytyki w kontekście analogicznych, neoawangardowych postaw na Zachodzie. Jeżeli tam wczesne ruchy neoawangardowe miały charakter jednoznacznie negatywny wobec modernistycznego uniwersum wartości, odrzucając, a w zasadzie poddając analizie całą mitologię obrazu i warunkującą tę kulturę filozofię, w tym powiazaną z *informelem* filozofią egzystencji, budowane były bardzo często w oparciu o refleksję z zakresu filozofii analitycznej, to tu na wschodzie Europy krytyka modernistycznego obrazu wikłała się, czego dowodzi analiza działalności chorwackiej grupy Gorgona, w egzystencjalne motywacje. Używając takich pojęć jak „wolność”, „absurdalność”, „nihilizm”, „ironia”, „metafizyka” itp., pojęć, które często występują w kontekście modernistycznego malarstwa, zwłaszcza *informelu*, Gorgona nie rysowała tak ostrej granicy między modernizmem i neoawangardą, jak często miało to miejsce na Zachodzie.

Analizując twórczość Gorgony, zwłaszcza w perspektywie powiązania krytyki obrazu z jej egzystencjalnymi motywacjami, warto na pewno zwrócić szczególną uwagę na wymienianą już wcześniej postać Dimitrije Bašicevića Mangelosa. Wydaje się bowiem, że mamy tu do czynienia z twórcą niezwykłym, nie dającym się ująć w jednolite ramy, jakie zostały wyżej określone w trakcie omawiania sztuki Gorgony. Twórczość Mangelosa zresztą chronologicznie jest nieco wcześniejsza, a przynajmniej jego doświadczenie jako „prywatnego” artysty (był przecież historykiem sztuki, autorem wielu ciekawych rozpraw) poprzedza powstanie grupy i w jakimś zakresie wyznacza jej artystyczne zainteresowania. Jego „nie-sztuka” zaczyna się, jak sam twierdzi, w czasie wojny; *Pejzaże śmierci* oraz *Pejzaże wojny*, znaki i litery czerpane z różnych alfabetów i różnych języków (greckiego, łacińskiego, cyrylicy), powstawały bowiem w latach 1941-

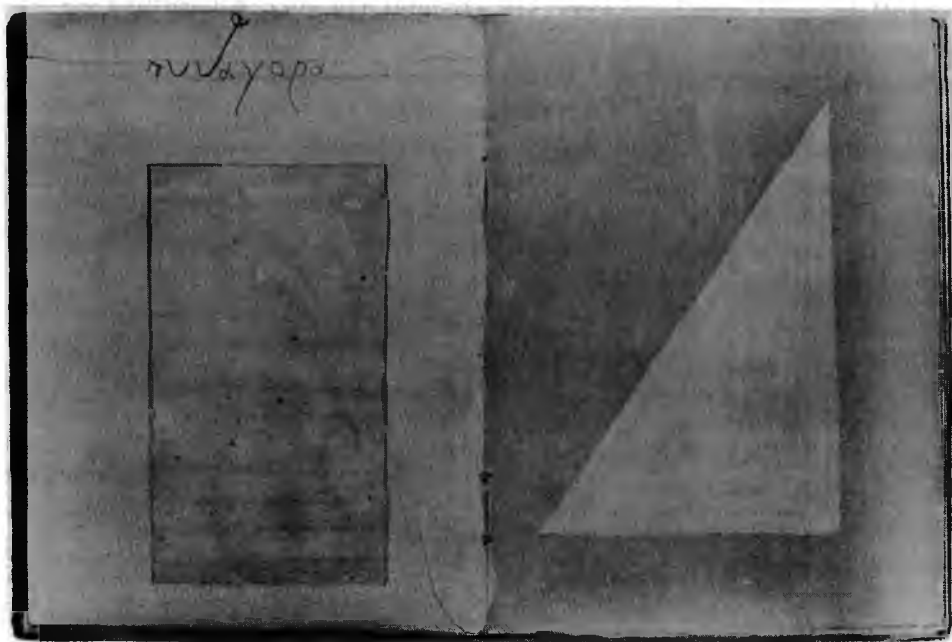
1942¹⁷. Tu wyraźnie ujawniają się egzystencjalne źródła tej sztuki. Pusta powierzchnia bowiem przypomina artyście groby, otaczającą go śmierć, śmierć pozbawioną narracyjnej, literackiej mediacji, stylistycznego dystansu, ciszę, pustkę i nicość¹⁸.



3. Dimitrije Bašicević Mangelos, *Pejzaż Al Capone*, 1952; Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach

¹⁷ Ibidem, s. 55.

¹⁸ B. Stipancić, *Dimitrije Bašicević Mangelos*, Zagreb: Galerije grada Zagreba, 1990, s. 13.

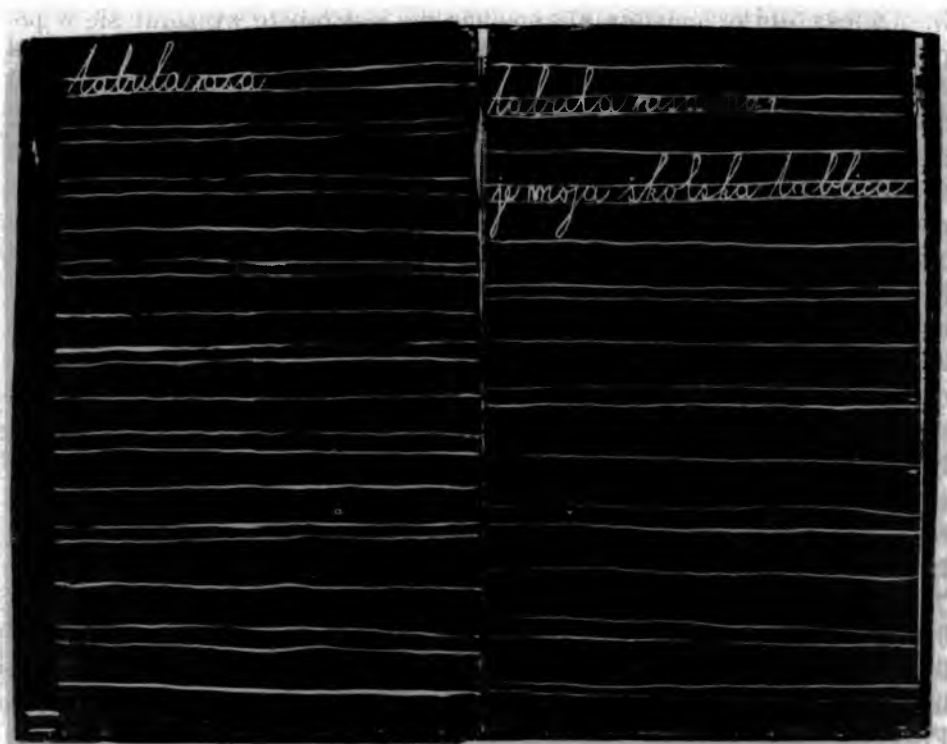


4. Dimitrije Bašicević Mangelos, *Pitagoras* (2), 1953; repr. wg: B. Stipančić, *Dimitrije Bašicević Mangelos*, Zagreb: Galerije grada Zagreba, 1990

Ten rodzaj twórczości, jego późniejsza poezja oraz „nie-historie”, Branka Stipančić wyjaśnia, odwołując się do polskiego poety Tadeusza Różewicza, pytaniem o kondycję słowa i literatury w kontekście wojny, pytaniem o poezję w obliczu końca słów i reguł poetyckiej artykulacji, pytaniem o kryzys estetyki w perspektywie Zagłady¹⁹. Negatywny punkt odniesienia twórczości artysty powołany jest nie tylko w kontekście doświadczeń niedawnej wojny, ale też współczesności. Jeden z pierwszych stworzonych przez Mangelosa „globusów” nosi tytuł *Pejzaż Al Capone* (1952), gdyż – jak twierdzi twórca – „w pewnym momencie rozważałem problem Ziemi jako krajobrazu Al Capone, a wiadomo kim on był”²⁰ (il. 3). Pytania o charakter tego doświadczenia rodzą konieczność znalezienia odpowiedzi, a odpowiedzią na ciemność i irracjonalne, może być wyłącznie racjonalne, zwrot w stronę miary, świadomość, że zaczynamy od początku, od „zera”. Praca *Hold Pitagorasowi* (1953) (il. 4) miała być właśnie takim początkiem, rozpoczęciem myślenia i tworzenia z punktu

¹⁹ Ibidem, s. 15.

²⁰ [Mladen Stilinović, rozmowa z Dimitrijem Bašicevićem] *Mangelos*, (w:) *Rijeci i Slike/ Words & Images*, op. cit., s. 64



5. Dimitrije Bašicević Mangelos, *Tabula rasa...*, 1953; repr. wg: B. Stipančić, op. cit.

„zero”, zwrotem w stronę racjonalności i miary. Na czarnej powierzchni pojawia się słowo „Pitagoras” rozumiane jako deklaracja racjonalizacji, ujęcia świata w racjonalne ramy.

Z tych doświadczeń artystycznych rodzi się projekt *Tabula rasa*, kluczowy dla twórczości Mangelosa, prowokujący do dyskusji o interesującej nas tu problematyce krytyki obrazu. Jest to czarna, jakby szkolna tabliczka (jak twierdzi artysta: „prawdopodobnie znaleziona na strychu”), która – jak każda tablica, zwłaszcza szkolna – musi zostać zapisana, „nie może przecież pozostać czysta na wieki”²¹. W 1953 roku z tych eksperymentów powstaje książka, gdzie na czarnych stronach naniesiony zostaje napis „tabula rasa” (il. 5).

W pracy *Tabula rasa* niewątpliwe pojawia się napięcie między tym, co jest i tym co głosi napis, antyteza, sprzeczność, gdyż napisanie słów „tabula rasa” przeczy rzeczywistości – tablica bowiem nie jest już „czysta”. To napięcie stanie się kluczem do zrozumienia postawy artystycznej

²¹ Ibidem, s. 57.

Mangelosa. Jej przejawem mianowicie nie jest proste wpisanie się w popularne później praktyki artystyczne, np. kreowanie tzw. książek artystycznych i projektów sztuki konceptualnej, popularnych m.in. w Europie Środkowej, gdzie stanowiły one alternatywę wobec instytucjonalnej, oficjalnej kultury²². Nie jest to też przejaw równie popularnej postawy antysztuki. Jego „nie-sztuka”, jak pisze Leonida Kovač, kwestionując wizualność sztuki staje się właśnie wizualna, neguje – dodaje autorka – „własną negację”²³. Te sprzeczności są nieusuwalne, tak jak nieusuwalne jest napięciem między tekstem napisanym na czarnej tablicy „tabula rasa” a samą tablicą. W twórczości Mangelosa proste zdania afirmatywne zawsze są kontrastowane z ich przeczeniem; np. w innej pracy biblijnemu *prezhde ubo slovo* („na początku było słowo” w starosłoweńskim) towarzyszy *am Beginn war es kein wort* (po niemiecku). Napięcia między słowem i wizualnością, znaczeniem i jego negacją, sztuką i „nie-sztuką” jako niezbywalne – stanowią oś twórczości Mangelosa: „najbardziej filozoficznym, najbardziej teoretycznym wytłumaczeniem nie-sztuki jest nie-sztuka” – twierdzi artysta²⁴.

Fundamentem Mangelosa krytyki obrazu jest, jak wspominałem, doświadczenie egzystencjalne: „grób stał się dla mnie tabula rasa”, powiedział²⁵. Punktem dojścia jednak wcale nie było „proste” zaprzeczenie malarstwa, jak w *par excellence* konceptualnym projekcie Josipa Vaništy. Przywoływana wielokrotnie Branka Stipancić tłumaczy: „Mangelos nie zaczyna od redukcji, nie kwestionuje białej powierzchni, nie niszczy obrazu, reprodukcji [...] Kwestionując określoną estetykę, tradycyjne pojęcie malowania cofa się do czarnego, kontemplatywnego pola, od którego zaczynał. Coś jednak musiało być napisane na obrazie. Mangelos pisał litery – malował litery”²⁶. Można by więc powiedzieć, że jego krytyka obrazu nie jest zbyt radykalna. W istocie rzeczy jednak jest bardziej radykalna niż konceptualne projekty Gorgony. Uwzględnia bowiem nieusuwalne sprzeczności stanowiące o kondycji obrazu. Przemiana litery w obraz jest nieuniknionym procesem. Można więc rzec, że Mangelos odsłania naiwność konceptualistów antycypując poniekąd ich sztukę, odsłania naiwność tych, którzy sądzą, że napisanie tekstu wyeliminuje obraz – osadzi go poza wizualną rzeczywistością. Taka możliwość jednak nie istnieje, sugeruje artysta. Trawestując cytowane wyżej sformułowanie Leonidy

²² B. Stipancić, *Artists' Books & Magazines*, (w:) *Rijeci i Slike/ Wordds & Images*, op. cit., s. 121.

²³ L. Kovač, *The Negation of its own Negation*, (w:) *Rijeci i Slike/ Wordds & Images*, op. cit., s. 67.

²⁴ B. Stipancić, *Dimitrije Bašicević Mangelos*, op. cit., s. 14, 16.

²⁵ Cyt. za: *ibidem*, s. 13.

²⁶ *Ibidem*, s. 15.

Kovač możemy powiedzieć, że Mangelosa krytyka obrazu staje się krytyką krytyki obrazu formułowaną przez późniejszą sztukę neoawangardy. Czyż bowiem słynne telegramy wysyłane przez japońskiego artystę On Kawarę na przełomie lat sześćdziesiątych i w początku siedemdziesiątych, zawierające wyłącznie informację „I am still alive”, mające stanowić zaprzeczenie nie tylko estetycznej (wizualnej) funkcji sztuki, ale też ekspresywnej i „przedmiotowej” (poddany rygorom pocztowego standardu telegram miał neutralizować wszelkie tradycyjnie pojęte artystyczne aspekty działania Japończyka), nie zostały w efekcie wyeksponowane na ścianach muzeów, międzynarodowych kolekcji sztuki i galerii artystycznych i czyż jako takie właśnie nie stały się przedmiotami wizualnymi, poddanymi muzealnej praktyce „dziełami” sztuki? Stało się tak dlatego, że – jak dowodził znacznie wcześniej Mangelos – inaczej być nie mogło: obraz i słowo, wizualność i tekst są nierozdzielne, a napięcia między nimi nie da się wyeliminować.

Jeżeli artyści Gorgony wybrali konceptualną drogę krytyki obrazu, to twórcy innej grupy, założonej w sąsiedniej Słowenii w 1966 roku (a więc w czasie, kiedy przestaje funkcjonować Gorgona) OHO, podjęli inną strategię: reistyczną koncepcję krytyki modernistycznego obrazu. Dotyczy to przede wszystkim pierwszego okresu ich działalności, zwanym właśnie „reistycznym”. Później bowiem, około roku 1970, pojawią też bardziej zróżnicowane formy ich praktyki artystycznej, m.in. określane mianem „transcendentalnego konceptualizmu”²⁷. Nazwa grupy pochodzi od zbitki dwóch słoweńskich słów: „oko” i „uho” („ucho”) i sygnalizuje zasadniczy obszar zainteresowania jej członków – percepcję rzeczywistości; nie tyle wyrażanie opinii o świecie, co jego postrzeganie²⁸. Igor Zaber, autor obszernej monografii grupy, określa filozofię jej sztuki mianem „posthumanizmu”²⁹.

Czołowe postaci tego ruchu, Iztok Geister i Marko Pogačnik, w swoich wypowiedziach dostarczają wiele dowodów na ów „posthumanistyczny”, „reistyczny” punkt widzenia. Nie chodzi tu jednak o kryzys egzystencjalny, a także nie problemy egzystencjalne (jak to było w przypadku Gorgony) odgrywają tu podstawową rolę, lecz właśnie problematyka postrzega-

²⁷ I. Zabel, *OHO – From Reism to Conceptual Art*, (w:) *OHO. Retrospektiva / eine Retrospektive / a Retrospective*, red. I. Zabel, Ljubljana: Moderna galerija, 1994. Por. też: T. Brejc, *OHO as an Artistic Phenomenon, 1966-1971*, (w:) *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966-1978*, red. M. Susovski, Zagreb: Gallery of Contemporary Art, 1978 [wydanie chorwackie: *Nova umjetnicka praksa, 1966-1978*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti].

²⁸ T. Brejc, *OHO as an Artistic Phenomenon, 1966-1971*, op. cit., s. 13.

²⁹ I. Zabel, *OHO – From Reism to Conceptual Art*, op. cit., s. 10. Monografia Zabela stanowi zasadnicze źródło niniejszego opracowania grupy OHO.

nia. Absolutyzacja spojrzenia powoduje nie tyle eliminację człowieka, pojedynczego ludzkiego istnienia, co zrównanie jego pozycji z innymi przedmiotami i w efekcie zróżnicowanie świata (człowieka-rzeczy, rzeczy-rzeczy, człowieka-człowieka) wyłącznie na podstawie wyglądu. To naturalnie powoduje utratę jego uprzywilejowanej pozycji, utratę hierarchicznego zróż-



6. Marko Pogačnik, *Butelki*, 1967; repr. wg: *Nova umjetnicka praksa, 1966-1978*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978

nicowania podmiotu i przedmiotu. W związku z tym – kontynuuje Zabel – podstawowym celem twórczości grupy jest postawienie znaku równości między życiem i sztuką, nie tyle jednak w kategoriach klasycznej awangardy, a więc ambicji zmiany rzeczywistości, co otwarcie nowej, „post-humanistycznej”, czy też „reistycznej” percepcji. Przedmioty codziennego użytku więc, czerpane z kultury popularnej, rzeczywistości konsumpcyjnej, pop-kultury i – mającego wpływ na kształtowanie się sztuki OHO – pop-artu, legitymować się będą tym samym statusem, co wizerunki człowieka, rzeczy pośród rzeczy. Odlewy butelek Pogačnika, (il. 6) jedna z bardziej znanych prac OHO z połowy lat sześćdziesiątych, tzw. pop-artykuły („pop-items”) tego artysty, przedmioty gotowe, odlewy gipsowe itp.,

a także „książki OHO”, to przejaw manifestacji krytyki modernistycznej mitologii artystycznej, eliminacji „dzieła sztuki” z jego aurą wyjątkowości, autonomii, ekspresji i egzystencjalizmu. „Dzieło Sztuki”, pisane z dużych liter, zostaje zastąpione przez rzecz, której artysta nie musi kreować, wkładając w ten akt całą swoją osobowość – wystarczy, że tę rzecz dostrzeże pośród innych przedmiotów, a jego spojrzenie będzie neutralne i obojętne, pozbawione ekspresji, patosu i egzystencjalnej motywacji.

Metoda krytyki modernistycznego obrazu poprzez zastąpienie go zaczerpniętym z codziennego otoczenia przedmiotem była naturalnie dość powszechną praktyką sztuki neoawangardowej w latach sześćdziesiątych na świecie, w tym także – jak zobaczymy – w Europie Środkowej, choć motywacje tego rodzaju postaw miały zróżnicowany charakter. Często też sztuka przedmiotu stanowiła – jak właśnie w twórczości grupy OHO – swoistego rodzaju pomost na drodze w stronę sztuki ciała (w postaci happeningu) oraz twórczości konceptualnej. W środowisku słoweńskich artystów drugiej połowy lat sześćdziesiątych ewolucja ta ma niemal modelowy charakter. Zabel pisze, że w końcu 1968 roku Geister i Pogačnik zostali powołani do wojska, co zbiegło się z przystąpieniem do grupy Andraža Šalamuna, dobrze obeznanego z zachodnią sztuką artysty, który wprowadził w obszar słoweńskiej grupy elementy *arte povera*, podkreśla-



7. David Naz, *Kosmologia*, 1969; repr. wg: *Nova umjetnička praksa, 1966-1978*, op. cit.

jąc poetyckość materiału, co niewątpliwie naruszało dotychczasową reistyczną filozofię sztuki OHO³⁰. Jego działania w plenerze i w galerii, akcje z wykorzystaniem takich materiałów, jak siano, cegły, słoma kukurydziana, drzewo itp., potwierdzają tę opinię (Zagreb, 1969, Kranj, 1969). Jednocześnie realizuje on aranżowane happeningi z użyciem własnego ciała, eksponując pewne elementy erotyki (*Kama Sutra*, 1969). Nie jest też jedynym artystą przejawiającym w Ljublanie tego rodzaju zainteresowania. Wymieńmy w tym kontekście Davida Naza, którego *Kosmologia* (1969) uchodzi za najbardziej „czysty” przykład sztuki ciała OHO³¹ (il. 7). W pokazie tym artysta leżał w kręgu zrobionym ze świetlówek, z rozrzuconymi rękoma i nogami, na jego brzuchu znajdował się kamień, a powyżej świecąca żarówka. Pokaz z jednej strony odwoływał się do kosmologicznej symboliki: krąg to słońce, żarówka to księżyc, a kamień to ziemia. Artysta był tu niejako w centrum kosmologicznych sił. Z drugiej strony, jak pisze Zabel, pokazy Neza były wyrazem zainteresowania lotami kosmicznymi, zwłaszcza lądowaniem na księżycu³².

