

FLUXUS JEST W CIĄGŁEJ IMPROWIZACJI

Praca doktorska w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki plastyczne
i konserwacja dzieł sztuki

Weronika Trojańska

Promotor: dr hab. Tomasz Opania, prof. ASP

Promotor pomocniczy: prof. dr. Hubertus v. Amelunxen

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu Szkoła Doktorska

Wrocław 2024



PEACE
IS
POWER

PRZEDMOWA	4
WSTĘP	6
Jak to wszystko się zaczęło?	8
CZĘŚĆ PIERWSZA	
• Czym ten doktorat nie jest?	15
• Czym w takim razie ten doktorat jest?	17
CZĘŚĆ DRUGA	
• Czym jest Event Score?	23
• Co zatem z autorstwem?	25
• Jak wykonać Event Score?	28
• Co z re-enactment i re-performans, itp.?	31
CZĘŚĆ TRZECIA	??
• Po co nam FLUXUS dzisiaj?	45
• Uważność	47
• Gospodarka uwagi	50
• Gra / zabawa	53
WNIOSKI	60
EPILOG	62
BIBLIOGRAFIA	64
SUPLEMENT	71

PRZEDMOWA¹

¹ Jako celowy gest, aby uniknąć definiowania lub podsumowywania „czym jest Fluxus”, zdecydowałam się dać głos powszechnej wiedzy, którą można łatwo znaleźć w internecie, od Wikipedii i encyklopedii Britannica, po Chat GPT. Kolaż wybranych fragmentów tekstu, z stron, które pojawił się jako pierwsze w wyszukiwarce po wpisaniu hasła Fluxus, przyjmuje najczęściej powtarzaną narrację, zamiast wyrażać moje własne rozumienie tego, co oznacza Fluxus.

„Fluxus był międzynarodową, interdyscyplinarną społecznością artystów, kompozytorów, projektantów i poetów w latach 60. i 70., którzy angażowali się w eksperymentalne działania artystyczne i performatywne, kładąc nacisk na proces artystyczny ponad gotowy produkt”¹. „Artyści Fluxusu zachęcali do zabawnego i otwartego podejścia do sztuki, tworząc szeroką gamę niekonwencjonalnych dzieł, często wykorzystując do tego zwykłe przedmioty i codzienne działania, aby kwestionować tradycyjne pojęcia sztuki i angażować publiczność w interaktywne doświadczenia”². „Maciunas i zainteresowanie Fluxusu żartami i gagami, a także masową produkcją, są najlepiej zilustrowane przez *Fluxkity*: pudełkowe edycje wypełnione niedrogimi gotowymi rzeczami, pracami wizualnymi, esejami, gramami i partyturami wydarzeń (instrukcjami do performansów)”³. „Z Fluxusem związanych było ponad 50 artystów, wielu z nich tworzyło okresowe antologie przedstawiające najnowsze światowe eksperymenty w dziedzinie sztuki i antysztuki, muzyki i antymuzyki oraz poezji i antypoezji. Wiele z nich uczestniczyło w tych przedsięwzięciach jedynie ze względu na możliwość współpracy i już istniejące grono publiczności. Fluxus angażował artystów z całego świata, w tym amerykańców Dicka Higginsa i Alison Knowles, francuza Bena Vautiera i koreańskiego artystę Nam June Paika [...]”⁴. „Łacińskie słowo Fluxus oznacza przepływ, w języku angielskim flux to wypływanie. Założyciel Fluxusu Maciunas”⁵ „podobnie jak wielu jego poprzedników i rówieśników związanych z awangardą, postanowił przedstawić swoje argumenty w for-