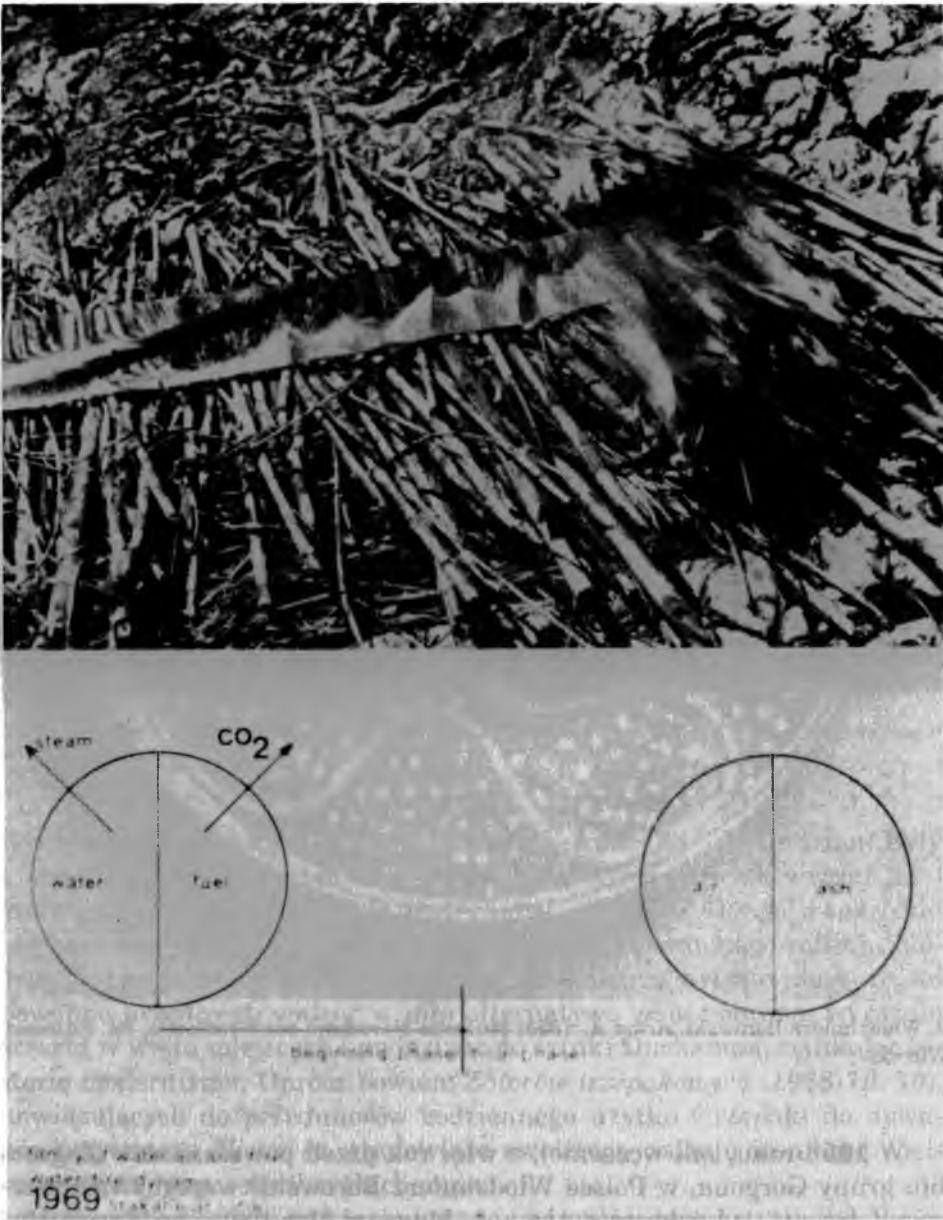
Kiedy Marko Pogačnik wraca do grupy po odbytej służbie wojskowej, OHO ewoluje w stronę działań artystycznych bardzo zrationalizowanych, zmierzających w stronę sztuki konceptualnej, wykorzystując doświadczenia intelektualne nabyte w reistycznym okresie działalności. Pogačnik i pozostali członkowie grupy zaczęli od 1969 roku tworzyć rozmaite wykresy obrazujące projektowane procesy oddziaływania na siebie wody, ognia i powietrza (*Rodzina ognia, wody i powietrza*, Marko Pogačnik, 1969) (il. 8), logiczne operacje, możliwości kombinacji wzajemnych zestawień określonych elementów, poglądowe tablice struktur rozmaitych zjawisk itp. Były też konceptualne działania przeprowadzane w rzeczywistości fizycznej, jak np. *Rodzina wagi, miary i pozycji* Pogačnika z 1969 roku, w której to pracy na elastycznych sznurkach artysta zawieszał ciężarki „badając” relację między poszczególnymi, fizycznymi właściwościami tej konstrukcji: wagą, miarą i pozycją konkretnego obiektu. Zaczęto też interesować się tu ezoterycznym wymiarem działań artystycznych, poszukując uniwersalnej harmonii, duchowych ram funkcjonowania grupy, jej związku z Uniwersum. Diagramy ukazujące logiczne procesy zostały zamienione na diagramy o treści kosmologicznej, zasad łączących poszczególne elementy Kosmosu (np. *Bóg, aniołowie, diabeł*, M. Pogačnik, 1970). Ten rodzaj prac określony został mianem „konceptualizmu transcendentального”³³. Konsekwencją poszukiwania ta-

³⁰ Ibidem, s. 20.

³¹ Ibidem, s. 24.

³² I. Zabel, *David Nez, Kosmologija / Cosmology 1969*, (w:) *Body and the East*, red. Z. Badovinac, Ljubljana: Moderna Galerija, 1998, s. 178.

³³ I. Zabel, *OHO – From Reism to Conceptual Art*, op. cit., s. 25-26.



8. Marko Pogačnik, *Rodzina ognia, wody i powietrza*, 1969; repr. wg: *Nova umjetnicka praksa*, 1966-1978, op. cit.

kiej harmonii było zawiązanie w miejscowości Šempas komuny artystycznej funkcjonującej według zasad harmonii człowieka z otoczeniem, ziemią i niebem.



9. Włodzimierz Borowski, *Arton A*, 1958; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. Edmund Witecki

W 1958 roku, rok wcześniej, a więc rok przed powstaniem w Zagrzebiu grupy Gorgona, w Polsce Włodzimierz Borowski tworzył swoje pierwsze „artony”, a konkretnie *Arton A* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu) (il. 9). Powstają one wtedy, gdy niemal wszyscy w tym kraju malują obrazy *informelu*, w czasie – jak mawiał Mieczysław Porębski – „pospolitego ruszenia” *informelu*, pewnej – dodaje – „zbiorowej psychozy”³⁴. *Artony*

³⁴ K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992, s. 103.



10. Włodzimierz Borowski, *Zbiory trzepakowe*, 1968; archiwum Galerii Foksal, Warszawa

Borowskiego z ironicznym dystansem odnoszą się do piktoralizmu. Były to *assemblages* składające się z rozmaitych elementów, zazwyczaj „nie-artystycznej” natury, jak szkło, lusterka, neonowe świetlówki, a także koło rowerowe, jak pisze Jerzy Ludwiński, użyte w swoistego rodzaju hołdzie złożonym Duchampowi³⁵. Od tego momentu artysta dość często powołuje przedmiot, widząc w nim alternatywę wobec obrazu, wyraźnie zresztą w wielu miejscach nawiązując do sztuki Duchampa, reifikując historię modernizmu. Oprócz bowiem *Zbiorów trzepakowych* (1968) (il. 10), nawiązujących do przedmiotów codziennego użytku (trzepaki do dywanów) wytwarza *Niciowce*, stanowiące swoistego rodzaju ironicznego społeczeństwa *stoppages-étealon* Duchampa.

Innym ironicznym nawiązaniem do twórczości tego artysty był *Niciowiec okienny* (il. 11), czyli rzekomo wyłowione z wody (narodzone jak Afrodyta), porośnięte wodorostami okno. Przypominało ono *Fresh Window*

³⁵ J. Ludwiński, *Włodzimierz Borowski – podróż do świata nieskończonych małości*, (w:) *Włodzimierz Borowski: ślady/ traces, 1956-1995*, red. J. Kozłowski, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej, (1996), s. 14.



11. Włodzimierz Borowski, *Niciowiec okienny*, 1967; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. Edmund Witecki

Duchampa, a więc w pewnym sensie przewrotne nawiązanie do motywu kobiety, choć może już nie do Afrodyty. Jeżeli Duchamp jednak proponował widzowi swego rodzaju grę językową (przedmiot był w kształcie tzw. okna francuskiego: *French window*), tak Borowski prowadził raczej grę sytuacyjną, w której tradycja Duchampa (sztuki awangardowej) była je-

dynie jednym z jej elementów. Akcja Borowskiego miała miejsce podczas pleneru w Osiekach w 1967 r., nazajutrz po happeningu Tadeusza Kantora *Panoramiczny happening morski*. Ludwiński tak opisuje całe wydarzenie:

To, co na drugi dzień zaproponował Borowski, można by uznać za swego rodzaju odpowiedź artystyczną, może niezupełnie na ten właśnie happening, ale na wszystkie wielkie happenings. Borowski zatopił w jeziorze okno domku campingowego. Przedtem przystroił je kolorowymi wstążkami, potem przysła mu w sukurs sama natura. Wieczorem odbyło się uroczyste wyłowienie okna z topieli. Nad jeziorem zapaliło się kilkanaście poruszających się świateł, przy pomocy których uczestnicy pleneru oświetlali miejsce, gdzie pod wodą tkwiło okno. Po wyjęciu go z wody okazało się, że poza kolorowymi sznurkami i tasiemkami oplatały je wodorosty. (...) Teraz czterech ludzi niosło obrośnięte okno przez park. Za nimi szedł autor, a dalej cała procesja artystów i gości pleneru. Na placu przed ośrodkiem (w którym mieszkali artyści – P.P.) okno z całą zawartością przybito do słupa telegraficznego. Teraz ci, co je nieśli, wybili żelaznymi łomami szyby. Autor, który stał z boku, zdjął kapelusz, i był to jedyny gest, jaki tego wieczoru wykonał. Był to koniec akcji nazwanej „zdjęcie kapelusza”³⁶.

Krytyka pikturalizmu (obrazu) została tu połączona więc z krytyką uprawianej podówczas sztuki awangardowej. Absurdalność całego wydarzenia, nawiązanie do tradycji awangardy (Duchampa) oraz patosu sztuki współczesnej, zostało podkreślone przez ironiczne „zdjęcie kapelusza”, ironiczne pochylenie głowy przed rzekomą powagą twórczości artystycznej.

Nie tylko jednak obraz, czy też dzieło sztuki znalazło się w centrum krytyki Borowskiego; znalazł się tam również mit artysty W ironicznym dialogu z tradycją modernizmu Borowski dokonał reifikacji samego siebie, rzekomego demiurga. Absurdalizując własną pozycję w krytycznym świetle przedstawił mitologię artysty-kreatora. W ramach Sympozjum Artystów i Naukowców w fabryce chemicznej w Puławach (1966), podczas akcji zwanej *IV Pokazem synkretycznym*, ubrany w smoking artysta „podarował” fabryce jej własny, wytwarzający mocznik piec, jako swoje dzieło sztuki. Poddana krytycznej obserwacji została tu więc rola artysty kreatora, ale też – co w kontekście tego Sympozjum miało wręcz polityczny wydźwięk – rola fabryki jako mecenasa twórczości artystycznej, oraz – powszechny w komunistycznym świecie – obyczaj obdarowywanie zakładów pracy wytwarzanymi na miejscu (podczas tzw. plenerów) dziełami sztuki.

Najbardziej może rozbudowaną krytykę czerpanego z tradycji modernizmu mitu artysty był ostatni z „pokazów” *VIII Pokaz synkretyczny*, zorganizowany w poznańskiej Galerii odNOWA w 1968 roku (il. 12). Ujaw-

³⁶ Ibidem, s. 19-20.

nił on radykalny stosunek artysty do pikturalizmu, pojętego jako model aksjologiczny sztuki współczesnej. Ciasną przestrzeń galerii Borowski wypełnił *Niciowcami*, skrzynkami, w których zwisały przyklejone do ram zwoje sznurków, oraz porozrzucanymi w dużej ilości na podłodze gazetami. W narożnikach sali artysta zainstalował swoje fotograficzne portrety,



12. Włodzimierz Borowski, *VIII pokaz synkretyczny*, 1968; Poznań, Galeria odNOWA, fot. Jerzy Nowakowski

w których następnie, przy pomocy publiczności, w miejscu oczu i przy dźwiękach nagranych na taśmę magnetofonową wrzasku, zostały wywiercone dziury. Z przewierconych oczodołów zaś zaczęło wydobywać się kolorowe światło, a z głośnika magnetofonu dźwięki marsza wojskowego. Happening miał jednak jeszcze swój znaczący podtytuł: „ćwiczenia z koloru, dedykowane Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu”. Ironia polega na tym, że szkoła ta w znacznej mierze zdominowana była przez profesorów kolorystów, kształcących studentów wg metod i kryteriów postimpresjonistycznego warsztatu malarskiego. Destrukcja własnego wizerunku artysty, akt o bardzo agresywnej wymowie, wymierzony przeciwko bałwochwalcemu traktowaniu jaźni artysty i mi-

tologii artystycznej autoekspresji, został spuentowany kolorowymi promieniami światła wydobywającego się z oczodołów portretu oraz patetycznymi dźwiękami marsza wojskowego. Modernistyczny i kolorystyczny mit artysty kreatora poddany tu został więc ironicznej demistyfikacji: wzrok i barwa to narzędzia kreacji.

Eliminacja artysty, likwidacja autora dzieła, jeszcze bardziej wyraźnie została przeprowadzona we wcześniejszej akcji Borowskiego, *Fubki Tarb* w Galerii Pod Moną Lizą we Wrocławiu w 1967 roku. Na wystawie bowiem zaprezentowane były fotograficzne portrety znanych osób uczestniczących w życiu artystycznym, odwiedzających wystawy i wernisaże. Podczas otwarcia ekspozycji odczytany został, wydobyty z uprzednio zabezpieczonej koperty, tekst pod tytułem *Fubki tarb*, w którym artysta podkreślał, iż publiczność jest jak farba, jest materiałem i budulcem sztuki, żywą materią niezbędną do kreowania dzieła. Autor natomiast w pewnym sensie staje się mniej znaczącym elementem. Jako taki więc nie pojawił się na wernisażu. Jak konstatuje Ludwiński: „Autor pokaz znikł. (...) Borowski wyeliminował najpierw obrazy, a teraz samego siebie”³⁷.

Roland Barthes pisząc o „śmierci autora” mówi, iż w klasycznym ujęciu autor jest niezbędnym składnikiem literatury. Jest postacią, mającą swoją biografię, tożsamość, etc. Kulminacja tego rodzaju myślenia następuje w ideologii kapitalistycznej, która szczególną wagę przywiązuje do przedmiotowości autora. Tymczasem to nie autor przemawia przez tekst, lecz język. Zauważył to Mallarmé i inni pisarze tamtego czasu. Eliminacja autora jest natomiast równoznaczna z powołaniem czytelnika. Ten nie ma biografii, psychologii, historii. Zaprzecza więc kapitalistycznej ideologii reifikacji.

Klasyczna krytyka – zauważa Barthes – nigdy nie przywiązywała wagi do czytelnika; dla niej pisarz jest jedyną osobą w literaturze. (...) my zaś wiemy, że przyszłość pisania polega na wywróceniu tego mitu: ceną narodzin czytelnika jest śmierć autora³⁸.

Uwagi Barthes’a można przenieść na sztukę Borowskiego. Ważniejsze jednak w tym wypadku wydaje się absolutyzacja sytuacji, niż problem tekstu, krytyka bardziej obyczaju, czy też mechaniki życia artystycznego, niż języka. W modelu, o który pisze Barthes, język zyskuje większą autonomię, a czytelnik staje się uczestnikiem gry zmierzającej do pozbawienia autora jego fetyszystycznej pozycji w kulturze literackiej. Tutaj zaś, w akcji Borowskiego *Fubki tarb*, również podważona zostaje priorytetowa

³⁷ Ibidem, s. 21.

³⁸ R. Barthes, *The Death of the Author*, (w:) tegoż: *Image, Music, Text*, New York: Hill and Wang, 1977, s. 148.

pozycja artysty, mit demiurga, postać kreatora. Jednakże wyeliminowany jest również sam język; albo inaczej – zostaje on sprowadzony do recepcji samej sytuacji jaką jest wystawa, czy też wernisaż. Artysta uchyla się w cień, zdając się mówić odbiorcy: ty kreujesz sztukę, gdyż to ty przychodzisz na wystawy i znajdujesz tam to, co chcesz znaleźć – samego siebie. Gest Borowskiego nie ma jednak nic z urazu wobec narcystycznej publiczności. Jest raczej – podobnie jak działalność Marcela Duchampa – konstatacją stanu rzeczy. Duchamp uważał, iż sztukę powołuje odbiorca. On może zdecydować, czemu nadać status dzieła sztuki. Borowski zaś, w ślad za tym myśleniem, sugeruje, iż sama obecność widzów na wystawie jest wystarczającym argumentem na rzecz sztuki, która tym samym, niejako w ostatecznym rachunku, staje się krytyczną wypowiedzią o nowożytnym micie wielkiego artysty.

Formułowaną przez Borowskiego krytykę mitu artysty można przyrównać również do „antyhumanistycznej” atmosfery, o której była mowa w kontekście grupy OHO, choć z odmiennymi konsekwencjami. W centrum modernizmu była osoba, człowiek, *ego* artysty; tutaj w centrum znajduje się raczej tekst, a także kon-tekst. Następuje tekstualizacja (kon-tekstualizacja) kultury, która mówi poprzez poszczególne sytuacje. Podobnie dzieła (oraz ich brak) są mówiącymi strukturami. Również podmiot zostaje sprowadzony do tekstu rozpluwając się jednocześnie w kontekstach, tracąc swą niezależności i autonomię. Borowski ilustrując ten proces nie tyle kreuje sytuację, w jakiej znalazła się sztuka, co ją odczytuje; jego sztuka to jakby lektura procesu historyczno-artystycznego, prowadzącego od obiektu (dzieła) przez tekst do kontekstu. Zapewne też w tym kręgu należy widzieć cały ów proces krytyki obrazu, którego udziałem była sztuka Borowskiego. Wyrazem modernizmu była estetyka, wizualne wartości dzieła; tu w neoawangardowej rewizji kultury estetyka zostaje odrzucona na rzecz tekstu. Zauważmy więc, że jeżeli Borowski powołuje trzepak do dywanów i nazywa go *Zbiorem trzepakowym* (1968), to przecież nie robi tego dla jego jakości estetycznych, tylko odwrotnie – krytyki estetyzmu malarstwa modernistycznego.

Borowski nie był, rzecz jasna, jedynym polskim artystą podejmującym w swej sztuce tego rodzaju problematykę. W tym kontekście należy poświęcić kilka słów sztuce Tadeusza Kantora, do niedawna jednego z czołowych (jeżeli nie wręcz czołowego) protagonistów malarstwa *informel*. W końcu 1963 roku w krakowskiej Galerii Krzysztofory otwarta została Wystawa Popularna, na której Tadeusz Kantor zgromadził 937 rozmaitych obiektów, zarówno „artystycznych” (szkiców, rysunków, projektów, planów) jak „nieartystycznych”, mniej czy bardziej banalnych, choć definiowanych w języku artystycznym (*Collage, assemblage, emballage*), a



13. Tadeusz Kantor, *Wystawa popularna*, 1963; Kraków, Galeria Krzysztofory, archiwum Galerii Krzysztofory, Kraków

poza tym przedmiotów – jak je nazywał – „najniższej rangi”, codziennego użytku (gazeta, krzesło, etc.) (il. 13). Wystawa była rozwinięciem *Manifestu ambalaży* (*emballage* – opakowanie)³⁹ i owocowała bardzo bogatą twórczością operującą „biednymi” przedmiotami, czy „realnością zdegradowaną”, zarówno w teatrze, jak w sztuce wizualnej artysty. Sama zaś idea powstała nieco wcześniej. W 1961 roku Kantor pisał:

Przedmiot interesował mnie zawsze. Zdawałem sobie sprawę, że on sam jest nie do zwyciężenia i niedostępny. Naturalistycznie odtworzony na obrazie staje się mniej lub bardziej naiwnym fetyszem. Kolor, który usiłuje go dotknąć, wikła się

³⁹ T. Kantor, *Manifest ambalaży*, (w:) W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1982, s. 147-148.

natychmiast w pasjonującą przygodę światła, materii i fantomów. Ale przedmiot trwa dalej nieodgadniony. Czy nie można by go „dotknąć” w inny sposób. Sztuczny. Poprzez negatyw, odcisk lub przez ukrycie. Przez coś, co go ukrywa⁴⁰.

Idea ambalaży, a co za tym idzie Wystawy Popularnej, czy też „Anty-wystawy”, odsłaniała zatem dwa problemy. Z jednej strony była to fascynacja samym opakowywaniem, czymś co dysponuje możliwością skrywania, zabezpieczania, ochraniać, zarówno przedmiotów materialnych, jak również ludzi (*Żywy ambalaż* z Marią Stangret, 1968). Z drugiej zaś strony w tekście zawarta jest krytyka malarstwa i jego stosunku do przedmiotu oraz „obrona” tego ostatniego, jego swoistości i – przede wszystkim – materialności. Innymi słowy malarstwu, iluzjonistycznej i pikturalnej działalności artystycznej przeciwstawiony został materialny przedmiot z całą swoją poetyckością i krytycznym ładunkiem wobec modernistycznych mitologii obrazu: autonomii i wyjątkowości.