mie manifestu”⁶, który „głosił, że celem Fluxusu było ‘promować rewolucyjny zalew i przypływ w sztuce’ [...]”⁷. „Dla George’a Maciunasa i artystów Fluxusu chodziło o połączenie kulturowych, społecznych i politycznych realiów w jedną całość, która stanie się nowym obliczem działania, rewolucji.”⁸ „Podążając za ideologią wymyśloną przez dadaizm i odziedziczoną przez neo-dadaizm, Fluxus zachował chęć bycia antykomercyjnym, oddzielając swoje dzieła sztuki od tendencji napędzanych przez rynek”⁹. „Organizując większość swoich działań poza powszechnie kojarzonymi ze sztuką miejscami, Fluxus utorował drogę licznym stylom artystycznym, które działają poza galeriami i muzeami, od sztuki ziemi po sztukę uliczną”¹⁰. „Fluxus był czymś więcej niż tylko ruchem artystycznym; było to rewolucyjne podejście do tworzenia, które dążyło do zniesienia granic między sztuką a życiem. Traktując priorytetowo partycypację, kolaborację i wykorzystanie codziennych materiałów, artyści Fluxusu rzucili wyzwanie tradycyjnym strukturom i hierarchiom świata sztuki, pozostawiając głębokie i trwałe dziedzictwo we współczesnych praktykach artystycznych”¹¹. „Jego przekraczający granice etos nadal rezonuje we współczesnych formach sztuki konceptualnej i performatywnej – Tracy Emin, Marina Abramovic, Damien Hirst, Rikrit Tiravanija, Banksy i wielu innych czerpało z filozofii Fluxusu i ją rozwijało”¹². „FLUXUS jest jedną z najciekawszych rzeczy, jakie przydarzyły się światowej kulturze po 1945 roku”¹³.

1 „Fluxus”, *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Fluxus> (dostęp: 12 lipca 2024).

2 „Fluxus”, *The Art Story*, <https://www.theartstory.org/movement/fluxus/> (dostęp: 12 lipca 2024).

3 Ann Cabelle, „Miniature Fluxus Museums: Fluxus and the Multiple”, *Bard Graduate Center*, <https://www.bgc.bard.edu/research-forum/articles/91/miniature-fluxus-museums-fluxkits-and> (dostęp: 12 lipca 2024).

4 Lisa S. Winewright, „Fluxus”, *Encyclopedia Britannica*, ostatnio zmodyfikowany: 4 września 2024, <https://www.britannica.com/art/Fluxus> (dostęp: 12 lipca 2024).

5 „Fluxus”, *Tate*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus>, (dostęp: 12 lipca 2024).

6 Karen Kedmey, „What is Fluxus”, *Artsy*, January 14, 2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fluxus-movement-art-museums-galleries> (dostęp: 12 lipca 2024).

7 „Fluxus”, *Tate*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/fluxus>, (dostęp: 12 lipca 2024).

8 Angie Kordic, „What is Fluxus?”, 11 maja 2016, <https://www.widewalls.ch/magazine/what-is-fluxus> (dostęp: 12 lipca 2024).

9 Tamże.

10 „About Fluxus”, *Sotheby's*, <https://www.sothebys.com/en/art-movements/fluxus>, (dostęp: 12 lipca 2024).

11 Open AI, Chat GPT, (dostęp: 12 lipca 2024).

12 „About Fluxus”, *Sotheby's*, <https://www.sothebys.com/en/art-movements/fluxus>, (dostęp: 12 lipca 2024).

13 „Grupa ETC RE//MIX Opery Fluxusu”, *Komuna Warszawa*, <https://komuna.warszawa.pl/spektakle/grupa-etcopy-fluxusu-2>, (dostęp: 26 sierpnia 2024).

WSTEP

„W tamtych czasach Ben Vautier przyjechał do Genui i powiedział – niektórzy mówią, że Fluxus to nic, co stało się czymś, niektórzy mówią, że problemem Fluxusu jest to, jak przestać mówić o Fluxusie – niektórzy twierdzą, że Fluxus to martwa archeologia na sprzedaż – niektórzy mówią, że jeśli Fluxus dotyczy znaczenia bez znaczenia, to po co się tym przejmować? Jedni mówią, że najlepszym dziełem w tym pokoju jest patrzenie przez okno – inni mówią „Jestem bardziej Fluxusem niż ty” – niektórzy mówią, że kot Neron siedzący na schodach jest najlepszym artystą Fluxusu – niektórzy mówią, że Fluxus to błąd, który działa – niektórzy mówią, że Fluxus nie istnieje – niektórzy mówią, że Fluxus jest wszędzie”.