W twórczości Tadeusza Kantora można odnaleźć wiele przykładów takiego krytycznego operowania przedmiotem. Przedmiot wszak wyraźnie obecny był w jego spektaklach teatralnych *Cricot 2*, funkcjonował na tej samej zasadzie co aktor, był samodzielnym elementem struktury przestrzennej i narracji czasowej. Pojawiał się samodzielnie na zasadzie absurdalizacji, jak „porzucone”, ale monumentalne krzesło, które miało stanąć we Wrocławiu w ramach Sympozjum Wrocław '70, a stanęło w efekcie przy autostradzie w okolicach Oslo (1971) (il. 14) oraz – już po śmierci artysty – przy jego domu w Hucisku koło Krakowa. W odpowiedzi na ten projekt, zauważmy w charakterze dygresji, Włodzimierz Borowski na wspomnianym sympozjum powtórzył wcześniej nieco sformułowany projekt ustawienia zwróconych wobec siebie po prostu dwóch zwykłych krzesel i zatytułował go *Dialog* (1969, 1970).

Wracając jednak do Kantora: zauważmy przykłady krytyki bardziej bezpośrednio kierowanej w stronę sztuk przedstawiających, jak jego happeningi, realizowane jakby według wielkich arcydzieł europejskiego malarstwa: *Lekcja anatomii wedle Rembrandta* w Galerii Foksal w 1969 roku oraz *Panoramiczny happening morski – Tratwa Meduzy* według Théodora Géricault, pokazany na wybrzeżu w okolicach Koszalina w 1967 roku (il. 15). W jednym i w drugim przypadku nastąpiło urealnienie przedstawienia, odwrócenie konwencjonalnej relacji między rzeczywistością i przedstawieniem; to nie rzeczywistość była wzorem obrazu, lecz obraz stanowił wzór realnie dziejącego się wydarzenia. W tych happeningach Kantor zawarł więc krytykę iluzji i w dosyć ironiczny sposób ją zmaterializował. Obrazy, arcydzieła historii sztuki europejskiej, czy też

⁴⁰ T. Kantor, *Idea ambalaży: przedmiot*, (w:) W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, op. cit., s. 146.



14. Tadeusz Kantor, *Krzeseł*, 1971; Oslo, archiwum Galerii Foksal, Warszawa

przedstawienia wprowadzone do kanonu naszej kultury, zostały zabsurdalizowane, ujawniając swoją niepewność wobec świata realnego. Zostały one przejęte, jak szereg przedmiotów gotowych obecnych już na Wystawie Popularnej i w teatrze Kantora (parasole, worki, odzież, koperty,



15. Tadeusz Kantor, *Panoramiczny happening morski – Tratwa Meduzy*, 1967, Osieki, archiwum Galerii Foksal, Warszawa, fot. Eustachy Kossakowski

bandaże, etc.) jako swoistego rodzaju *ready mades* i użyte we własnej twórczości artysty.

Inny polski artysta zainteresowany sztuką przedmiotu i akcji, rozumianymi jako krytyka obrazu, to Andrzej Matuszewski, który w 1968 roku w poznańskiej galerii odNOWA pokazał pracę *21 przedmiotów* (il. 16). Składały się na nią przedmioty czerpane z potocznej rzeczywistości: ryna, noga od wanny, wieszak, przykrycie pojemnika na śmieci, mechanizm zegara i pompy, drzwiczki do pieca kaflowego, fragment krzesła, sztuce, stolik, ława, i inne. Wszystkie zostały pomalowane na czerwono; część wisiała na linach na tle białych ekranów, część stała na podłodze. Wystawa nawiązywała do tradycji powoływania rzeczywistości w przestrzeni artystycznej, do tradycji *ready mades*, *assemblagu* neo-dada i akumulacji nowego realizmu, sztuki stanowiącej krytykę kultury piktoralnej. Jednocześnie jednak tę tradycję przekraczała, prowadząc z nią artystyczny dialog. Tak jak w tamtych realizacjach bowiem, przedmiot banalny był śladem rzeczywistości tożsamym ze światem materialnym, odrzucał funkcję

przedstawiania na rzecz realnej, materialnej jego tożsamości, tak u Matuszewskiego budowana czerwonymi przedmiotami przestrzeń galerii realizowała funkcję poetycką, tworzyła narrację napięć uzyskanych ze zdezerowania zwykłych przedmiotów w niecodziennej dla nich przestrzeni.



16. Andrzej Matuszewski, *21 przedmiotów*, 1968; Poznań, Galeria odNOWA, fot. Jerzy Nowakowski

Tak jak w wymienionych odniesieniach przedmiot w gruncie rzeczy miał charakter metaartystyczny, stawał się wypowiedzią teoretyczną o sztuce, instytucji, przedstawianiu, itp., tak w odNOWIE *21 przedmiotów* wymierzonych zostało w wyobraźnię odbiorcy, zmuszało go do zmysłowej lektury. Tę funkcję dzieła artysta osiągnął przez aktywność w dysponowaniu przedmiotami. Już ich wybór nie był przypadkiem, choć przypadek twórca starał się naśladować. Nie były to „przedmioty znalezione”, ujawniające tkwiące w podświadomości wyobrażenia. Były to raczej przedmioty powołane i poddane kreacyjnej woli twórcy; przedmioty następnie komponowane w przestrzeni galerii. Ponadto, zostały one poddane standaryzacji przy pomocy szyderczego, obrazoburczego gestu malowania – wszystkie wszak miały, nadany im przez artystę, kolor czerwony. W innej pracy, w rok późniejszym happeningu *Postępowanie*, Andrzej Matuszewski dokonał swoistego rodzaju uprzedmiotowienia motywów ikono-

graficznych sztuki europejskiej, toposów malarstwa olejnego, tyle tylko, że nie na płaszczyźnie obrazu, lecz w realnej przestrzeni, w dodatku z udziałem publiczności. Akt, martwa natura, scena rodzajowa, zostały zbanalizowane. Pokazane w boksach, w których wywiercono jak w *peep-shows* małe otwory, stały się „przedmiotami gotowymi”, przeznaczonymi do konsumpcji, podobnie jak zjadane podczas happeningu kurczaki. Zresztą także widzowie zostali do takiego poziomu sprowadzeni. Prowokowani przez artystę stali się materiałem jego wielkiej manipulacji, której celem było wyeliminowanie obrazu, skanonizowanego przedmiotu europejskiej, w tym modernistycznej kultury artystycznej⁴¹.

Radykalnym zerwaniem z obrazem i jego dyskursem, pozycją społeczną, metafizyczną funkcją, co więcej, wręcz z jego naturą, a więc wizualno-



17. Stanisław Dróżdz, *Klepsydra*, 1971; Galeria Foksal, Warszawa, fot. Czesław Żuk

⁴¹ Na temat działalności galerii odNOWA, w tym sztuki Andrzeja Matuszewskiego por.: *Galeria odNOWA, 1964-1969*, red. P. Piotrowski, Poznań: Muzeum Narodowe, 1993.

ścią, był w końcu lat sześćdziesiątych sformułowany przez Stanisława Dróżdża projekt wielu konkretnych realizacji i ekspozycji pod wspólnym tytułem *Pojęciokształty* (il. 17). Były to plansze z określonymi słowami, których wizualizacja dopełniała ich znaczenie (sama nazwa tego projektu jest już wiele mówiąca). W pewnym sensie można je interpretować w kategoriach „poezji wizualnej”, jednakże w przeciwieństwie do niej nie było to budowanie tekstu przy pomocy pisma układanego w porządku obrazowym, lecz kreowanie wizualności – co brzmi dość paradoksalnie, ale w tym tkwi waga sztuki Dróżdża – przy pomocy znaczenia pisanych słów. W efekcie więc – to konsekwencja owego paradoksu – już nie obraz, wizualność jakkolwiek postrzegana, lecz słowo stanowić miało narzędzie krytyki sztuki; słowa, których sens docierał do nas – jednak – w porządku obrazowym. Pokazywane sentencje zostały jakby zawieszane między wizualnością a językiem, między oglądaniem a czytaniem, postrzeganiem a lekturą. Można je było oglądać; nie miały jednak wizualnej „jakości”, nie poddawały się kryteriom estetycznego opisu. Ale przecież nie były też literaturą w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Naruszały przypisywaną jej intymność, materialną i przestrzenną neutralność tekstu. Słowa wypełniały galerię, wymagały płaszczyzny i przestrzeni, pewnej materialności, jednocześnie jakby ich znaczenie sytuowało się w innym obszarze niż wizualność – na styku sztuki i poezji.

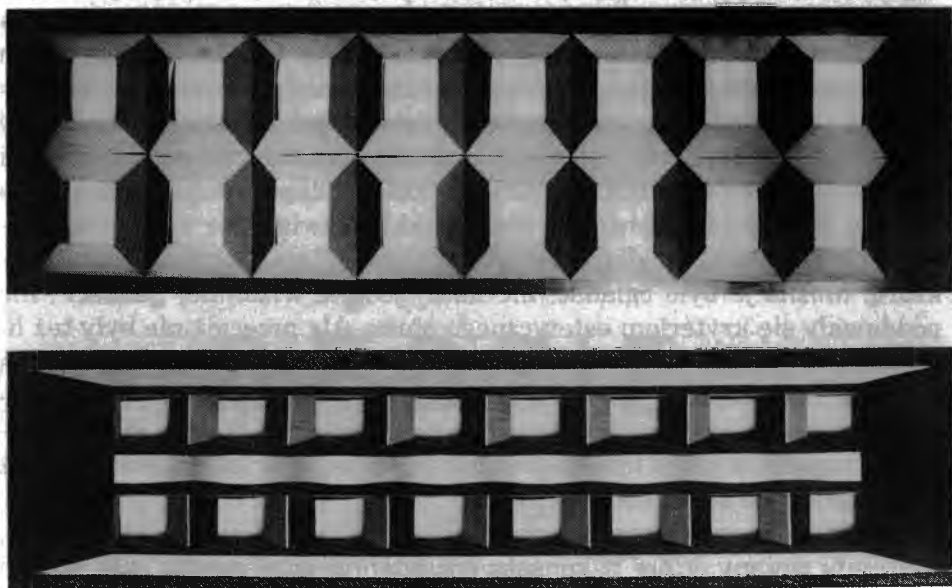
W 1966 roku w sztuce innego polskiego artysty, Jerzego Rosołowicza, nastąpiły zmiany, które w konsekwencji doprowadziły go do całkowitego zerwania z malarstwem, jakie uprzednio uprawiał. Nie było to zerwanie gwałtowne i brutalne, niemniej – jak przekonuje Barbara Baworowska – wyraźne⁴². Rosołowicz podejmuje wówczas ideę działań neutralnych. Jak wyjaśnił w swym manifestie z 1967 roku „świadome działanie neutralne, to czynności wykonywane przez człowieka nie przynoszące mu ani korzyści, ani szkody. Jest ono przeciwieństwem działania celowego i równocześnie jego dopełnieniem”⁴³. Grzegorz Sztabiński interpretuje teorię artysty w dwóch aspektach. W pierwszym chodzi o neutralizację negatywnych procesów cywilizacji; w drugim o kreowanie takich czynności, które będą obojętne, nie będą niczemu służyły, co oznacza, że nie będzie można ich wykorzystać do jakichkolwiek celów, ani dobrych, ani złych⁴⁴. Bowiem działania ludzkie – zdaniem artysty – nawet, gdy formułowane są z dobrymi intencjami, używane są często na szkodę człowieka. Tylko więc takie działania, które będą neutralne z założenia, mogą zachować

⁴² B. Baworowska, *Wstęp*, (w:) *Jerzy Rosołowicz, 1928-1982. Wystawa retrospektywna*, red. E. Gorzałdek, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1995, s. 12.

⁴³ J. Rosołowicz, *O działaniu neutralnym*, (w:) *Jerzy Rosołowicz...*, op. cit., s. 64.

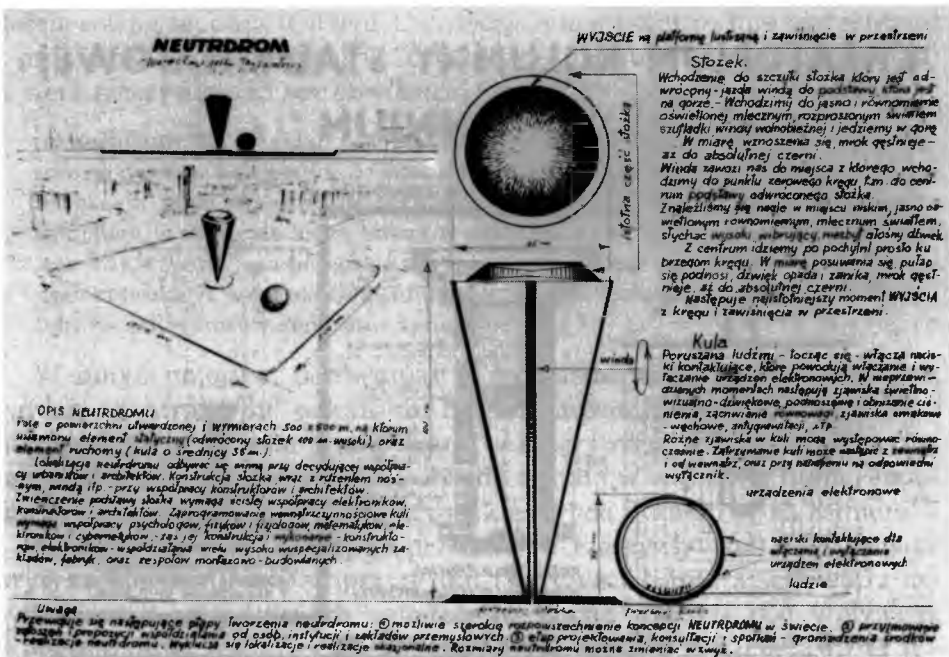
⁴⁴ G. Sztabiński, *Między naturą a kulturą. O „działaniach neutralnych” Jerzego Rosołowicza*, (w:) *Jerzy Rosołowicz...*, op. cit., s. 18.

swoistego rodzaju czystość etyczną. Ten motyw etyczny jest tu bardzo istotny. Powoływani wcześniej komentatorzy wyraźnie go podkreślają. W tym kontekście więc sztuka artysty jawi się jako utopia albo inaczej egzemplifikacja utopii „walki ze złem” przy pomocy działań „bezcelowych”, neutralnych właśnie.



18. Jerzy Rosołowicz, *Relief dwustronny poziomy*, 1968; Muzeum Narodowe w Poznaniu

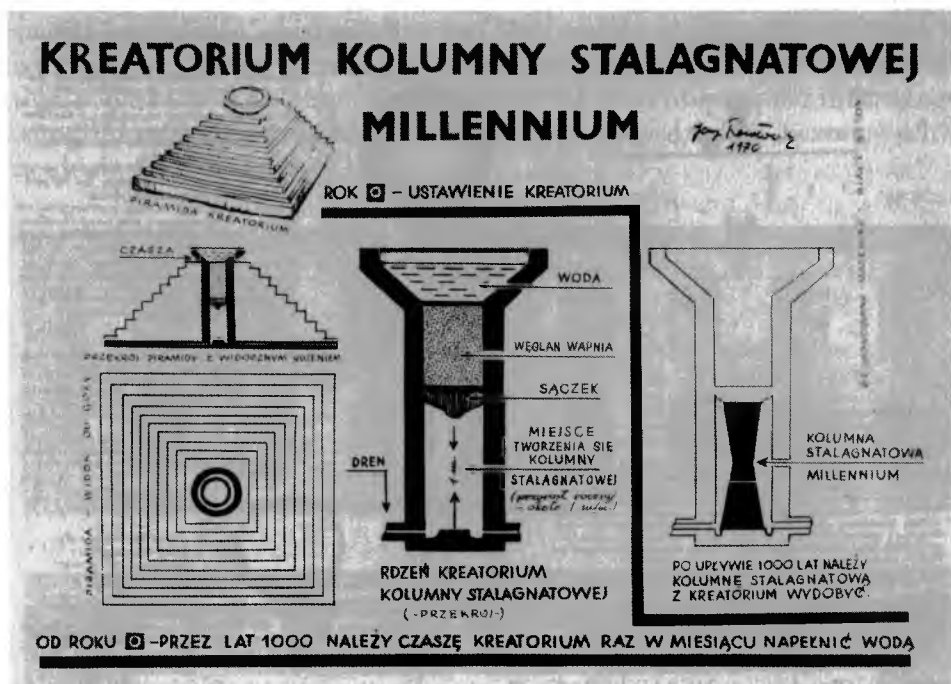
Analizując twórczość Rosołowicza, możemy jednak dostrzec w niej nie tylko wątki etyczne, ale też krytyczne. Powstające po połowie lat sześćdziesiątych *Reliefy dwustronne* to zamocowane na ramach soczewki (il. 18). Obiekt był więc niezmienny, na wskroś materialny, mający swą konsystencję, ciężar, wymiary, wygląd, etc. Można jednak rzec – był „neutralny” wobec otoczenia, jednocześnie autonomiczny i niezależny. Jednakże produkowany przez niego „obraz”, oglądana przez soczewki rzeczywistość, był w ruchu (ruch na ulicy, tłum zwiedzający sale muzealne, itp.). Artysta zatem zakwestionował tu modernistyczną dychotomię przedmiotu i przestrzeni, obrazu i obiektu, estetyki i rzeczywistości, przedstawiania (reprezentacji) i prezentacji. Następnie jednak tego rodzaju prace zostały zastąpione utopijnymi projektami, w swej neutralności wręcz absurdalnymi. W 1967 roku powstał *Neutrdom*, projekt olbrzymiej konstrukcji w formie odwróconego stożka oraz towarzyszącej mu kuli, ironicznej wobec inżynierskich utopii, które z reguły mają „celowy” charakter



19. Jerzy Rosołowicz, *Neutrdrom*, 1967; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. Edmund Witecki

(il. 19). W tym przypadku ta utopijna, czy też „niemożliwa” konstrukcja, nie miała niczemu służyć; jedyną jej funkcję – jeżeli tak można powiedzieć – stanowiło postrzeganie światła, ciemności, przestrzeni, jakie doświadczeni widz mógłby doświadczać podróżując wewnętrzną windą na szczyt odwróconego stożka – olbrzymi taras, gdzie doświadczenia dźwięku i światła byłyby równie neutralne, jak we wspomnianej windzie, czy też towarzyszącej stożkowi kuli. Następny projekt, równie utopijny i absurdalny, przede wszystkim jednak totalnie neutralny, to *Kreatorium kolumny stalagmitowej Millenium* (1970) (il. 20). Jest to z kolei projekt urządzenia, które dzięki przepuszczaniu wody przez nasycony węglanem wapnia filtr, produkować by mogło stalagmit i stalaktyt w tempie 1 milimetra rocznie. W ciągu tysiąca lat mogłyby więc zbudować mierząca 1 metr kolumnę.

Sens prac Rosołowicza z przełomu lat sześćdziesiątych teraz, po doświadczeniach sztuki konceptualnej i „niemożliwej”, wydaje się oczywisty – zakwestionowane zostało modernistyczne uniwersum wartości artystycznych, od jej ideologii, po estetykę. Podkreśliśmy jednak, iż Rosołowicz przez „geometryczny” układ soczewek w *Podwójnych reliefach* oraz inżynierskiej *Gesamtkunstwerk* problematyzuje (m.in.) tradycję konstrukty-



20. Jerzy Rosołowicz, *Kreatorium kolumny stalagmitowej Millennium*, 1970; Muzeum Narodowe we Wrocławiu, fot. Edmund Witecki

wistyczną; szerzej – kulturę opierającą się na technicystycznych i scjentystycznych utopiach postępu, której konstruktywizm był jednym z wyrazów. Jednocześnie jednak (podobnie jak wcześniej przywoływany Włodzimierz Borowski) podważa pikturalną estetykę, „oficjalną” hierarchię wartości artystycznych.

Wróćmy jeszcze do sztuki Tadeusza Kantora i zauważmy, że jego krytyka obrazu, czasami dość radykalna, jest przede wszystkim oryginalna w kontekście omawianych tu zagadnień. Jej podłożem bowiem było nie tyle doświadczenie malarskie lecz teatralne, choć służyło krytyce obrazu malarskiego. Mianowicie, została ona wypracowana na gruncie doświadczeń w podziemnym teatrze w czasach hitlerowskiej okupacji (zwłaszcza w spektaklu *Powrót Odysa*), kiedy na konspiracyjnej scenie, improwizowanej w prywatnych mieszkaniach, niekiedy w pobliżu koszar Wehrmachtu, na równi z aktorami pojawiają się przedmioty: „spróchniała deska, zardzewiała lina, zabłocone koło od wozu, stare paki pokryte kurzem, autentyczny mundur”⁴⁵. Można rzec, że w wojennym teatrze Kantora nastąpiła reifikacja sceny, pozbawienie jej iluzji, nasycenie real-

⁴⁵ W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, op. cit., s. 23.

nością równą tej poza teatrem. Co więcej, jednym (naturalnie nierealnym) z projektów realizacji *Powrotu Odysa* było przeniesienie sztuki (teatru) w sferę rzeczywistości *par excellence*:

rozważaliśmy na przykład taki wariant inscenizacji *Odysa*, aby przenieść wszystko na dworzec kolejowy. (...) Chodziło o to, żeby Odys, wracający z antycznej, patetycznej i „geometrycznej” rzeczywistości wszedł wprost na dworzec, w brud, niechlujstwo, w otoczenie ludzi, którzy w ogóle nie zajmują się jego sprawą, których jego losy, czyny i jego perypetie nie interesują, którzy po prostu siedzą w brudnych kubrakach, w czapkach nasuniętych na oczy, otoczeni kuferkami, tobołkami; żeby wszedł wprost w konkretne życie⁴⁶.