Napisał to swoim unikalnym charakterem pisma fluxusowy artysta Ben Vautier na ścianie Muzeum Sztuki Współczesnej „Villa Croce” w Genui. Praca ta powstała w 2002 r. na wystawę „The Fluxus Constellation”. Zobaczyłam ją tam dwadzieścia lat później podczas obchodów 60. rocznicy Fluxusu. Właśnie sobie ją przypomniałam i gdybym mogła, prawdopodobnie zakończyłabym ten tekst tutaj, ponieważ jest to dla mnie kwintesencja wszelkich prób zmierzenia się z meandrami tematu, jakim jest Fluxus. Gdyby tylko nie tytuł tej pracy, który przyprawia mnie o dreszcze: „Fluxus nie może uratować świata”.

5 czerwca 2024 r. moja ściana na Facebooku była pełna postów o śmierci Bena Vautiera. „Annie zmarła o drugiej w nocy w szpitalu. Ben strzelił sobie w głowę. Tak bardzo cię kochałem. Jestem załamany.”¹ Vautier był jednym z niewielu artystów Fluxusu, których nigdy nie spotkałam osobiście, ale nie był pierwszym z nich, którego śmierci doświadczyłam. I mimo wszystko, było w tym coś, co mnie głęboko po-

ruszyło. Może to był właśnie ten post mojego dobrego znajomego Charlesa Dreyfusa (artysty również związanego z Fluxusem) o Benie i jego żonie Annie Baricalli, który zacytowałam powyżej, albo po prostu ogólne odczucie, że tak mało ludzi Fluxusu jeszcze żyje.

Często porównywałam ich do weteranów wojennych. Co stanie się z ich spuścizną, gdy ich zabraknie? Kto opowie wszystkie ich historie? Podobnie jednak jak w przypadku relacji byłych żołnierzy, możemy zachować tylko słowa, a nie czyny. Kiedy odwiedziłam Alison Knowles w jej lofcie pod koniec listopada 2023 r., powiedziała, że jej największym marzeniem jest to, aby inni ludzie nadal wykonywali jej performansy, co utrzymało by je przy życiu, gdy jej zabraknie. Ale prawda jest taka, że „wszyscy ludzie Fluxusu przeminą i nikt nie będzie wiedział, co było czym, a to zdefiniują to dopiero przyszłe pokolenia.” – powiedziała mi Bibbe Hansen². „Nie mogę już nawet skontaktować się z niektórymi ludźmi. Oni nie żyją” – mówił Ken Friedman, prawdopodobnie najmłodszy ze wszystkich osób związanych z Fluxusem (dziś badacz i wykładowca projektowania, ale także zagorzały zwolennik Fluxusu) – „Zaledwie kilka miesięcy temu zmarł Jean Dupuy³, a potem może trzy, cztery tygodnie później Olga Adorno. Wszyscy ludzie Fluxusu odchodzą lub odeszli”⁴. Także ze względu na lata, w jakich Fluxus był najbardziej aktywny, zwykle mówi się o nim w czasie przeszłym, a co z teraźniejszością lub przyszłością?

Nie wiem, czy Fluxus może uratować świat, ale jestem pewna, że dzieło Bena pozostanie na ścianie tak długo, jak długo będzie stał budynek Villa Croce lub przynajmniej dopóki będzie istniało tam muzeum. Być może

1 Oryginalny tekst: “Annie est décédée à deux heures du matin à l’hôpital. Ben s’est tiré une balle dans la tête. Je vous aimais tant, tant.”

2 Cytat z mojej rozmowy online z Bibbe Hansen, 14 grudnia 2023.

3 Jean Dupuy zmarł 4 kwietnia 2021 roku w Nicei.

4 Cytat z rozmowy na Zoomie z Kenem Friedmanem, 15 września 2021.

ta praca doktorska może być hołdem dla wszystkich ludzi Fluxusu lub sposobem na zachowanie pamięci o nich nieco dłużej. Albo przynajmniej rodzajem dziennika mojej przygody z Fluxusem, gdy moje wspomnienia zaczną blednąć.

„Na moich półkach z książkami mam około trzech metrów literatury o Fluxusie, a nawet jej nie kolekcjonuję, więc jeśli chcesz wiedzieć coś o Fluxusie, prawdopodobnie już to istnieje. Interesujące jest nie to, co inni ludzie myślą o Fluxusie, ale co on znaczy dla ciebie osobiście. Możesz zbierać opinie, teksty itp. od ludzi związanych z Fluxusem (o ile nadal żyją). Będą bardzo różne i często przeciwstawne. A wiele z tego można już znaleźć w literaturze. Powiedziałbym: zapomnij o tym wszystkim. Uczyni to osobistym”.

Znalazłam tę wiadomość od Harry’ego Ruhe⁵, holenderskiego kolekcjonera, wydawcy i galerzysty, w mojej skrzynce pocztowej zaraz po rozpoczęciu studiów doktoranckich. Od tamtej pory jego słowa rezonowały we mnie. To prawda, przeczytałam tak wiele o Fluxusie i prawdopodobnie widziałam wszystkie ważne książki i katalogi opublikowane na jego temat. Do tego Ken Friedman, podzielił się ze mną swoją biblioteką cyfrową, zawierającą ponad 300 tytułów na temat Fluxusu i sztuki intermedialnej. Ale czy to przybliżyło mnie do zrozumienia czegośkolwiek? Nie mówiąc już o tym, „Czym jest Fluxus?”.

Można się zgubić w powodzi prób włożenia Fluxusu do jakichś historycznych ramek sztuki. Myślę, że wiem, czym on jest dla mnie osobiście⁶, co

jest dość dalekie od podziwiania tylko jego wpływu na sztukę. Ale czy moje osobiste doświadczenia byłyby dla kogoś interesujące do przeczytania? Czy ma sens cokolwiek pisać, skoro, jak zauważył Ruhe, opublikowano już tak wiele opowieści i opinii? I to są również wspaniałe osobiste historie artystów i artystek Fluxusu⁷, takich jak np. Emmett Williams⁸, które mogą przybliżyć ludziom jego „ducha”. Ale wierzę również, że Fluxus nie może być opowiedziany wyłącznie słowami. Zawsze będzie czegoś brakowało⁹.

Jak to się wszystko zaczęło?

Nie pamiętam dnia, w którym po raz pierwszy usłyszałam o Fluxusie, ani żadnego konkretnego momentu, w którym się nim zafascynowałam, ale jestem pewna, że stanie się on częścią mojego życia - częścią mnie na zawsze.

Prawdopodobnie miało to miejsce w liceum na lekcjach historii sztuki. Ale mam tego mgliste wspomnienie, jakby było opowiedziane mi przez kogoś innego. Podobnie, jak przygody, które przydarzyły nam się w dzieciństwie i myślimy, że je pamiętamy, ale to tylko nasze rodziny opowiadają w kółko te same historie, dopóki nie zapadną nam w pamięć na tyle mocno, że w nie uwierzemy. A potem patrzymy na rodzinne zdjęcia, które potwierdzają tę iluzję. I to samo przydarzyło mi się z Fluxusem. Mam rozmazany obraz klasy ze zdjęciem wyświetlanym na ścianie (wtedy używano jeszcze analogowych slajdów 35 mm, co czyniło to jeszcze bardziej iluzorycznym). Dziś gdy sobie to przypominam, widzę w pamięci zdjęcie Fluxusu z 1962 roku zrobione podczas kanonicznych akcji w Wiesbaden. Ale kto tam wie?

5 Harry Ruhe wziął udział w moim performancie „Maciunas Laughter (Choir Edition) w Eye Filmmuseum w Amsterdamie (8 października 2019), m.in. razem artystą Fluxusu Willemem de Ridderem i holenderskim artystą Frankiem Manderslootem.

6 Kiedy powiedziałam to Philipowi Cornerowi, zareagował: „Naprawdę wiesz? Zastanawiam się, czy ja powinienem to wiedzieć”.