W innym miejscu, porównując to przedstawienie z wcześniejszymi, bardziej „teatralnymi” pokazami, Kantor zauważył, Odys musi powrócić naprawdę, stąd główna postać dramatu (odgrywana *nota bene* przez malarza Tadeusza Brzozowskiego) ubrana została w wojskowy hełm i mundur Wehrmachtu, jak powracający po klęsce pod Stalingradem żołnierz⁴⁷.

Reifikacja sztuki, koncepcja przedmiotu (rzeczywistości) pojętego jako krytyka obrazu (iluzji) w przypadku twórczości Kantora wyrasta z doświadczenia artystycznego nabytego w czasie wojny i pod wpływem, a przynajmniej w kontekście dziejących się wydarzeń⁴⁸. Postawa ta nie była jednak konsekwentna. Kantor bowiem nieustannie wraca do malarstwa, wręcz do swoistego rodzaju mitologii malarstwa, tworząc dzieło bardzo wielorakie i bogate w znaczenia, tak jak w surrealizującej twórczości końca lat czterdziestych, *informelu* lat pięćdziesiątych oraz figuratywnym malarstwie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Rzecz jednak w czym innym. Ciekawe bowiem światło na postawę Kantora rzuca porównanie jego sztuki z twórczości wcześniej omawianego, jugosłowiańskiego artysty Mangelosa, o którym z całą pewnością nic nie wiedział, gdyż w tamtym czasie w ogóle prawie nikt nie wiedział o tej sztuce. Obaj zakorzenieni są w latach wojny, w latach czterdziestych; dla obu rewizja sztuki i jej mitologii rozpoczyna się wówczas, w latach terroru, śmierci i poniżenia; dla obu sztuka, tak jak była ona pojmowana przez nowożytnomodernistyczną tradycję, jako wysublimowana, autonomiczna działalność artysty w obliczu rzeczywistości i kryzysu mowy, kryzysu pojęć, słów, konwencji i narracji, musiała zostać odrzucona. Dla obu więc motywacje krytyki obrazu miały egzystencjalne podłoże.

Na tym jednak podobieństwa się kończą. Pomijając konsekwencje tych decyzji (Kantor na dobrą sprawę nigdy od malarstwa nie odszedł, Mänge-

⁴⁶ Ibidem, s. 23.

⁴⁷ Por. Tadeusz Kantor „Powrót Odysa”. *Niezależny teatr podziemny, 1944*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków: Cricoteka, 1994.

⁴⁸ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań: Rebis, 1999, s. 23-27.

los zaś w zasadzie nigdy go nie podjął), postawa Kantora jest pełna patosu, nawet (a może zwłaszcza) ta „rzeczywistość najniższej rangi”, przedmioty „biedne”, które wdzierają się na scenę, nasycone są patosem, dramatyzmem, poezją. Mangelos odwrotnie – jest minimalistą. Ze spokojem, cierpliwością i niespeszną konsekwencją tropi zasadnicze sprzeczności przedstawienia konstatując (jak w pracy *Tabula rasa*) ich nieusuwalność. Pracuje w zaciszu, w sekrecie niemal, na marginesie dziejącej się historii sztuki, już nie tylko tej o wymiarze światowym, ale nawet własnego kraju. Kantor nie mógłby pracować w sekrecie. Domagał się uwagi, publiczności i aplauzu. Nawet wówczas, gdy z pewnym uporem powtarzał, że jest na marginesach kultury, w istocie rzeczy nigdy nawet nie dopuszczał myśli, że mógłby tam być: musiał być w centrum, w głównym nurcie historii.

Krytyka obrazu dokonywana przez artystów Jugosławii i Polski funkcjonowała w dość jasno określonym obszarze historyczno-artystycznych punktów odniesienia. Było nim malarstwo modernistyczne, zwłaszcza *informel*, bardzo popularne w obu krajach w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i w początku lat sześćdziesiątych. Nawet Kantor, uwikłany w to malarstwo jako wręcz jeden z czołowych jego protagonistów, do tej twórczości przede wszystkim odnosił swą Wystawę Popularną w 1963 roku. Jednakże w krajach, gdzie nowoczesność kroczyła innymi drogami, które nie przeżywały „pospolitego ruszenia” *informelu*, krytyka obrazu, sztuka przedmiotu, rozwija się w innym układzie współrzędnych. Chodzi tu przede wszystkim o Węgry, których historia kultury z uwagi na powstanie w Budapeszcie w 1956 roku i rozpętany później terror oraz represje kierowane w stronę świata kultury, określiły inną, niż w omawianych wyżej krajach, historię powojennej sztuki nowoczesnej. Liberalizacja kultury następuje tu bardzo powoli, ale systematycznie.

Scena węgierska, funkcjonująca zgodnie ze słynną tam doktryną polityki kulturalnej znaną pod kryptonimem „3 x T” (Türni, Tiltani, Táogatni – Tolerować, Zakazywać, Popierać), otwiera się więc na nowoczesność z biegiem lat sześćdziesiątych, a ta pojawia się tu już w innej postaci, niż w Polsce poprzedniej dekady (o Jugosławii, mającej znacznie dłuższą tradycję zrywania ze stalinowską polityką kulturalną, nie wspominając), ponieważ co innego zyskuje zainteresowanie świata artystycznego w tym czasie. Chodzi oczywiście o pop-art, który artyści węgierscy poznają na Zachodzie w połowie lat sześćdziesiątych⁴⁹ i który przejmie funkcję pierwszej fali modernizacji kultury artystycznej leczącej rany po budapeszteńskim powstaniu. Niemniej jednak pewien kompleks *informelu*

⁴⁹ K. Keserü, *Variations on Pop-Art. Chapters in the History of Hungarian Art between 1950-1990*, Budapest, Ernst Museum, 1993.



21. Krisztián Frey, 3180, 1966; Węgierska Galeria Narodowa, Budapeszt, repr. wg: K. Keserü, *Variations on Pop Art. Chapters in the History of Hungarian Art between 1950 and 1990*, Budapest: Ernst Museum, 1993.

można w historii sztuki węgierskiej odczytać. Na przykład obrazy Endre Tóta z połowy lat sześćdziesiątych zawieszono między *informelem* a metodami jego przekraczania w postaci wbudowywania w ich strukturę fragmentów rzeczywistości (napisów, skrawków gazet, fotografii), balansując niejako między fascynacją malarskiej materii i jej krytyką, o czym zresztą już pisałem w moim wcześniejszym opracowaniu⁵⁰. Jeszcze dalej tego rodzaju napięcie między pikturalizmem a reizmem występuje w malarstwie Krisztiána Freya. Autorka monografii malarza, Éva Rothman Gelencsér, pisze, że te obrazy (nazwane *piktografami*) są zawieszane między symbolem a abstrakcją⁵¹. Przywołajmy dwa z tego rodzaju prac: *3180* (1966, Węgierska Galeria Narodowa, Budapeszt) (il. 21) oraz – nieco późniejszy – *Buty* (1969, Węgierska Galeria Narodowa, Budapeszt), któremu towarzyszy naniesiona w języku niemieckim na płaszczyznę płótna inskrypcja „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis” (il. 22). Świadczy



22. Krisztián Frey, *Buty: Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*, 1969, Węgierska Galeria Narodowa, Budapeszt, repr. wg: K. Keserü, op. cit.

⁵⁰ P. Piotrowski, *Totalitarianism and Modernism...*, op. cit.

⁵¹ E. Rothman Gelencsér, *Symbolic and Abstract Pictographs*, (w:) *Frey Krisztián*, red. E. Rothman Gelencsér, Budapest: Ernst Museum, 1994.

ona o uniwersalistycznych ambicjach tej sztuki. Zestawienie przedmiotów (w pierwszym przypadku jest to damska bielizna, halka, w drugim także damskie buty) z pikturalną poetyką przypominającą obrazy *informelu* (w istocie rzeczy są to zapisy słów i impasta farb), wskazuje na problematykę napięcia między obrazem a przedmiotem, malarską materią a rzeczą, kulturą obrazu a codziennością kultury materialnej. Być może moglibyśmy się zgodzić z jednym z węgierskich autorów: „fetyszycacja artykułów kobiecego ubrania dołączonych do obrazów odnosi się zarówno do konsumeryzmu jak też «wiecznej kobiecości»⁵², sędzę jednak, że bliższe poruszanej tu problematyce są odniesienia artystyczne (reifikacja obrazu jako odpowiedź na kryzys pikturalizmu), niż metafizyka płci.

Zainteresowanie Węgrów pop-artem dyktowane było motywacjami modernizacji kultury i ambicjami uczestnictwa we współczesnych procesach sztuki światowej. Stąd popularność ikonografii konsumpcyjnej u ta-



23. Gyula Konkoly, *Ugarragu*, 1965; wł. pr., repr. wg: K. Keserü, op. cit.

⁵² [A. Zwickl] G. Andrási, G. Pataki, G. Szücs, A. Zwickl, *The History of Hungarian Art in the Twentieth Century*, Budapest: Corvina, 1999, s. 174.

kich malarzy, jak Gyala Konkoly (np. *La maison des anges*, 1966, kol. prywatna, *Ugarragu*, 1965, wl. prywatna) (il. 23). Działalność tego malarza jest świadectwem jeszcze jednego aspektu recepcji pop-artu, właśnie – może wyraźniej niż wspomniany wyżej Endre Tót – pewnego rodzaju kompleksu *informelu*. Już wymienione tu obrazy noszą znamiona napięcia między ikonografią kultury masowej a malowaniem, autonomią farby i atrakcyjnością malarzkiej tradycji. Jeszcze wyraźniej napięcie to widoczne jest w tworzonych przez niego przedmiotach. Powołanie przedmiotu na miejsce obrazu nosi w sobie element krytyczny wobec tradycji piktoralnej. Jest świadectwem recepcji tego rodzaju postaw, dość popularnych



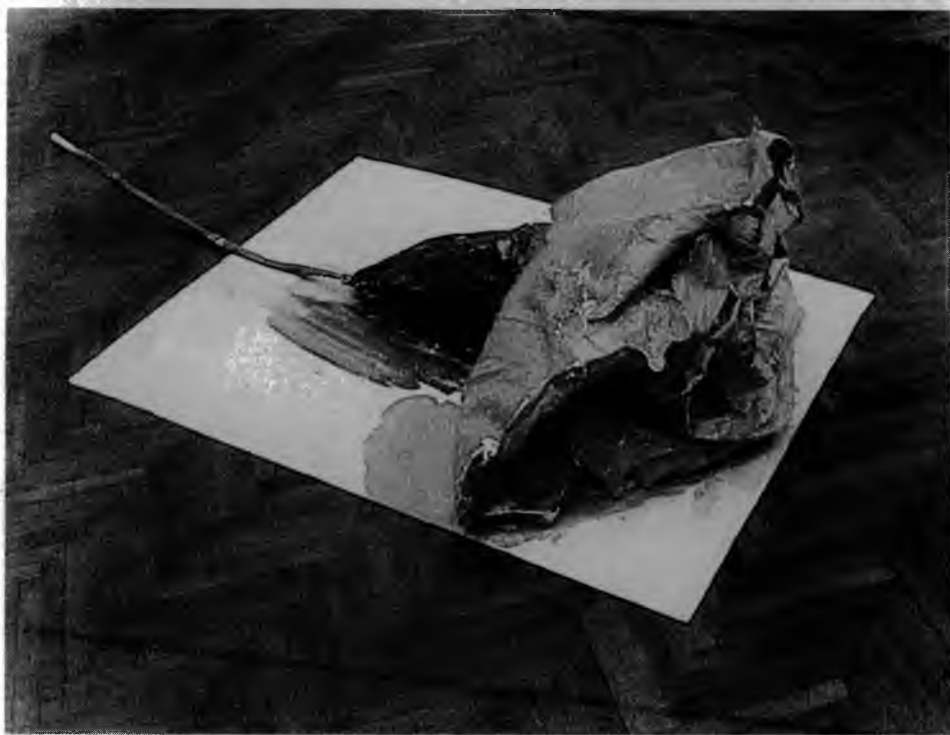
24. Gyala Konkoly, *Klatka. Studium akademickie*, 1968, Muzeum Historyczne Kiscell, Budapeszt, repr. wg: K. Keserü, op. cit.



25. Gyula Konkoly, *Jajko na miękko*, 1968; Węgierska Galeria Narodowa, repr. wg: K. Keserü, op. cit.

w tym czasie na Zachodzie. Przedmioty te jednakże to nie „przedmioty gotowe”, *ready mades*. Ten typ twórczości też naturalnie się tu rozwinie, ale nieco później, w kontekście neoawangardy lat siedemdziesiątych, choć można znaleźć sporadyczne obiekty z lat sześćdziesiątych, np. Tamása

Szentjóbý'ego czy László Szlávicza⁵³. Przedmioty Konkoly'ego to przedmioty kreowane, tworzone, w dodatku malowane w sposób przypominający emocjonalne impasta *informelu* (*Klatka. Studium akademickie*, 1968, Muzeum Historyczne Kiscell, Budapeszt; *Jajko na miękko*, 1968, Węgierska Galeria Narodowa, *Róza mówi ładniej*, István Király Múzeum, Székesfehérvár) (il. 24, 25, 26). To napięcie, przypominające w jakimś stopniu – o czym chętnie piszą węgierscy historycy sztuki – twórczość Roberta Rauschenberga oraz miękkie przedmioty Claesa Oldemburga⁵⁴,



26. Gyula Konkoly, *Róza mówi ładniej*, István Király Múzeum, Székesfehérvár, repr. wg: K. Keserü, op. cit.

wskazuje jednak tyleż na kryzys obrazu, co jego potrzebę, potrzebę respektu wobec jego uprzywilejowanej pozycji w hierarchii społecznej. Ta nostalgiczna postawa ma swoje wytłumaczenie w historii kultury Węgier tamtych lat, gdzie neostalinowskie władze Janosa Kadara, późniejszego

⁵³ 101 Tárty. *Objektművészet Magyarországon, 1955-1985 / 101 Objects. Object-Art in Hungary, 1955-1985*, red. G. Andrási, T. Török, Budapest: Óbuda Galéria, 1985.

⁵⁴ Por. m.in.: K. Keserü, *Variations on Pop-Art*, op. cit., s. 25.

(paradoksalnie) twórcy swoistego rodzaju konsumpcyjnego komunizmu zwanego tam „socjalizmem gulaszowym”, manifestowały pogardę dla sztuki. Socrealistyczne upolitycznienie twórczości artystycznej, które w porównaniu do Polski i – zwłaszcza – Jugosławii forsowane tam było stosunkowo długo, strategia polityki kulturalnej pozbawiająca sztukę jej autonomii wobec państwa, sprzyjała raczej obronie obrazu niż jego krytyce. Jeżeli Konkoly wybiera jednak pewne elementy jego krytyki, wzorowane na praktyce artystycznej pop-artu, to czyni to w przekonaniu, że nawiązuje kontakt ze współczesną sztuką światową. Nie akceptuje jednak jej przesłania, czy też teorii kultury. Jeżeli na Zachodzie obraz malarski, zwłaszcza obraz modernistyczny, kojarzono z hierarchizacją kultury, dominacją kultury wysokiej, elitarnością i pogardą dla codziennego otoczenia, to na Węgrzech w pewnym sensie było odwrotnie: te krytykowane za Zachodzie wartości nabierają tu cech pozytywnych w kontekście dokonywanego przez komunistów „glajchszaltowania” kultury.

Zatem krytyka obrazu na Węgrzech, gdzie w latach 60. istnieje gład kultury modernistycznej (w przeciwieństwie do Jugosławii, w której jest ona przez władze rekuperowana), nie może być konsekwentna w znaczeniu, jakie miała na Zachodzie. Zainteresowanie przedmiotem i jego grą z pikuralizmem w tym kontekście znaczy po prostu coś innego, niż w sztuce Oldenburga Rauschenberga, czy Andy Warhola. Pisząc o tym ostatnim Arthur Danto konstatuje, że jego sztuka (autor szczególnie analizuje *Brillo Box*) jest znamiem końca historii i końca sztuki. Dzieło bowiem przestaje odnosić się do rzeczywistości – samo staje się rzeczywistością; w istocie rzeczy bowiem nie ma żadnej formalnej różnicy między pracą Warhola a „prawdziwym” pudłem Brillo. Wyglądają one tak samo. Ten rodzaj twórczości więc stanowi kres pewnych kategorii analitycznych opartych – jak w tradycji historii sztuki – na doświadczeniu wizualnym i konstatacjach dotyczących formy dzieła. Ponadto praca Warhola sygnalizuje epokę post-historyczną, gdyż wyrzeka się narracji, metafory; przyszłość – twierdzi Danto – jest post-narratywistyczna, pozbawiona jest narracji, opowiadania o rzeczywistości, gdyż sama nią się staje⁵⁵. W Europie Środkowej natomiast trudno było mówić o końcu historii, gdyż ten zawsze kojarzył się z komunizmem pojmowanym na gruncie marksistowsko-leninowskiej ideologii jako ostatni etap rozwoju. Ponadto element kreacji, widoczny chociażby w przytaczanych wyżej przykładach, zawsze stanowił kluczowy wymiar dzieła i zawsze „odróżniał” je od rzeczywistości. Ta ostatnia zawsze stanowiła punkt odniesienia sztuki, a nie jej zastępstwo; co więcej, dostrzegamy w niej „wciąż” elementy modernistycznej narracji, metafor nie pozbawionych politycznych podtekstów.

⁵⁵ A. C. Danto, *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkely: University of California Press, 1992 (por. zwłaszcza *Introduction*, s. 3-12).

Te uwagi nie mają prowadzić do wniosku, że na Węgrzech w końcu lat sześćdziesiątych nie kształtowały się tendencje o charakterze neoawangardowym. W tym czasie na tamtejszej scenie artystycznej spotkały się generacje węgierskiej awangardy, z którego to zderzenia rodziły się nową formę sztuki⁵⁶. Będzie to związane w tym czasie między innymi z twórczością happeningową. Pierwszy happening na Węgrzech, zatytułowany *Obiad na cześć Batu Khana*, został zorganizowany i przeprowadzony przez Gábora Altoray'a i Tamása Szentjóby'ego, przy współudziale czołowej postaci tamtejszego środowiska artystów neoawangardowych, Miklósa Erdély'ego, w miejscu jego zamieszkania w 1966 roku⁵⁷. Odwołanie się do legendarnego wodza Tatarów nie miało naturalnie żadnego odniesienia do samego happeningu, który był zorganizowany (zdezorganizowany) przy pomocy rozmaitych „bezsensownych” czynności: pisanie liter na podłodze, podpalanie wózka dziecięcego, gonitwa za kurą itp. Pod koniec tego samego roku i w tym samym miejscu w happeningu *Złota niedziela* (odbywającym się w „złotą niedzielę” przed świętami Bożego Narodzenia) Erdély do zgromadzonych uczestników (m. in. ponownie udział brali Altoray i Szentjóby) przez głośniki wykrzykiwał „odejdźcie”, ci zaś przybili do ściany balon meteorologiczny, a chleb oraz kawałek wołowiny do ustawionego wcześniej manekina. W 1968 roku Erdély realizuje *Trzy kwarki dla króla Marka* będący montażem rozmaitych prostych czynności. Te wydarzenia można łączyć z atmosferą koncertów fluxusu. W istocie rzeczy taki „koncert” na niewielką, kameralną rzecz jasną odbył się w Budapeszcie w 1969 roku. Udział w nim wzięli Tamás Szentjóby, a Miklós Erdély pokazał zrealizowany rok wcześniej film *Ukryte parametry*, będący montażem „odnalezionych” części filmu⁵⁸.

W końcu 1968 roku w Budapeszcie otwarta została w Biurze Projektowania Architektonicznego wystawa IPARTEV (nazwa pochodzi od skrótu nazwy goszczącej artystów instytucji), zorganizowana przez Pétera Sinkovits'a. Ekspozycja nie trwała długo. Po kilku dniach władze ją zamknęły, co zapewne świadczy o charakterze panującej w Budapeszcie atmosfery wokół sztuki współczesnej. Ponadto prezentacja ta wcale nie była radykalna, nawet na miarę tego, co już się w mieście w tym czasie działo.

⁵⁶ P. Kovács, *Régi és új avantgárd (1967-1975) / Early and New Avant-Garde (1967-1975)*, Székesfehérvár: István Király Múzeum, 1987, s. 6.

⁵⁷ L. Beke, *The Hidden Dimensions of the Hungarian Art of the 1960s*, (w:) *Hatvanas Évek. Új Törekvések a Magyar Képzőművészetben*, red. L. Beke, et al., Budapest, Magyar Nemzeti Galéria 1991, s. 317. Por. też: L. Beke, *The Hungarian Performance – Before and After Tibor Hajas*, (w:) *Interrupted Dialog. Revisions. Contemporary Hungarian Art*, Adelaide 1992, s. 13. Miklós Erdély, ed. L. Beke et al., Budapest: Óbuda Galéria, 1986, s. 4. M. Kovalovsky, *Hungarian Art in the Last 25 Years*, (w:) *Contemporary Visual Art in Hungary. Eighteen Artists*, Glasgow: The Third Eye Center 1985, s. 21.

⁵⁸ Miklós Erdély, ed. L. Beke et al., op. cit., s. 6.

Na ścianach wisiały obrazy, mniej czy bardziej nowoczesne obrazy, mniej czy bardziej – nawet jak na miarę węgierską w końcu lat sześćdziesiątych – konserwatywne, mniej czy bardziej abstrakcyjne, trochę geometryczne, trochę figuratywne, trochę ekspresywne. Jednakże rok później w tym samym miejscu, ten sam kurator zorganizował drugą wystawę pod



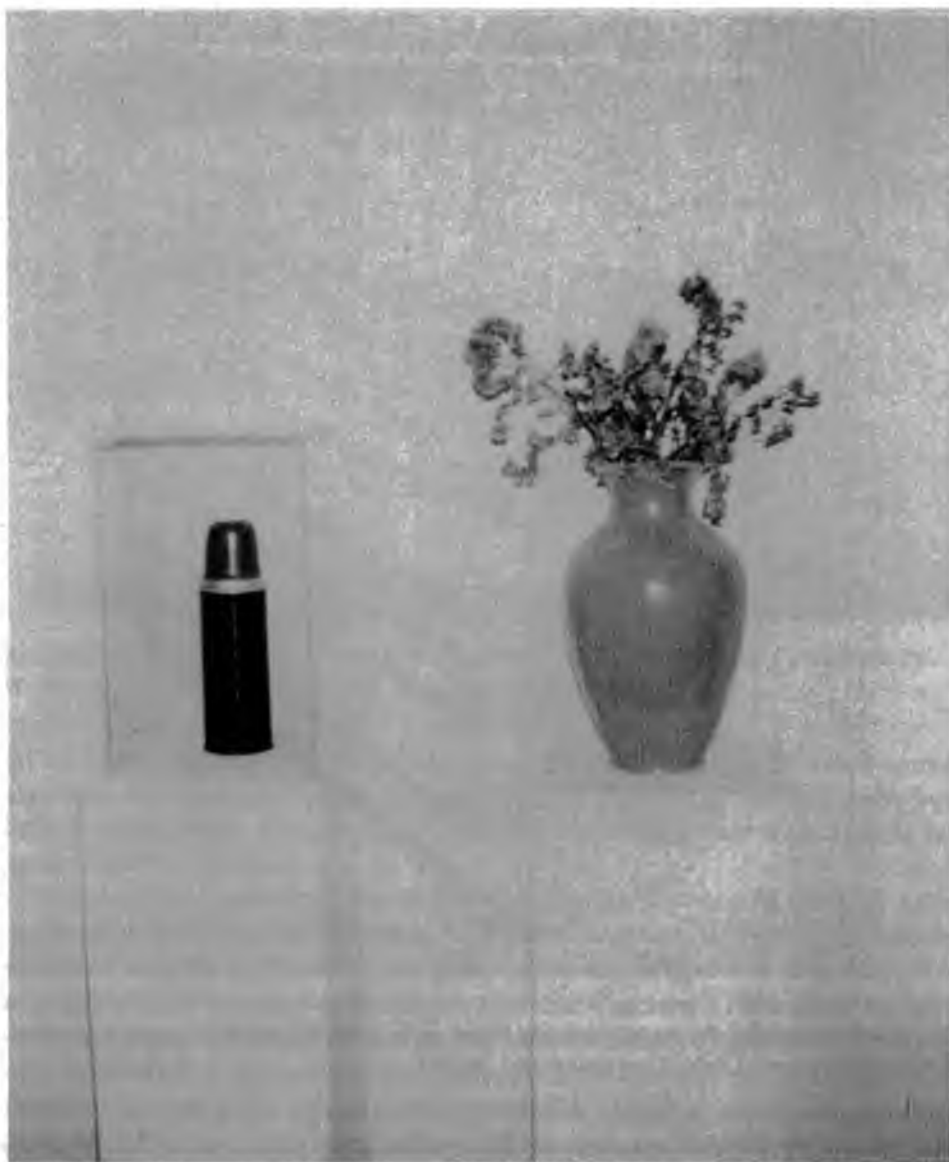
27. Tamás Szentjóby, *Nowy wzór miary*, 1965; wł. pr., repr. wg: *101 Tárgy. Objektművészet Magyarországon, 1955-1985 / 101 Objects. Object-Art in Hungary, 1955-1985*, Budapest: Óbuda Galéria, 1985

tą samą nazwą. Była ona już całkiem inna; pojawili się też inni artyści: Miklós Erdély pokazał przedmioty, które wykorzystywał w swoich happeningach, Gyula Konkoly *Pomnik*, pomalowaną na czerwono bryłę lodu, która topniejąc pozostawiała po sobie czerwoną kałużę jakby krwi, Tamás Szentjóby zaś wystawił pochodzącą z 1965 roku ołowianą rurkę, *Nowy wzór miary* (kol. prywatna) (il. 27) oraz *Stygnącą wodę* z 1968 roku, (kol. prywatna) (il. 28), pracę prezentującą po prostu słoik z wodą. Sugeruje ona, jak twierdzi Géza Parnecky, polityczne znaczenia. Odwołuje się bowiem do symboliki „roztopów” i „odwilży”⁵⁹. Niezależnie jednak od tych sugestii prace Szentjóby’ego odwoływały się do tradycji Marcela Duchampa, podobnie jak inna realizacja, nieco późniejszy *Zeszłoroczny śnieg* (1970, Miklós Erdély Foundation, Budapest) Miklósa Erdély’ego, przedstawiająca „zwykły” termos oraz wazon z kwiatami (il. 29). Jednakże w istocie rzeczy Szentjóby coraz wyraźniej w tym czasie sięga po polityczne metafory: w 1968 roku powstaje jego praca *Przenośny okop dla trzech osób* (Węgierska Galeria Narodowa, Budapeszt) (il. 30), który – podobnie jak pochodząca z tego samego roku „cegła” zatytułowana *Radio Czechosłowackie* (kol. prywatna) (il. 31) – nawiązuje do inwazji państw Układu Warszawskiego na Czechosłowację, kończącej okres tzw. praskiej wiosny.

⁵⁹ G. Parnecky, *Różnice i podobieństwa / Differences and Similarities*, (w:) *Obecność Węgierska / Hungarian Presence*, red. K. Jerger, Warszawa: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1998, s. 18/ 24.



28. Tamás Szentjóby, *Stygnąca woda*, 1968; wł. pr., repr. wg: *101 Tárty...*, op. cit.



29. Miklós Erdély, *Zeszloroczny śnieg*, 1970; Fundacja Miklósa Erdély'ego, Budapest, repr. wg: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York: Queens Museum of Art, 1999

Historie krajów Europy Środkowej spotykają się w tym czasie ze sobą w dziwny sposób. Druga wystawa IPARTEV to początek bardzo ciekawego i dynamicznego okresu w sztuce węgierskiej, a Tamás Szentjóbby, ze



30. Tamás Szentjóby, *Przenośny okop dla trzech osób*, 1968, Węgierska Galeria Narodowa, Budapeszt, repr. wg: *Global Conceptualism...*, op. cit.

swymi politycznymi pracami będącymi reakcją na stłumienie praskiej wiosny, stanowi jego zwiastun. W samej Czechosłowacji następuje proces odwrotny. Po stłumieniu praskiej wiosny, od około 1970 roku rozpoczyna się tzw. normalizacja, reakcyjna polityka represji, której kultura jest jedną z poważniejszych ofiar. Naturalnie, sztuka nie zamiera, rozwija się, ale mniej spektakularnie, mniej dynamicznie, często w tzw. podziemiu, w walce z administracją, na marginesie życia społecznego. Sztuka węgierska lat siedemdziesiątych zapoczątkowana wystawą IPARTEV II wybija się powoli na powierzchnię, krzepnie i rozwija; sztuka Czechosłowa-



31. Tamás Szentjóby, *Radio Czechosłowackie*, wł. pr., repr. wg: *Global Conceptualism...*, op. cit.

cji lat siedemdziesiątych przypomina niekiedy konspirację. Porównawcze studium środkowoeuropejskiej neoawangardy lat siedemdziesiątych będzie przedmiotem oddzielnego opracowania. Tu jedynie sygnalizuję te geograficzne napięcia.

Sztuka Czechosłowacji lat siedemdziesiątych jest ofiarą polityki normalizacji, ofiarą bardzo dotkliwą jeżeli porówna się jej rozwój w latach sześćdziesiątych. Paradoksalnie tym, czym dla Węgrów w ich kulturze artystycznej są lata siedemdziesiąte, tym dla Czechów i Słowaków są lata sześćdziesiąte. W istocie rzeczy jest to okres wielkiej dynamiki artystycznej, złoty wiek czechosłowackiej kultury artystycznej, może najbardziej interesujący po 1945 roku, porównywalny z okresem międzywojennym. Jednym z ciekawszych elementów funkcjonowania tej kultury jest chronologiczne nakładanie się postaw modernistycznych i krytycznych. W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych bowiem następuje wyraźny rozwój malarstwa *informel* i jednocześnie twórczości wyrastającej z krytyki obrazu: sztuki przedmiotu i akcji. W 1956 roku Jiří Toman fotografuje napisany na śniegu napis „1956” i rozsyła to zdjęcie, jako kartki świąteczne z noworocznymi życzeniami. Data tego rodzaju akcji jest niezwykle istotna, gdyż wskazuje wręcz na wyprzedzenie myślenia w kategoriach krytyki obrazu wobec samej recepcji malarstwa modernistycznego w Cze-

chosłowacji, którego apogeum przypada na przełom dekad⁶⁰. Naturalnie, tego rodzaju krytyczne działania, zarówno wobec systemu wystawienniczego, galerii sztuki, jak samego pojęcia obrazu, miały w Czechosłowacji swoją tradycję, sięgającą jeszcze przełomu lat czterdziestych. Chodzi tu o twórczość Vladimira Boudnika, twórcy „eksplozjonalizmu”, który poszukiwał „malarstwa” na ulicy, na podrapanych fasadach budynków, namawiając przechodniów do podejmowania decyzji anektowania fragmentów tych ścian jako własnych dzieł sztuki. Z całą pewnością był to przejaw krytyki instytucjonalizacji kultury artystycznej, także krytyki mitologii obrazu, z jego patetycznym namaszczeniem, ekskluzywnością i autonomią, ale również pewnego rodzaju antycypacja czeskiej sztuki akcji lat sześćdziesiątych, której charakter z trudem oddaje określenie „happening”⁶¹.

Wróćmy do lat sześćdziesiątych. Wcześniej pojawia się tu bowiem sztuka konceptualna, zwłaszcza, a może przede wszystkim na Słowacji, sztuka formułująca bardzo radykalną krytykę obrazu. Słowacja zresztą jest tu szczególnym przykładem synchronicznego nakładania się tendencji, które na Zachodzie funkcjonują w pewnym ciągu chronologicznym. Bowiem w momencie, gdy organizowane są w prywatnych pracowniach w Bratysławie ekspozycje zatytułowane Konfrontacje (analogiczne odbywały się nieco wcześniej w Pradze), stanowiące przejaw rodzenia się popularności malarstwa modernistycznego (na innym zresztą tle niż w Czechach, gdyż nie było tu własnej tradycji malarskiej służącej jako punkt oparcia tego rodzaju twórczości, tradycji surrealistycznej⁶²), jednocześnie jednak widać tu też wyraźne początki neoawangardowej krytyki obrazu⁶³. W 1964 roku odbywa się czwarta edycja Konfrontacji i w tym samym czasie jeden z bardziej radykalnych artystów słowackich proponujący dość wcześnie elementy sztuki konceptualnej, Július Koller, „maluje” obraz (albo „pisze” obraz), na którym widnieje jedynie napis „more”, *Morze*, (1963-1964, wł. prywatna) (il. 32). To słowo oznacza, że tematem obrazu jest pejzaż morski. Na miejscu jednak tradycyjnego przedstawienia

⁶⁰ *Ohniska znovuzrozeni: České umění 1956-1963*, red. M. Judlova, Praha: Galerie hlavního města Prahy 1994.

⁶¹ K. Srp, *Toto není happening, ale... / This is not a Happening, but...*, (w:) *Akce, Slovo, Pohyb, Prostor / Action, Word, Movement, Space*, red. V. Havránek, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1999, s. 028-053, 358-365.

⁶² P. Piotrowski, *Totalitarianism and Modernism...*, op. cit.

⁶³ Por. dwa zwłaszcza opracowania sztuki słowackiej lat sześćdziesiątych: R. Matuščík, *...Predtým, 1964-1971. Prekročenie hraníc*, Žilina: Považská galéria umenia, 1994 (praca powstała w 1971 roku i po raz pierwszy została opublikowana w formie samizdatowej); *Šestdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*, red. Z. Rusinová, Bratislava: Slovenská národná galéria, 1995.



32. Jülius Koller, *Morze*, 1963-1964; wł. pr., repr. wg: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York: Queens Museum of Art, 1999

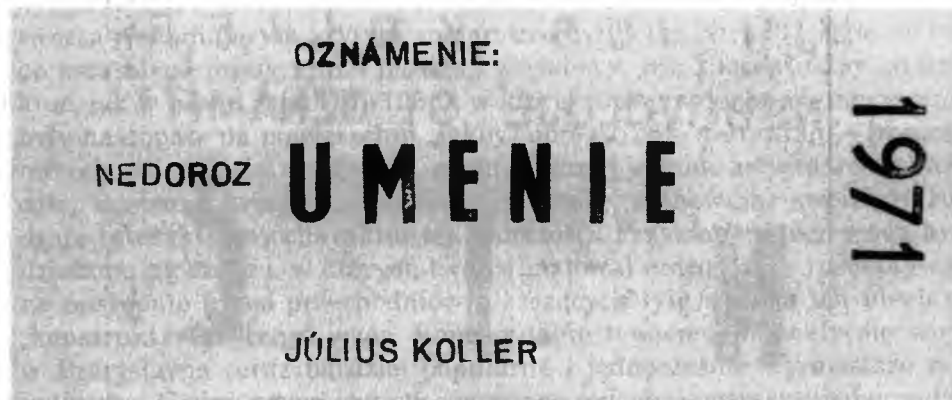
rzeczywistości widzialnej, widzimy (czytamy) jedynie prosty napis: „more”. Samo zresztą nanoszenie napisu jest równie istotne i zawiera wątki krytyczne wobec twórczości malarskiej. Słowo to zostało naniesione ręcznie, przy pomocy jasnej farby na ciemnym tle. Są tu więc typowe elementy malarstwa *informel*: zacieki pigmentu, zaznaczone pociągnięcia pędzla zawarte w strukturze malarskiej, ślady gestu artysty. Można nawet powiedzieć więcej: obraz, podobnie jak twórczość malarstwa abstrakcyjnego, nie przedstawia rzeczywistości. W pracy Kollera jednak obraz mówi (*sic*) o rzeczywistości, my ją – w dosłownym tego słowa znaczeniu – odczytujemy. W semantyzacji płótna, podobnie jak w jego swoistej tekstualizacji, zawarta jest krytyka obrazu; krytyka przewrotna, gdyż wprowadzająca napięcie między gestem malarskim i pisanem liter. Artysta, uruchamiając napięcie między dziełem sztuki a rzeczywistością, odrzucając samoreferencyjność obrazu modernistycznego, kwestionuje jeden z podstawowych mitów modernizmu.

Koller konsekwentnie rozwijał w latach sześćdziesiątych tego rodzaju krytykę obrazu. W 1963 roku powstaje jego *Maska dada* (wł. prywatna), gdzie na płaszczyznę zamalowaną grubymi impastami farby naniesiony został pisany ręcznie tekst, zaprzeczający piktoralnemu statusowi obra-



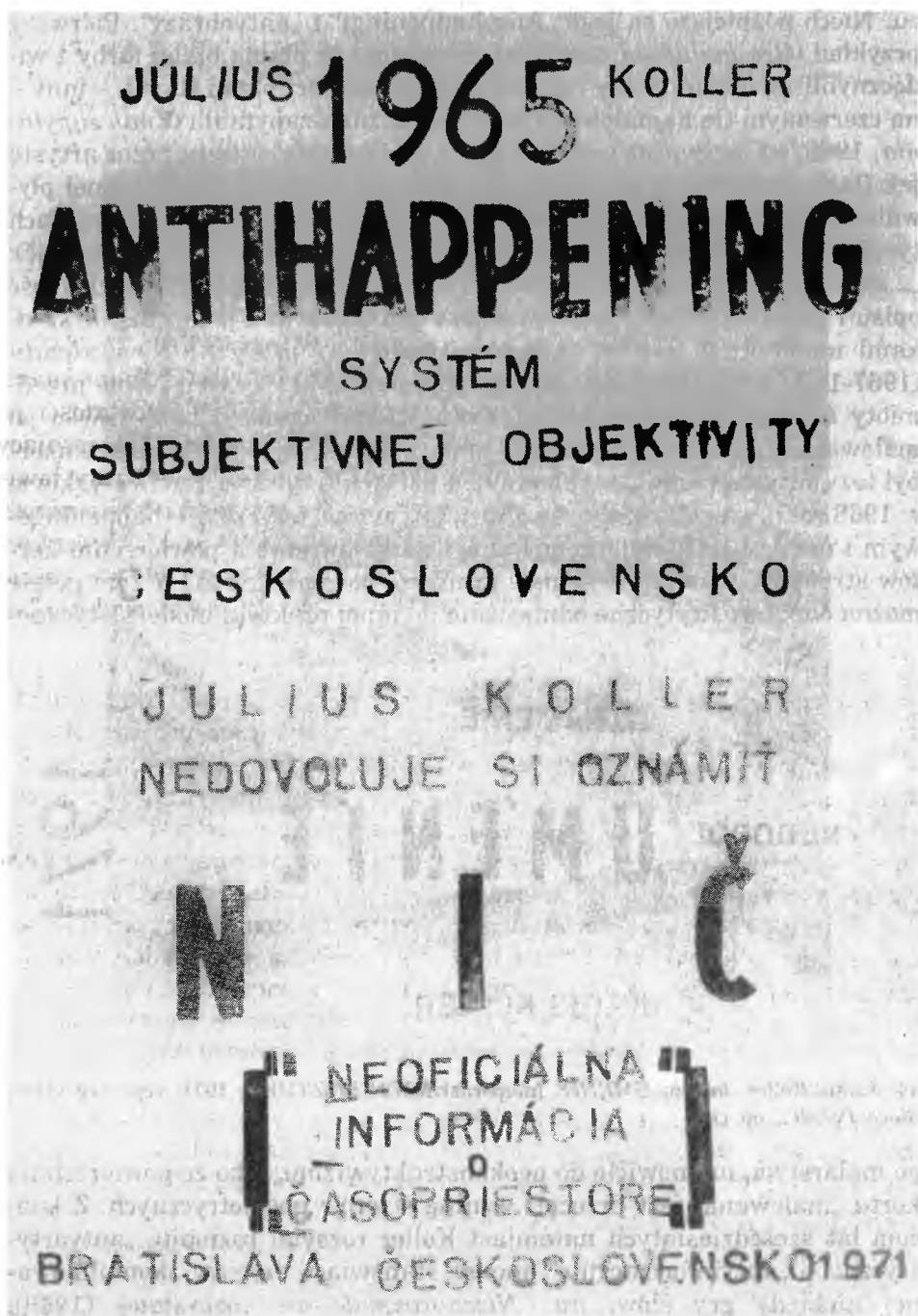
33. Július Koller, *Znak zapytania*, 1969, wł. pr., fot., repr. wg: R. Matuščík, *...Predtým, 1964-1971. Prekrocnie hranic*, Žilina: Považská galéria umenia, 1994

zu. Nieco późniejsze są jego „Antyhappeningi” i „antyoobrazy”. Pierwszy przykład (*Gra malarska*, 1967, wł. prywatna) to plama białej farby z widocznymi zaciekami jakby rozlana na rdzawo-czerwonym tle lub – inny – na czerwonym tle namalowany białą farbą znak zapytania (*Znak zapytania*, 1969, wł. prywatna), (il. 33) obraz wywieszony zresztą przez artystę jak flaga umocowana na ramieniu prysznicza w otwartej, publicznej pływalni. Z kolei *Słowacki obraz* (1968, wł. prywatna) to naniesiony w rzędach tytułowy napis (powtarzany w jednym ciągu jakby w nieskończoność): „...słowackiobrazsłowacki...”. Powstaje naturalnie tautologia, tożsamość opisu i przedstawienia, przy czym jest ona budowana jednocześnie środkami malarskimi (farba) i tekstem (napis). W pracy *Kultura odpadu* (1967-1970, wł. prywatna) artysta eksponuje słoiki z farbą i inne przedmioty służące do malowania obrazu, tytułowe odpady, pozostałości po malowaniu, pomija jednocześnie samo malowanie obrazu. Interesujący był też „antyhappening” wykonany na kortach tenisowych w Bratysławie w 1968 roku, gdzie Koller w swoim działaniu artystycznym (happeningowym i malarskim?) niejako powtórzył namalowaną na powierzchni kortów strukturę pola gry w tenisa: granice i podziały kortu. W tym geście można odnaleźć krytyczne odniesienia do innej praktyki modernistyczne-



34. Július Koller, *nedorozUMENIE* [nieporozUMIENIE/SZTUKI], 1971; repr. wg: *Akce, Slovo, Pohyb...*, op. cit.

go malarstwa, mianowicie do neokonstruktywizmu, jako że powierzchnia kortu „malowana” jest przecież według wzorów geometrycznych. Z końcem lat sześćdziesiątych natomiast Koller rozsyłał rozmaite „antyarystyczne” i „antynformacyjne” anonse stanowiące przejaw skomplikowanej niekiedy gry słów, np.: *Niezaproszenie na niewystawę* (1969), *nedorozUMENIE* (gra słów: „nieporozUMIENIE/SZTUKI” słowo „umeni” znaczy sztuka) z 1971 roku (il. 34), *Nic* (*nieoficjalna informacja o czaso-*



35. Július Koller, *Nic (nieoficjalna informacja o czasoprzestrzeni)*, 1971; repr. wg: *Akce, Slovo, Pohyb...*, op. cit.

przestrzeni) także z 1971 roku (il. 35). Są znane również działania wcześniejsze o podobnym charakterze, datowane na połowę lat sześćdziesiątych, mianowicie informacje o „antyhappeningach” (które określał mianem „subiektywnej obiektywności”) podając jedynie nazwę kraju (Czechosłowacja). W serii *Ufonauci J.K.* (1970) pojawia się ironia wobec powszechnych psychoz i manii społeczeństwa przekraczającego horyzonty globu. W serii fotografii pod tym tytułem artysta fotografuje się z piłeczkami ping-pongowymi umieszczony za okularami i w ustach, na których widnieje napis „UFO” i wpatrując się w trzymaną w rękę paletkę ping-pongową jakby w lusterko, na odwrocie której często widniał znak zapytania. „Antyhappeningowa” aktywność, działania „systemu subiektywnej obiektywności”, jak ją nazywał, to przejaw postawy przekraczania granic gatunków artystycznych (sztuki i antysztuki, malarstwa/modernizmu i neoawangardy), w tym także gatunków aktywności neoawangardowej (sztuki akcji, konceptualnej, fluxusu), ale przede wszystkim granic między życiem i sztuką. Te działania to podjęcie podstawowej problematyki kultury artystycznej lat sześćdziesiątych, szeroko w tym czasie w Czechosłowacji eksploatowanej, wyraz ironii zarówno wobec życia, jak sztuki.

Radykalizacja słowackiej sztuki lat sześćdziesiątych jest zjawiskiem godnym uwagi. Koller bowiem nie stanowił wyjątku. Pracował w bardzo dynamicznym środowisku artystycznym Bratysławy, gdzie kolejnym twórcą podejmującym krytykę malarstwa był Peter Bartoš. Działania tego ostatniego miały zrazu bardziej zmysłowy, niż konceptualny charakter, jak w pracy *Tempera* (1966), w której rozbijane jajka rozmazywane były następnie na powierzchni „jakby” obrazu, co – naturalnie – ironicznie odnosiło się do malarstwa gestu. Później jednak artysta szedł bardziej w stronę konceptualnej formuły sztuki, zachowując swoistego rodzaju interaktywny charakter tej twórczości. Przykładem tego mogą być działania na śniegu, w których twórca malował czarne pasy rozdeptywane następnie przez przechodniów niszczących tym samym ich idealny, „konstruktywistyczny” wzór. Konceptualne tendencje stawały się więc w Bratysławie coraz bardziej popularne i jednocześnie wyrazistsze niż w Pradze. Godny uwagi jest więc pewnego rodzaju kontrast między radykalizmem tej twórczości a konserwatywnym, historycznym podłożem sztuki słowackiej. Kultura artystyczna nie miała bowiem tu tak bogatych tradycji artystycznych jak w sąsiedniej Pradze. Radykalizacja środowiska Bratysławy wiązała się, jak pisze znakomity monografista tej sztuki Radislav Matušтик, z jej „pauperyzacją”, z poszukiwaniem sztuki biednej zaprzeczającej patetycznej, uświęconej tradycją twórczości muzeów i salonów wystawowych, w tym czasie w Czechosłowacji niemal w całości funkcjonujących w systemie władzy państwowej⁶⁴. Aurel Hrabušický

⁶⁴ R. Matušтик, op. cit., s. 25.

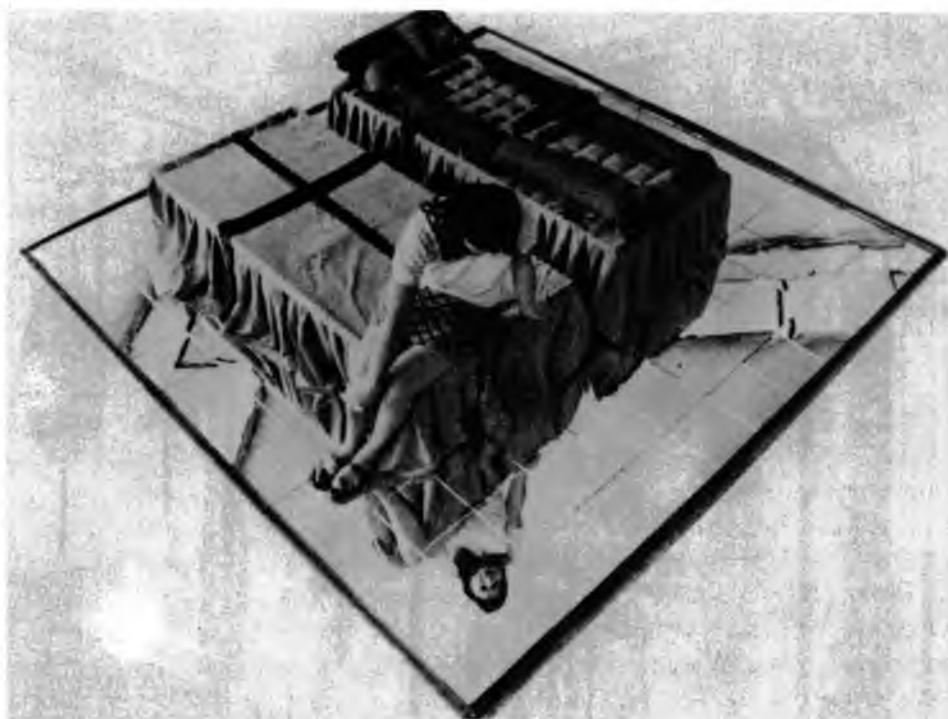
(w pewnym sensie ironicznie) dodaje, że tendencja do redukcji sztuki nie była reakcją na bogactwo tej pierwszej, przeładowanie i zbytek modernizmu, lecz odwrotnie – pochodną generalnego niedostatku, przyrodzonym niejako stanem kultury słowackiej⁶⁵. Jeżeli tak było to skutek owego „niedostatku” zaowocował niewątpliwym bogactwem słowackiej sztuki neoawangardowej.

Zapewne, w generalnej perspektywie, o czy już tu była mowa, przejawem krytyki obrazu jest przedmiot gotowy, realny obiekt wprowadzony w obszar sztuki na miejsce obrośniętego mitologią wyjątkowości obrazu. W sztuce słowackiej taki przedmiot pojawia się wraz z recepcją pop-artu, którego popularność wśród słowackich artystów można porównywać z sąsiednimi Węgrami, a którego ślady trudno byłoby na szerszą skalę odnaleźć w NRD, Polsce, czy Rumunii. Klasyczne wzory pop-artu, zwłaszcza w aspekcie adaptacji w sztuce gotowego przedmiotu, w mniejszym stopniu ikonografii, mieszają się tu z wpływami francuskiego nowego realizmu, popularnego zarówno w Czechach jak na Słowacji, m.in. za sprawą Pierre'a Restany'ego, który utrzymywał ożywione kontakty ze środowiskami artystycznymi Czechosłowacji. Stano Filko jest jednym z ciekawszych artystów tego kręgu, a jego twórczość to bardzo konsekwentna próba sformułowania alternatywy wobec modernistycznego obrazu (przypomnę, że ta relacja ma tu charakter synchroniczny)⁶⁶. Artysta po połowie lat sześćdziesiątych zaczął wykorzystywać (na zasadzie „gotowych przedmiotów”) mapy, na które nanosił figury kobiece o wyraźnie erotycznym charakterze (*Mapa świata*, 1967, wł. prywatna). W tego rodzaju realizacjach kumulowało się doświadczenie sztuki tamtego czasu chętnie odwołującej się do gotowych elementów, takich jak przedmiot, litera, napis itp. Na Słowacji w tym kierunku rozwijała się m. in. twórczość Miloša Urbáska. Jego obrazy to powierzchownie zaklejone fragmentami tekstów (rękopisami, kawałkami gazet oraz maszynopisów), na które nanoszono pojedyncze duże litery. Diagramy, także z wykorzystaniem map, tworzył również pod koniec lat sześćdziesiątych Rudolf Sikora (np. ironiczne *Diagramy dobra a zła*, 1969, wł. prywatna). W słowackim środowisku artystycznym Filko szedł jednak dalej na drodze radykalizacji krytyki obrazu. W latach 1965-66 powstał environment *Pokój dziewczyny*, pokazany później na słynnej wystawie „Nová Citlivost” [„Nowa wrażliwość”] w Czechach w 1968 roku⁶⁷ (il. 36). Na lustrzanej podłodze posta-

⁶⁵ A. Hrabušický, *Pociatky alternatívneho umenia*, (w:) *Šest'desiate roky v slovenskom výtvarnom umeni*, op. cit., s. 220.

⁶⁶ Por.: S. Filko, *1965-1969. Tvorba II*, Bratislava 1970.

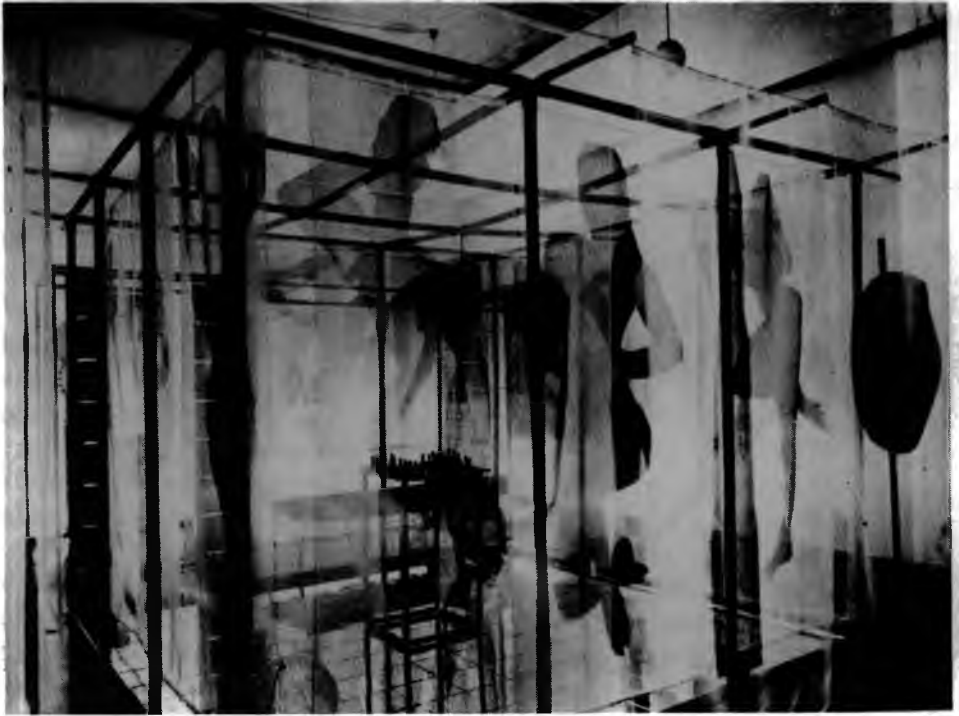
⁶⁷ W katalogu rekonstruującym tę wystawę, opublikowanym w 1994 roku, praca ta ma inny tytuł (*La chambre d'amour*) oraz inne datowanie (1963-1964): *Nová Citlivost*, red. J. Hlaváček, Litoměřice: Galerie výtvarného umeni, 1994 [tom zawierający ilustracje].



36. Stano Filko, *Pokój dziewczyny*, 1965-1966; repr. wg: S. Filko, 1965-1969. *Tvorba II*, Bratislava 1970

wione zostały dwa łóżka przykryte pokrowcami z krzyżem łacińskim. Na jednym z nich położono materac pneumatyczny, na drugim siedziała tytułowa dziewczyna. W 1967 roku powstała aranżacja *Uniwersalne otoczenie* (il. 37). Miała to być swoistego rodzaju psycho-fizyczna synteza kreacji artysty i partycypacji odbiorcy⁶⁸. Podkreśla się tu wykorzystanie rozmaitych mediów w tej konstrukcji symultanicznie oddziałujących na widza. Praca zbudowana została z powiewnych draperii, na których wymalowano znane już z serii „mapy świata” sylwety kobiet w erotycznych pozach. W środku zaś ustawiono stolik z rozłożonymi do gry szachami, rzutnik przeźroczy, dwa świecące globusy i pneumatyczne łóżko z przedstawieniem odpoczywającej kobiety. Lustrzana podłoga naruszała poczucie realnej przestrzeni, powodując wrażenie zawieszenia przedmiotów i przebywających tam ludzi. Ci ostatni stawali się nie tylko odbiorcami sztuki Filko, ale też jej materiałem, częścią całej instalacji. Ich obecność oraz wrażenia spowodowane aranżacją przestrzeni, doznaniem multimedialności

⁶⁸ V. Havránek, *Stano Filko*, (w:) *Akce, Slovo, Pohyb, Prostor / Action, Word, Movement, Space*, op. cit., s. 167, 407.



37. Stano Filko, *Uniwersalne otoczenie*, 1967; repr. wg: S. Filko, op. cit.

(przeźrocza, dźwięki, efekty wywołane lustrzaną podłogą, pomalowanymi draperiami itp.), stanowiły element szerszej artystycznej strategii przekraczania granic dzieła sztuki, granic wyznaczonych przez tradycję artystyczną i kulturowanych w symultanicznie wówczas rozwijającym się w Czechosłowacji malarstwie modernistycznym. To rozbijanie ram dzieła odbywało się w imię współczesności i technicznych możliwości, jakie ona niosła, w imię zbudowanie „całości”, uniwersalnego i totalnego doznania, połączenia wszystkich środków przekazu. Powstały też inne realizacje typu *environment* jak *Katedra humanizmu* (1968), stanowiąca pewnego rodzaju mutację pracy poprzedniej, gdzie w częściowo (podobnie jak poprzednia realizacja) z luster zbudowanej przestrzeni (lustrzana była podłoga), pozwalającej widzom przyglądać się sobie i innym „od spodu”, wmontowano również odbiorniki radiowe oraz rzutniki przeźroczy, które prezentowały fotografie dotyczące otaczającej rzeczywistości tego znamienego dla Czechosłowacji (i nie tylko) roku. Ta realizacja pozwala sformułować tezę o wyraźnych politycznych odniesieniach pracy Filko⁶⁹.

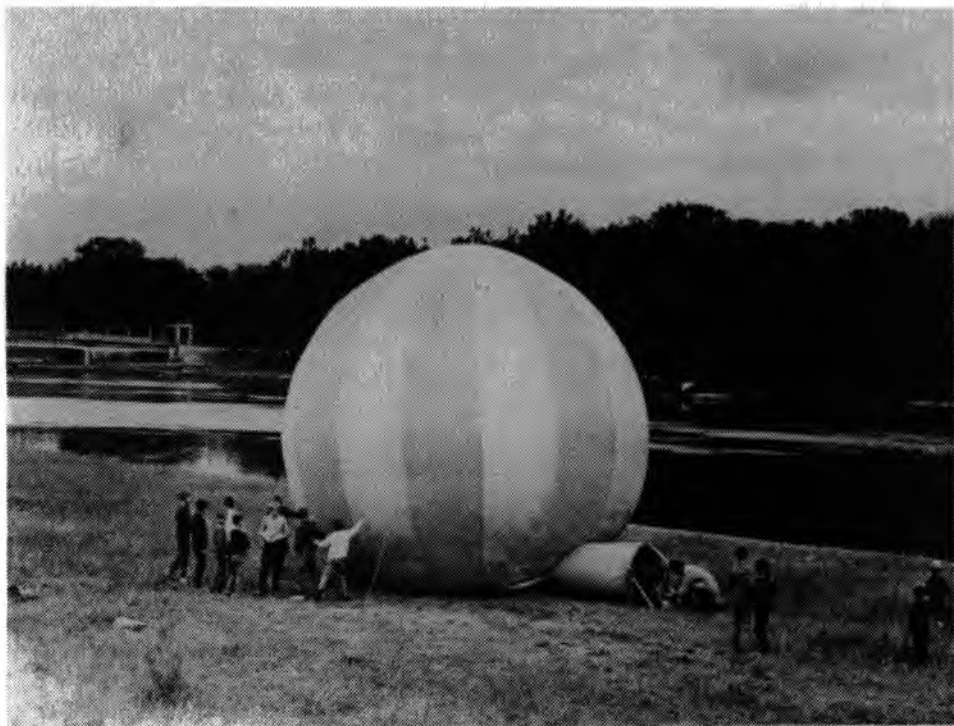
⁶⁹ R. Matušík, op. cit., s. 68.

Działania przestrzenne artysty przenoszone są w pewnym momencie w sferę konceptualną o kosmologicznym wymiarze. W cyklu „Asocjacje” Filko na rozmaite sposoby stawia problem jedności świata i wzajemnych powiązań poszczególnych jego części. Diagram *Asocjacja XVII* (1968-1969, wł. prywatna) stanowi najbardziej wymowny i najbardziej ogólny zarys takiej kosmologicznej koncepcji (il. 38). Po czterech jego stronach znajdują się napisy odnoszące się do czterech żywiołów (ziemi, wody, ognia i powietrza), w środku zaś widnieje napis „człowiek”, jako piąty element tej swoistej kosmogonii. Całość zaś otoczona jest napisem „kosmos”



38. Stano Filko, *Asocjacja XVII*, 1968-1969; wł. pr., repr. wg: S. Filko, op. cit.

uniwersum”. Zauważmy, że diagram opisany został wieloma językami: słowackim, francuskim, angielskim, włoskim, niemieckim i łaciną, co naturalnie ma podkreślać uniwersalne odniesienia tej pracy. Na tej pracy nie kończyły się kosmologiczne zainteresowania Filko. W 1968 roku wybudował on *Kosmos*, przestrzenną realizację, *environment*, kopulasty namiot, kosmos właśnie (il. 39).



39. Stano Filko, *Kosmos*, 1968; repr. wg: S. Filko, op. cit.

W stronę odrzucenia obrazu malarskiego na rzecz gotowego przedmiotu w sztuce słowackiej zmierzał również Alex Mlynárcik. Jego bliskie kontakty z Pierrem Restany'm owocowały wystawami artysty w Paryżu i popularyzacją tej twórczości poza granicami kraju. Przede wszystkim były to kontakty oparte na wspólnych zainteresowaniach skoncentrowanych wokół krytycznego stosunku do modernistycznego obrazu. Mlynárcik funkcjonował poprzez działania, które nazywał „permanentnymi manifestacjami”. Jedno z nich to *Pokusa* zrealizowane wraz z Milošem Urbáskiem (wiszące na ścianach wykonane przy pomocy szablonu obrazy) w Paryżu w Galerii Raymonde Cazenave w 1967 roku (il. 40). Była to wystawa złożona z manekinów (gotowych przedmiotów), jakie wykorzystuje się w sklepach sprzedających odzież. Ich ekspozycji zaś dokonano na tle obrazów Urbáska stanowiących niejako „artystyczny” punkt odniesienia obiektów dosłownie przeniesione z witryn sklepowych bez jakiegokolwiek interwencji ze strony artysty.



40. Alex Mlynárcik/ Miloš Urbásek, *Pokusa*, 1967, Paryż, Galerie Raymonde Cazenave, repr. wg: R. Matušík, op. cit.

Wspomniany Restany sztukę artysty osadził w „folklorze przemysłowym”⁷⁰, zjawiska, które w Czechosłowacji (zwłaszcza w biedniejszej Słowacji) pozostawało raczej w sferze pragnień niż rzeczywistości. W Paryżu jednak „folklor przemysłowy” postrzegano jako zwykłą codzienność. To przesunięcie punktów odniesienia jest dość znamienne – wskazuje bowiem na pewną paralaksę znaczeń. Pierwotny kontekst tej sztuki, związany z ubóstwem rzeczywistości i niedostatkiem dóbr konsumpcyjnych, wiązał ją z innymi znaczeniami, niż paryska recepcja osadzona w przesyćcie kultury konsumpcyjnej. Jednym słowem „przemysłowy folklor”, ikona sfera ulicy, witryny sklepów sprzedających odzież i inne towary konsumpcyjne, stanowiące punkt wyjścia sztuki Młynárcika, znaczyły coś innego w Paryżu i coś innego w Bratysławie – w pierwszym przypadku znaczyły konsumpcję rzeczywistą i codzienną, w drugim nostalgię za przesytem towarów konsumpcyjnych i pożądanie stanu znudzenia nimi. To brzmi dosyć dziwnie, lecz w istocie rzeczy nie tyle sam dostatek dóbr konsumpcyjnych stanowił obiekt pożądania, ale – co przypominało wschodnioeuropejskim artystom „normalną”, a więc „zachodnią” sytuację – spowszechnienie przesyty konsumpcji. Bieda rodziła nie tylko pragnienie nasycenia, ale też potrzebę przesyty, gdyż przesyć kultury konsumpcyjnej stanowił glebę sztuki nowoczesnej na Zachodzie, traktowanej na wschodzie kontynentu jak sztuka nowoczesna *per se*.

W podobnym kontekście można widzieć inną realizację Młynárcika *Villa dei misteri* zrealizowaną w Lund w tym samym roku, stanowiącą labirynt wypełniony postaciami półnagich modelek zaczerpniętymi na zasadzie „przedmiotu gotowego” z ikonografii kultury masowej (il. 41). Dwa lata później, na Biennale w Paryżu, Młynárcik przy pomocy przyjaciół i znajomych artystów zgromadził 2430 rozmaitego rodzaju przedmiotów. Powtórzył niejako realizację Tadeusza Kantora w krakowskiej galerii Krzysztofory w 1963 roku, nawiązując jednocześnie do popularnej w skupionym wokół Restany’ego środowisku nowych realistów metody działania artystycznego przez „akumulację” przedmiotów, której najbardziej spektakularny przykład stanowiła ekspozycja Armana „Pełne” w 1960 roku zorganizowana w galerii Iris Clert. Są jednak znaczące różnice. Arman „akumulował” w określonej przestrzeni przedmioty przypadkowe i bezimienne, Młynárcik zaś zgromadził te, które podarowali mu przyjaciele. Każdy z nich więc miał swą indywidualność określoną jego pochodzeniem. Jego wybór dokonany przez konkretną osobę pozbawiał go anonimowości. Oczywiście ich olbrzymia ilość stanowiła konkurencję wobec strategii ich indywidualizacji, niemniej jednak nie mogła ani dla artysty,

⁷⁰ Cyt. za: Z. Rusinová, *V mene syntézy umenia a života*, (w:) *Šest’desiate roky v slovenskom výtvarnom umeni*, red. Z. Rusinová, Bratislava: Slovenská národná galéria, 1995, s. 197.



41. Alex Mlynárcik, *Villa dei misteri*, 1967, repr. wg: R. Matuštik, op. cit.

ani dla ofiarodawcy jej uchylić. Mamy więc tu do czynienia z „odwrotną” stroną nowego realizmu, nie tyle fascynacją natłokiem bezużytecznych przedmiotów, odpadków kultury konsumpcyjnej, „poezją śmietnika”, co z ich pewnego rodzaju personalizacją, poetyckością definiowaną w kontekście wyboru dokonanego przez konkretną jednostkę.

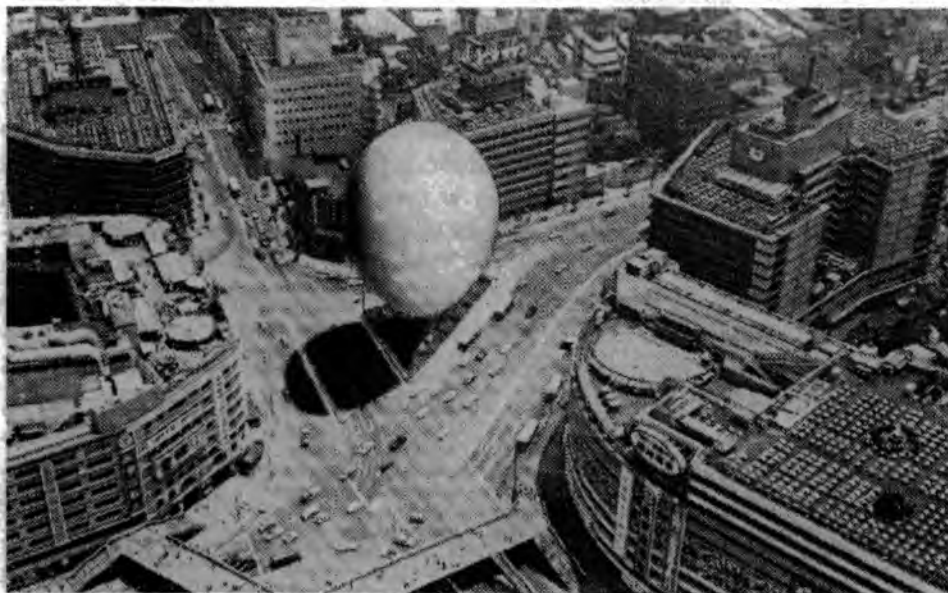
To przesuwanie akcentów wydaje się być bardzo istotne, gdyż wskazuje, że krytyka modernistycznego obrazu dokonywana w kręgu artystów francuskich z otoczenia Pierre Restany’ego określana była czynnikami kulturowymi, odwołaniem się do nowej rzeczywistości, rzeczywistości definiowanej przez olbrzymią ilość przedmiotów, niejako wypełniających otoczenie, Młynárcik z kolei interesował się rolą człowieka w tym otoczeniu, indywidualizacją stosunku do przedmiotu. Postawa słowackiego artysty była postawą humanisty; humanisty, który odrzucał mitologię modernistycznego obrazu, ale nie kulturę, która ją stworzyła. Postawa francuskich nowych realistów wychodziła z przesłanek antyhumanizmu, z radykalnego przekonania, że nie człowiek, a przedmiot znajduje się w centrum uwagi współczesnego świata. Na to nie chciał się godzić mieszkaniowiec Europy Wschodniej. Trudno naturalnie uogólniać powody tak zarysowanej różnicy, zauważmy jednak, że jednym z nich mogła być potrzeba humanizmu podważanego przez ideologię humanistyczną, która chętniej mówiła o tzw. humanizmie socjalistycznym, a więc o modelu *homo sovieticus*, niż humanizmie jako takim, uniwersalnym; potrzeba humanizmu, który na Wschodzie nie był kojarzony (jak na Zachodzie) ze strategią maskowania stosunków władzy, lecz odwrotnie – z oporem wobec antyhumanistycznej władzy komunistów. Wpisanie się więc w uniwersalistycznie pojętą ideę humanizmu, stanowiło przejaw oporu wobec jego partykularyzacji i instrumentalizacji dokonanej przez komunistów, ale też odrzucenie zachodniego radykalnego reizmu.

Wcześniej, w 1966 roku z okazji światowego kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA), obradującego w Pradze i w Bratysławie, Młynárcik zrealizował swoją kolejną „permanentną manifestację”. W publicznej toalecie w centrum Bratysławy artysta umieścił lustra z inskrypcjami odnoszącymi się do znanych artystów: Boscha, Godota, Pistoletto, a także swego kolegi Stano Filko. Pojawił się tu też napis „CO(NH₂)”, chemiczny wzór moczu⁷¹. Akcji towarzyszyła muzyka (*Marsz Radeckiego*) oraz „złota księga” z wpisami tych, którzy odwiedzali toaletę i natykali się na wspomnianą instalację. Wybór miejsca działania artystycznego poruszył władze komunistyczne do głębi i (celowo lub nie) potwierdził trafność krytycznej wobec tzw. wysokiej kultury strategii arty-

⁷¹ I. Jancar, *Happening a performance*, (w:) *Šest’desiate roky v slovenskom útvarnom umeni*, op. cit., s. 239.

sty. Policja skonfiskowała instalację i rozpoczęła śledztwo, sięgając w nim po ekspertyzy socjologiczne i psychologiczne zamawiane u biegłych sądowych na okoliczność poczytalności autora tej „permanentnej manifestacji”. Radykalizm propozycji Mlynárcika, odrzucającego muzealny obraz na rzecz instalacji w publicznym szalecie, stanowił przejaw konsekwentnego myślenia krytycznego. Ta sztuka w ówczesnym świecie była bliższa rzeczywistości niż muzealne dzieło, które nieoczekiwanie zyskały obrońców wśród słowackich policjantów. Ich zaangażowanie potwierdziło jedynie przekonanie o głębszym niż można było się spodziewać na pierwszy rzut oka powiązaniu sztuki muzealnej z władzą (tu z władzą komunistyczną). Potwierdziło też atmosferę niepewności wobec radykalnej krytyki formułowanej przecież nie przy pomocy politycznej retoryki, lecz kreacji artystycznej.

Wybór szaletu na miejsce akcji artystycznej odsłania w jakimś stopniu charakter „pauperyzacji” sztuki, o którym była mowa wcześniej. „Biedna” sztuka kreowana była na miarę tej rzeczywistości, o czym wspominałem wyżej. Jej drugą stroną tworzyły zapewne utopie architektoniczne, będące dziełem zarówno Czechów, jak Słowaków⁷², projekcje ma-



42. Alex Mlynárcik, (współpraca: Anton Cimmermann i Viera Meckova), *Akustikon*, 1969; wł. pr., repr. wg: *Sest'desiate roky v slovenskom výtvarnom umeni*, Bratislava: Slovenská národná galéria, 1995

⁷² Por. rozdział *Vizionárska architektura / Visionary Architecture* (L. Hájková, R. Švácha, K. Srp) w pracy: *Akce, Slovo, Pohyb, Prostor / Action, Word, Movement, Space*, op. cit.

rzeń architektonicznych, które bardziej należałoby widzieć w kontekście sztuki niemożliwej, czy też *project-artu* niż architektury. W kontekście tego rodzaju problematyki odnajdujemy również sztukę Alexa Młynarcika, zwłaszcza jego *Akustikon* z 1969 roku (współpraca: Anton Cimmermann i Viera Meckova), utopijny projekt zawieszonoego nad miastem olbrzymiego obiektu w kształcie jaja, którego jedynym celem miało być emitowanie dźwięków produkowanych przez ruch poruszających się po spirali gości (il. 42). Obiekt więc miał być jednocześnie salą koncertową i instrumentem, swoistego rodzaju dziełem totalnym, w którym kreacja dźwięku była tożsama z jego recepcją i przypominał w jakiejś mierze dwa lata wcześniejszy *Neutrdom* Rosołowicza, choć pozbawiony patosu i moralizatorstwa obecnego w pracy polskiego artysty.

1 maja 1965 roku Stano Filko i Alex Młynarcik oraz historyczka sztuki Zita Kostrová ogłaszają *Manifest „Happsocu”*, którego podtytuł brzmi „co to jest happsoc?”⁷³ Manifest deklarował zwrócenie uwagi człowieka na kompleksowe postrzeganie codziennej, niejako „nagiej” rzeczywistości i bezpośrednio, bez żadnej mediacji i stylizacji, zanurzenie się w niej jednostki, otwierając naszą egzystencję na otoczenie, propagował zaangażowanie w nią, zaangażowanie pozbawione jakiejkolwiek przemocy. Nazwa pochodzi od zderzenia dwóch słów: „happening” i „społeczeństwo”. Jest to więc jakby społeczny, „socjalny” happening. W istocie rzeczy jednak nie był to happening, a nawet to, czego dokonali słowaccy artyści było wręcz sprzeczne z zasadami happeningu. Nie kreowano tu bowiem żadnego działania – otwarto się na rzeczywistość, anektując ją w całości jako dzieło sztuki. Pierre Restany wspomina w tym kontekście tradycję Marcela Duchampa i jego „zanurzenie” sztuki w potrzebie ciągłej kreacji otoczenia, kreacji dla samej kreacji⁷⁴.

Swoistego rodzaju przedmiotem „akcji” *Happsoc I*, nie było dzieło jako takie (to, co jest wytwarzane przez artystę), lecz cała otaczająca rzeczywistość Bratysławy. Granice wyznaczał jedynie czas: od 1 do 8 maja 1965 roku. Pikanterii temu totalnemu i konceptualnemu „działaniu” dodaje to, że w tym czasie w Bratysławie, jak w całym świecie komunistycznym, odbywały się uroczyste i oficjalne pochody pierwszomajowe z udziałem najwyższych władz partyjnych i państwowych, a tu, w tym „dziele” stały się one częścią ich projektu artystycznego. W opublikowanej później dokumentacji „precyzyjnie” wyliczono dane dotyczące elementów biorących udział w tym przedsięwzięciu, liczbę kobiet (138 936) i mężczyzn

⁷³ S. Filko, Z. Kostrová, A. Młynarcik, *Čo je to happsoc? Skutočnosť' (manifest): Teória anonyimity*, (w:) S. Filko, 1965-1969. *Tvorba II*, op. cit., s. nienumerowane [English: *What does Happsoc mean? Reality (Manifesto): Theory of Anonymity*].

⁷⁴ P. Restany, *Stanislav Filko: Architecte de l'information*, (w:) S. Filko, 1965-1969. *Tvorba II*, op. cit., s. nienumerowane.

(128 727), psów (49 991), domów (18 009), mieszkań (64 725), pralek (35 060), lodówek (17 534), lamp ulicznych (142 090), ilość zużytej wody (dostarczonej do mieszkań: 40070 litrów, wydalonej z mieszkań: 944 litrów) i użytych tulipanów (1 000 801) itp.⁷⁵

Krytyka modernistycznego obrazu, autonomicznego, piktoralnego obiektu muzealnego, była totalna i radykalna, może jedna z najbardziej radykalnych w Europie Środkowej lat sześćdziesiątych. Szła ona jednak nie tyle w stronę samoreferencjalnej teorii sztuki, jak to miało miejsce w części doświadczeń sztuki konceptualnej, ale – niejako zgodnie z ogólną atmosferą Czechosłowacji tamtego czasu – w stronę stopienia sztuki



43. Stano Filko, *7 dni tworzenia / 7 jours de la creation: 25.12.1965-31.12.1965 (Happsoc II)*, wł. pr., repr. wg: S. Filko, op. cit.

i rzeczywistości, totalnego „przekroczenia granic” między nimi, jak pisał cytowany tu kilkakrotnie Radislav Matuščík. Również późniejsze działania typu Happsoc miały podobny, choć bardziej, jeżeli tak można powiedzieć, kameralny i konceptualny charakter: *7 dni tworzenia / 7 jours de la creation: 25.12.1965-31.12.1965 (Happsoc II)*, to siedem prostych odcinków arkusza papieru, z których każdy odnosi się do jednego dnia i zawiera minimalne informacje (np. bilet na *strip-tease* w Paryżu, napisy „na stanic/ a la gare”, „PF”), to jakby kolejne dni „tworzenia-życia” (il. 43). W *Happsoc III* zaś sformułowano zaproszenie „światowej akcji” na terytorium Czechosłowacji, po prostu do życia „tu i teraz”. W kolejnym, *Happsoc IV* (1968), zaproszenie sformułowano w kilku językach na rysunku rakiety przekroczyło już terytorium CSSR i nabrało wymiaru kosmicznego: „1968 69-70-71 i lata następne umożliwią zaproszenie do PODRÓŻY W KOSMOS, mentalnie i fizycznie, każdego według jego możliwości i potrzeb”⁷⁶.

⁷⁵ S. Filko, 1965-1969. *Tvorba II*, op. cit., s. nienumerowane.

⁷⁶ Ibidem.

W sąsiednich Czechach procesy związane z krytyką obrazu miały nieco inny przebieg. Można je wiązać z twórczością Milana Knižaka z początku lat sześćdziesiątych. Generalnie rzecz biorąc, koncentrowały się one bardziej wokół sztuki akcji⁷⁷, niż – jak na Słowacji – twórczości konceptualnej. Ta ostatnia zresztą w niewielkim stopniu rozwijała się w Czechach, biorąc pod uwagę także kulturę artystyczną następnej dekady. Jednym z nielicznych i klasycznych przykładów tej twórczości w latach siedemdziesiątych na terenie Czech będzie J. H. Kocman⁷⁸. W 1962 Milan Knižak zorganizował dwa bardzo oryginalne pokazy, można rzec w typie *environment: Mariánské Lázně* i *Nový Svet* (miejsca w zabytkowej części Pragi). Działanie było stosunkowo proste – artysta jakby „wyrzucił” na ulicę rozmaite mniej czy bardziej zniszczone przedmioty codziennego użytku. Mimo tej „prostoty” działania te miały jednak bardzo radykalny sens. Krytyka artysty skierowana została w stronę obrazu malarskiego, dokładnie *informelu*, który zresztą sam Knižak przez pewien czas uprawiał⁷⁹. Odrzucała nie tylko obraz, ale całą sferę kultury, w jakiej ten był zanurzony.

Warto zwrócić uwagę na podwójny węzeł tej akcji, jakim była ona związana z kulturą ówczesnej Czechosłowacji. Krytyka obrazu bowiem skierowana została wobec sztuki oficjalnej, ale nie tylko. To właśnie *informel* był bardzo popularną w tym czasie formułą sztuki nieoficjalnej, krytycznej w jakiejś mierze wobec oficjalnego malarstwa socrealizmu. Knižak więc podejmując krytykę nieoficjalnej formuły estetycznej szedł znacznie dalej, niż jego adwersarze w krytyce sztuki oficjalnej. Szedł w stronę całkowitego wyzwolenia działania artystycznego z jakichkolwiek ram je ograniczających, kontynuując zaczęta jeszcze w latach czterdziestych tradycję twórczości Vladimira Boudnika, wyartykułowaną w jego manifestach „eksplozjonizmu” i ulicznych akcjach namawiania przechodniów do anektowania atrakcyjnych w sensie wizualnym fasad budynków i ich konkretnych fragmentów jako „własnych” dzieł sztuki. Łącząc sztukę z otoczeniem, zastępując obraz przypadkowymi przedmiotami, galerię

⁷⁷ Por.: *Umeni Akce*, red. V. Ciháková-Noshiro, [Praha: Mánes, 1991]; P. Morgánová, *Akceni umeni*, Olomouc: Votobia, 1999.

⁷⁸ D. Philipi, *Matter of Words: Translations in East European Conceptualism*, (w:) *Rewriting Conceptual Art*, red. M. Newman, J. Bird, London: Reaktion Books, 1999, s. 162. Naturalnie rozwijały się w Czechach w latach siedemdziesiątych rozmaite formy twórczości zbliżone do sztuki konceptualnej. Por. m.in.: J. Valoch, *Land art a konceptuální umění / Land Art and Conceptual Art*, (w:) *Krajina / Landscape*, red. M. Smolíková, Praha: Soros Center for Contemporary Art, 1993; L. Beke, *Conceptual Tendencies in Eastern European Art*, (w:) *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, red. L. Cammitzer, J. Farver, R. Weiss, New York: Queens Museum of Art, 1999, s. 43-45.

⁷⁹ K. Srp, *Toto není happening, ale... / This is not a Happening, but...*, (w:) *Akce, Slovo, Pohyb, Prostor / Action, Word, Movement, Space*, op. cit., s. 28-358.

czy muzeum ulicą, odświętną publiczność wernisaży (w tym także tych nieoficjalnych, odbywanych w prywatnych pracowniach) przypadkowymi przechodniami, Kniżak stanął po przeciwnej stronie, niż kultura artystyczna pojęta *en globe*, „oficjalna” i „nieoficjalna”.

Było to totalne odrzucenie sztuki i totalna jej krytyka, był to bunt wobec wszystkiego, co może ograniczać wolność działania człowieka, w tym także estetyki i jakichkolwiek kategorii artystycznej typologii, była to manifestacja różna od wszystkiego, co Czesi w tym czasie widzieli i z czym mogli kojarzyć dzieło sztuki. Tu jednak kryło się pewne niebezpieczeństwo. Całkowite roztopienie tak pojętej twórczości w rzeczywistości groziło zanikiem jej manifestacyjnego charakteru. Słowem, jeżeli wszystko mogło być sztuką, to człowiek (artysta) straciłby możliwość manifestacji i realizacji wolności, zasadniczej wartości, jaka przyświecała działaniom Kniżaka. Chodziło w końcu o sformułowanie alternatywy wobec zarówno sztuki (oficjalnej i nieoficjalnej), ale też wobec życia; słowem, chodziło o alternatywny sposób życia. Kniżak będąc tego świadomym w 1964 roku przeprowadza *Jednoosobową demonstrację*, w której tę alternatywę wyraźnie sygnalizuje. Jej przebieg był następujący: artysta nagle zatrzymuje się w tłumie przechodniów, zdejmuje kurtkę odsłaniając strój przyciągający uwagę swą niezwykłością (np. marynarka w połowie zielona, w połowie czerwona), rozkłada na chodniku tekturową matę, na której się kładzie, czyta książkę wyrywając i rozrzucając dookoła przeczytane strony.

Porównując to działanie do poprzednich, zauważamy uderzające różnice. Powyrzucane na ulice przedmioty-śmieci niczym się nie różniły od otoczenia; tu zaś, leżący na chodniku i czytający książkę mężczyzna, w dodatku dziwnie ubrany, nie był czymś zwyczajnym na ulicach Pragi. Odwrotnie – przykuwał uwagę niezwykłością stroju i – zwłaszcza – zachowania. Wprowadzone więc zostały dystynkcje zarówno między sztuką i nie-sztuką, ale również między codziennym życiem i jego alternatywą: nie-sztuka została oddzielona od sztuki, ale też życie inaczej od życia codziennego.

Funkcjonując w ten sposób, mógł Kniżak realizować swój projekt totalnej alternatywy, zarówno wobec życia jak sztuki. Z tego doświadczenia wyrastały założenia powołanej przez Kniżaka w 1964 roku grupy „Sztuki aktualnej” („Aktualni umeni”), od 1966 roku zwanej po prostu „Aktual”:

Nie jesteśmy zainteresowani normami estetycznymi służącymi jako miernik perfekcji. Jesteśmy zainteresowani człowiekiem. W celu przekroczenia jego cynizmu i uczuciowej obojętności, typowej dla współczesnego człowieka, używamy, musimy użyć, najbardziej skuteczne formy. A więc: NATURALIZM, BANALNOŚĆ, MAKSYMALIZM, PROWOKACJĘ, PERWERSJĘ, etc. DLA SZOKOWANIA, FASCY-

NOWANIA, NADWYRĘŻANIA NERWÓW, PERSWADOWANIA, MAKSYMALNEGO PERSWADOWANIA, ZNISZCZENIA SZTUKI PRZYJEMNEJ I ŁASKOCZĄCEJ. Produkcja obrazów i rzeźb przeznaczonych do dekoracji wnętrz, sentymentalnych jęków dla sal koncertowych, nie jest już potrzebna⁸⁰.

– głosił manifest grupy ogłoszony w pierwszym numerze pisma *Tvár* w 1965 roku. Rok wcześniejsza akcja grupy „Aktualne” po *Novém Světe* antycypowała ten manifest (il. 44). Grupa artystów i zaproszonych gości spacerowała po tej słynnej okolicy, wówczas nieco mniej uroczej i mniej odwiedzanej niż dzisiaj, napotykać co jakiś czas niezwykle zdarzenia: a to wiszące na lampie szmaty, a to leżącego na ziemi kontrabasistę, a to znane z poprzednich indywidualnych realizacji artysty „przypadkowo” znajdujące się na ulicy przedmioty itp.⁸¹

Tego rodzaju działania, wymierzone w oficjalną (i nie tylko) kulturę artystyczną, wymierzone w bezmyślność codzienności i wszelkie konwencje postępowania, nie niosły przesłania bezpośrednio politycznego. Miały jednak, naturalnie, polityczne znaczenie, jak wszystko w totalitarnym systemie politycznym, ale ich sens nie był bezpośrednio polityczny. Kniżak wspomina, że można stawiać tezę odwrotną. Sztuka czeska miała uraz upolitycznienia sztuki dokonanej przez komunistów po 1948 roku i szukała raczej „alternatywy” niż programu *par excellence* politycznego. Alternatywa więc nie oznaczała manifestacji politycznej wprost, co nie znaczy, że w historycznym rachunku nie należy jej politycznego znaczenia ignorować. To także odróżnia sztukę czeską (i – dodajmy – szerzej: środkowoeuropejską) tego czasu, od twórczości zachodniej lat sześćdziesiątych, bardzo często wprost politycznej, budowanej w oparciu o lewicowy, czy wręcz lewacki światopogląd⁸². To przekonanie o nie wprost wyrażanej polityce, raczej alternatywie wobec oficjalnej, „biurokratycznej” sztuki, teza o odmienności neoawangardowej czeskiej kultury artystycznej w stosunku do zachodniej, właśnie formułującej często polityczne i ideologiczne cele wprost na gruncie tradycji lewicowej, podziela znacznie szerszy krąg obserwatorów czeskiej sceny artystycznej, z Jindřichem Chalupckým na czele⁸³.

„Aktual” nie była, rzecz jasna, jedyną grupą poszukującą alternatywnych form funkcjonowania, choć – z uwagi na osobę – Kniżaka i jego między-

⁸⁰ Cyt. za: P. Morganova, *Czech Action Art in the 1960s Press*, (w:) *Akce, Slovo, Pohyb, Prostor / Action, Word, Movement, Space*, op. cit., s. 366.

⁸¹ Literatura na temat twórczości Milana Kniżaka jest bardzo obszerna. Także sam artysta wielokrotnie wypowiadał się na swój i swojej sztuki temat. Por. m.in.: M. Knižak, *Nový ráj [New Paradise]*, Praha: Manes & Umeleckoprumyslové muzeum, 1996.

⁸² M. Knižak, *Odpovedi na otázky galerie výtvarného umeni v Litomericích*, (w:) *Nová Citlivost*, red. J. Hlaváček, Litoměřice: Galerie výtvarného umeni, 1994 [tom zawierający teksty], s. 8-9.

⁸³ J. Chalupcký, *Nové umeni w Cechách*, Praha: H & H, 1994.



44. Milan Knižak, „Aktualne” przechadzki po Novem Svete, 1964; Praga, repr. wg: *Akce, Slovo, Pohyb, Prostor / Action, Word, Movement, Space*, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1999.

narodową reputację (m.in. powiązanie ze środowiskiem fluxusu) najbardziej znana. Wymieńmy środowisko Křižovnicka škola, które od połowy lat sześćdziesiątych spotykało się w gospodzie „U Křižovníku”, a później „U Svitáku”. Ich „akcje” polegały na wzajemnych spotkaniach, wycieczkach i przesiadywaniu w knajpach, piciu piwa, który to napój urastał wręcz do głównego bohatera działań, jak np. w przedsięwzięciu *Piwo w sztuce* (1972)⁸⁴.

Kolejną, aczkolwiek wybitną indywidualnością czeskiej sceny artystycznej lat sześćdziesiątych, zainteresowaną sztuką akcji, był Eugen Brikcius. Jego droga w stronę tej twórczości miała nieco inne źródła niż w przypadku Milana Knížaka. Mianowicie, wiodła ona nie z doświadczenia sztuk wizualnych, lecz literatury, teatru i filozofii⁸⁵. Jego zasadnicze zainteresowania happeningiem to pragnienie zamiany słowa w ciało, pewnego rodzaju materializacja, czy też inkorporacja słowa. Jednakże, jak przyznał później artysta, tego rodzaju oczekiwania okazały się nierealne – słowo nie dało się wyeliminować: trwało w happeningu zarówno jako scenariusz poprzedzający akcję, jak również jako dokumentacja⁸⁶. Nie dało się też wyeliminować polityki, mimo że akcje Brikciusa w ogóle do niej się nie odwoływały. W jednym z pierwszych jego happeningów, *Dziękczynienie* (1967), w którym grupa ludzi ofiarowała bochenki chleba wyznaczonej osobie, znajdującej się na przystanku tramwajowym, nieoczekiwanie doszło do zniszczenia chleba, a w efekcie do interwencji policji (zapewne w obronie świeżego pieczywa) oraz do uwięzienia artysty⁸⁷. Po tygodniu został on jednak zwolniony z więzienia i uniewinniony, gdyż sąd przyjął do wiadomości, że wspomniana akcja była „dziełem sztuki”. Sztuka więc dla organów czechosłowackiego wymiaru sprawiedliwości najwyraźniej miała bardzo poważną rangę i mogła usprawiedliwić wszystko to (a przynajmniej część tego), co nie mieściło się w ramach marksistowskiej codzienności. Aktu zniszczenia chleba dokonano przypadkiem. Nie było to planowane.

Przypadek w ogóle odgrywał istotną rolę w twórczości Brikciusa. W tym samym roku zorganizował on happening *Martwa natura I*, który miał następujący przebieg (il. 45): Do kufli nalane zostało piwo, które miało się stać – w przewidywaniach autora – przedmiotem kontemplacji (*sic*) i doznań estetycznych. Przewidywano ładną pogodę – miał co praw-

⁸⁴ V. Jirousová, *Akce 60 let*, (w:) *Umeni Akce*, op. cit., s. 5.

⁸⁵ V. Borecký, *Briciový kapitulace a rekapitulace*, (w:) *Výtvarné umeni*, No. 3, 1991. K. Srp, *Toto není happening, ale... / This is not a Happening, but...*, op. cit., s. 035/361.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Pavlona Morganova cytuje wywiad z „kriminologiem”, który twierdzi, że doszło do niezgodnego z przeznaczeniem użycia 70 bochenków chleba, co obrażało klasę robotniczą: P. Morganova, *Czech Action Art in the 1960s Press*, s. 057-058/367.



45. Eugen Brikcius, *Martwa natura I*, 1967; Praga, repr. wg: *Akce, Slovo, Pohyb...*, op. cit.

da spaść śnieg, ale później spodziewano się słońca i artysta liczył na to, że światło odbite w szklanych kuflach jasnego piwa umieszczonych na świeżym białym śniegu, stanie się obiektem estetycznej kontemplacji. Tymczasem nie było ani śniegu, ani słońca, jedynie deszcz, który spowodował liczne kałuże. W efekcie więc przedmiotem happeningu stały się wspomniane kałuże (piwo wypijał pies, co pokazują liczne fotografie dokumentalne), które miały być obserwowane przez uczestników aż do wyschnięcia. Obojętnie czy piwo, czy też kałuża, ważne są tu – by tak rzec – estetyczne motywacje artysty. Estetyka pojmowana była jednak na zupełnie innej zasadzie, niż w przypadku muzealnego obrazu. Nie tylko w sensie instytucjonalnym, lecz funkcjonalnym. Element estetyczny w pracy Brikciusa miał być nieświadomy, miał pochodzić nie z wyboru, lecz z nieświadomości, miał być niejako aplikowany na doświadczenie potoczne; co więcej, nie wiązał się też z kreacją – nikt bowiem nie komponował kałuży ani potencjalnych refleksów świetlnych odbitych w kuflach piwa⁸⁸.

⁸⁸ Por. K. Srp, *Toto neni happening, ale... / This is not a Happening, but...*, op. cit., s. 335/361.

We wszystkich cytowanych wyżej pokazach odnaleźć można pewne zamiłowanie do „naturalności” i niewątpliwe poczucie humoru. Te cechy odnajdziemy także w twórczości Zorki Ságlovej, zarówno w jej pracach *par excellence* terenowych, jak też w słynnej wystawie *Siano* pokazanej w znanej galerii Václava Špály w Pradze w 1969 (il. 46). Do galerii przywie-



46. Zorka Ságlová, *Siano*, 1969, Praga, Galerie Václava Špály, repr. wg: *Akce, Slovo, Pohyb...*, op. cit.

ziono siano, z którego usypano całkiem okazałych rozmiarów stóg. Stał się on następnie przedmiotem zabawy przyjaciół artystki i publiczności. Samo wprowadzenie elementu naturalnego, w dodatku dość ludycznie potraktowanego, miał w sobie – znane już w tym czasie – elementy kry-

tyczne. Ale istotne jest to, że akcji dokonano właśnie w galerii. Kwestionując obraz nie zakwestionowano więc wprost wspierającej go instytucji, jak to miało miejsce w ówczesnej twórczości Kniżaka i Brikiusa; nie mniej status tej ostatniej został dość skutecznie podważony przez przyrównanie jej do stodoły i wypełnienie naturalnym materiałem.

Karel Srp przytacza często cytowany przez Chaluppecký'ego list Kniżaka z 1967 roku, w którym artysta pisze o samospaleniu lub ukrzyżowaniu na Václavské náměstí, rozumiejąc ten gest jako wyrażoną językiem sztuki manifestację obrazoburstwa⁸⁹. Rzeczywistość przekroczyła jednak wyobraźnię artysty. Dwa lata później bowiem, dokładnie 16 stycznia 1969 roku, właśnie tam samospalenia dokonał Jan Palach. Nie był to bynajmniej gest artystyczny. Stawka była zupełnie inna – nie tyle krytyka obrazu, lecz znacznie szersze punkty odniesienia decydowały o znaczeniu tego rodzaju manifestacji. Rzecz jednak nie w tym, że gest Palacha był gestem rozpacz i skrajnej determinacji; idzie o to, że był to gest realny, a nie – mówiąc słowami Rolanda Barthes'a – mityczny. Był to czyn wykonany w obszarze rzeczywistości *par excellence*, a nie symbolicznej, jak projekty Kniżaka. Barthes, pisząc o rewolucji, twierdzi, że „rewolucja wyklucza mit, dlatego, że wytwarza słowo w pełni, czyli od początku do końca polityczne”⁹⁰. Taka była czechosłowacka rewolucja, „praska wiosna”, takie było też samobójstwo Jana Palacha.

Barthes ulega jednak kolejnej iluzji intelektualistów. Czyn Palacha bowiem, choć realny, a nie mityczny, jako taki był „jedynie” błyskiem, chwilą, kiedy rzeczywistość przedarła się przez dyskursy mitologii. Tak jak rewolucja jest tylko chwilą, przebłyskiem, nieuchwytnym w gruncie rzeczy momentem. Bardzo szybko zostaje „rozkradziona” przez pasożytną mitologię. Nawet jej motywacje zostają ukradzione, o czym świadczy zmitologizowany projekt Kniżaka. Samospalenie Palacha nie obroniło Czechosłowacji. Paradoksalnie jednak, dzięki mitowi właśnie, pozwoliło jej obronić tożsamość. Na ten rezultat pracowali nie tylko artyści i opozycyjni intelektualiści, ale też – znów paradoksalnie – reżimowi politycy. Być może więc nie ma ucieczki przed mitem, a wiara w „słowa w pełni”, w język „prawdziwy” nie mityczny, jest jedynie wyrazem tęsknoty intelektualistów za czymś, co rzekomo istnieje poza językiem, ich – *nomen omen* – mitologizacją rewolucji. Poza językiem jednak, w „rzeczywistości”, istnieje jedynie naga śmierć, przejęta jednakże przez język kultury przestaje być naga, zostaje zaanektowana przez mit. Ten los spotkał Praską Wiosnę, ten los spotkał też samospalenie Jana Palacha.

⁸⁹ Ibidem, s. 346/361

⁹⁰ R. Barthes, *Mitologie*, Warszawa: Wydawnictwo KR, 1999, s. 281.

Problem jednak nie leży w tym, aby rozstrząsać iluzje Barthes'a i intelektualistów ufnych w rewolucję i obnażać ich w gruncie rzeczy zaufanie do mitologii. Problem leży w pytaniu o funkcję tego rodzaju procesów, ich rolę w działaniu i dyskursach funkcjonujących w społecznej praktyce. Tak definiując problem nie mamy wątpliwości, jaką rolę odegrały wydarzenia określane mianem Praskiej Wiosny. To samo dotyczy rodzącej się w latach sześćdziesiątych neoawangardy środkowoeuropejskiej. Na szczególną uwagę zasługuje powiązanie formułowanej tu krytyki obrazu podwójnym węzłem z kulturą artystyczną tamtego czasu. Jeden węzeł to krytyka kultury oficjalnej, czy też precyzyjniej rzecz ujmując, kultury związanej z instytucjami państwa; drugi węzeł to – jednoczesna – krytyka kultury nieoficjalnej, a więc tej, która rodziła się poza tymi instytucjami. Historia sztuki Polski i – zwłaszcza – Jugosławii nie jest najlepszym przykładem tego mechanizmu, gdyż tam dochodzi do swego rodzaju instytucjonalizacji obrazu modernistycznego, co w znacznym stopniu upraszcza stawiane kwestie. W tych krajach neoawangarda stanowi efekt nie tylko procesów problematyzowania rzeczywistości, ale też owo sproblematyzowanie otoczenia ma charakter chronologiczny. Innymi słowy, neoawangardowa krytyka jest reakcją widzianą w czasie, reakcją na wcześniej dokonaną instytucjonalizację modernizmu.

W innych krajach, zwłaszcza w Czechosłowacji, proces ten ma znacznie ciekawszy przebieg, gdyż dokonuje się w dużej mierze w płaszczyźnie synchronicznej. Ci artyści podejmują krytykę obrazu *en globe*, bez względu na jego pozycję w instytucjonalnych podziałach kultury, dostrzegając tkwiące niebezpieczeństwa niejako w jego istocie. Obraz właśnie dlatego, że związany jest z mitologią autonomii, hierarchii, elitarności i ekskluzywności techniki itp., stanowi zagrożenie dla wolności i swobody ekspresji. Obraz, obojętnie, czy funkcjonujący w oficjalnym, państwowym salonie wystawienniczym, czy w prywatnym studio, uniemożliwia przekroczenie granic zarówno twórczości, jak życia i tylko pozornie łamie konwencje. W gruncie rzeczy, właśnie dlatego, że jest obrazem, jest uwikłany w konwencje i granice tworzenia. Krytyka obrazu, jaka dokonywała się w Czechosłowacji, miała więc głębokie korzenie o charakterze teoretycznym, choć bardziej intuicyjnie niż systematycznie wyrażane. Dotyczyła w pierwszym rzędzie kondycji obrazu, w mniejszym stopniu zaś – jak w Polsce i w Jugosławii (wyjątkową pozycję w tym środowisku zajmuje Mangelos) – jego funkcjonowania.

Z początkiem lat siedemdziesiątych w Czechosłowacji rozpoczyna się „normalizacja”, rozpoczyna się nowy okres historii sztuki nie tylko zresztą w tym kraju. Jest to bowiem też nowy okres środkowoeuropejskiej neoawangardy, która generalnie w krajach regionu zaczęła funkcjonować

w zupełnie innym kontekście historycznym. Bez względu na to, czy wydarzenia końca lat sześćdziesiątych i samego początku lat siedemdziesiątych zmierzały w stronę ograniczenia swobód artystycznych (jak w Czechosłowacji), czy też pewnej liberalizacji (jak w większości krajów tego obszaru), skończył się okres poststalinizmu, a rozpoczął czas, który przyszedł prezydent wolnej Czechosłowacji, a później już tylko Republiki Czeskiej, nazwał swego czasu posttotalitaryzmem⁹¹, czas tzw. realnego socjalizmu, zmieniający zasadniczo kontekst funkcjonowania kultury artystycznej w tej części Europy.

CRITIQUE OF THE PAINTING: TOWARDS THE NEO-AVANT-GARDE IN CENTRAL EUROPE IN THE 1960S

Summary

From the vantage of the neo-avant-garde, the painting is associated with the values of universalist culture, values based upon common aesthetics and the autonomy of the work, the primacy of pictorialism and domination of "high" culture, Euro-centrism and masculinism, etc. Neo-avant-garde criticism addresses such issues as the hierarchy of culture and relations of power as well as the strategies of ethnic, cultural, sexual, and political domination. Developed mainly in the Anglo-Saxon countries, this model of interpretation encounters certain difficulties when transferred to the area of Central Europe. One reason is the fact that Central European reception of modernist art was not understood as a strategy of repression but of liberalisation, while the autonomy of the work of art, perceived by Western neo-avant-garde circles as a factor hindering social and political criticism, was seen in communist countries as demonstration of resistance to politicisation and socialist realism imposed by administrative means. Moreover, certain elements of the Western neo-avant-garde discourse of the 1960s, especially Marxist phraseology, were approached with caution in Central Europe (except for the GDR), while others, such as the feminist critique of gender hierarchy, were only accepted much later. However, the main difficulty facing attempts at a comparative analysis of artistic culture in Central Europe is the diverse history of modernism, and hence a very complicated starting point of the neo-avant-garde. Thus, in the post-Stalinist period in Poland and, even more so, Yugoslavia, modernism, in both its neo-constructivist version and *informel*, very soon ceased to contend against the system of government, later gaining the status of official art. In other countries, such as Romania, the GDR, and Hungary, where for a variety of reasons de-Stalinisation of culture proceeded in different ways, modernism, if received at all, was not accepted by official culture and never became part of it.

The diversified conditions in which modernism functioned in particular Central European countries as well as the differences between the contextualisation of modernism in Central and Western Europe and, more importantly, within the Eastern block define the multiple reference points of neo-avant-garde critique of the modernist painting.

⁹¹ V. Havel, *Sila bezišnych*, (w:) V. Havel, *Eseje polityczne*, Warszawa: Krag, 1984.

The present paper analyses particular examples of this complex process. Their diversity is determined both by geography and by the kind of neo-avant-garde artistic practices: object art, happening, conceptual art, etc. The history of Yugoslavian art is represented by the works of the Croatian Gorgon group and the closely related art of Dimitrije Bašičević, known by the pseudonym of Mangelos, as well as by the Slovenian OHO circle, especially Marko Pogačnik. Of Polish art, the paper discusses the work of Włodzimierz Borowski, Tadeusz Kantor, Andrzej Matuszewski, Stanisław Dróżdź, and Jerzy Rosołowicz. The work of the Yugoslavian and Polish artists stems from the critique of the painting, treated as a paradigm of modernist culture and of the hierarchies it expresses. It is not so in Hungary. Focusing on the work of Miklós Erdély and Tamás Szentjóby, we can say that the processes of the emancipation and modernisation of culture occurred in a sort of symbiosis between the values of neo-avant-garde and modernist art. Furthermore, their common foundation was of political character as they both expressed strong disagreement with the state cultural policy or even resistance to the entire system of government. Such politicisation of the neo-avant-garde is unique in the whole of Central Europe. The Czechoslovak artistic scene, on the other hand, here represented both by Czech and Slovak artists: the conceptual artists active in Bratislava (such as Július Koller, Stano Filko, or Alex Mlynárik) and the Prague happening artists (such as Eugen Brikcius or Milan Knižak), has other distinctive features. Even though abstract modernist art, produced at the same time, overtly opposed the political system, it was criticised by the Czech and Slovak neo-avant-garde because the latter did not understand it in terms of institutional opposition (as objection to socialist-realist painting) but rather as art which in its "essence" supports the hierarchical order of the world, hence also the structures of government. Thus, related to the mythology of autonomy, hierarchy, elitist culture, etc., the painting, according to the artists under scrutiny, threatens the freedom of expression. Whether it functions in an official state-owned gallery or in a private studio, whether it is abstract or figurative, the painting as an expression of a particular culture makes impossible transcending the limits of art and life. As a painting, it is unavoidably involved in conventions and the limitations of artistic creation.