7 Np. Caterina Gualco, red., *Fluxus in Italia*, (Genova: Il Cannetto Editore, 2012); Harry Ruhe, *25 Fluxus Stories*, (Amsterdam: Tuja Books, 1999).

8 Np. Emmett Williams, *My Life in Flux and Vice Versa*, (Nowy Jork: Thames & Hudson, 1992) albo Emmett Williams, *A Flexible History of Fluxus Facts & Fiction*, (Nowy Jork: Thames & Hudson, 2007).

9 Jeśli ktoś chce pogłębić wiedzę w tym temacie z zakresu historii sztuki, proszę odnieść się do publikacji wymienionych w bibliografii.

Czasami czuję się podobnie, słuchając opowieści artystów i artystek Fluxusu, jakby powtarzali gdzieś podsłuchane relacje, zamiast dzielić się własnymi doświadczeniami. Często „kopiują” samych siebie, odtwarzając relacje, które napisali dawno temu lub które istnieją w niektórych opublikowanych już przez nich samych wspomnieniach. Prawdopodobnie jest to kwestia wieku i zawodowej i zanikającej pamięci¹⁰. Ken Friedman w jednej z naszych rozmów przyznał, że nie pamięta już rzeczy z lat 60. „Potrafię odpowiadać na pytania własnymi słowami, ale nigdy nie pamiętam różnych historii w ten sam sposób. [...] Muszę przyznać, że prawdopodobnie to głupio brzmi, ale pamiętam rzeczy, ale jeśli próbuję je sobie przypomnieć ze szczegółami, nie jestem w stanie już tego zrobić tak, jak kiedyś. Minęło już pół wieku”¹¹. Podobnie Frank Trowbridge¹² wyznał mi,

10 „Jedną z trudności, jakie napotkałam, gdy byłam w aktywnej fazie robienia wywiadów, jest to, że wiele osób nie pamięta rzeczy” - podzieliła się ze mną historyczka sztuki Natilee Haaren. Forest Trowbridge [zob. przypis 25] powiedział mi również, że: „Dwadzieścia jeden lat temu, gdy miałem około 60 lat, zachorowałem na stwardnienie rozsiane. [...] Choroba poważnie wpłynęła na moją pamięć i nie jestem pewien, co do dokładności większości moich wspomnień z przeszłości. Krótko mówiąc, nie wiem, kiedy miało miejsce wydarzenie w Fluxus Carnegie Hall. [zob. przypis 24] Wszystko, co mogę powiedzieć, to to, że musiało to mieć miejsce, gdy byłem w Nowym Jorku w 1963 lub 1964 roku, a następnie ponownie w 1965, 1966 lub 1967”.

11 Cytat z rozmowy na Zoomie z Kenem Friedmanem, 15 września 2021.

12 Dziś: Forest Trowbridge. Brał udział w niektórych wczesnych performansach wraz z innymi członkami Fluxusu. Np. podczas „Festum Fluxorum Fluxus – Musik und Antmusik. Das Instrumentale Theater”, Dusseldorf, 1963, gdzie wykonał „Paper Piece” Benjamina Pattersona. Wspomina również wydarzenie w Kolonii: „Mogłem wykonać sztukę teatralną Dicka Higginsa z przemianą Agną Smirnoff Reddemann w naszym rodzinnym mieście Kolonii”. A także występ w Carnegie Hall w Nowym Jorku: „George Maciunas zarezerwował Carnegie Recital Hall na wydarzenie Fluxusu. Kiedy się o tym dowiedziałem, skontaktowałem się z nim, a on zaprosił mnie do udziału. [...] George dał mi muzealną replikę puzonu lol i zasugerował, żebym użył jej zamiast mojej trąbki w jednym z moich utworów. [...] Byłem mile zaskoczony, widząc tam Nam June Paika, a także kilku innych, którzy przyjechali na to wydarzenie z Niemiec. To było moje ostatnie zaangażowanie w Fluxus, jakże mógłbym o tym zapomnieć?” Nie udało mi się jednak znaleźć w innych źródłach żadnego potwierdzenia jego udziału w tych wydarzeniach.

że jego „pamięć jest trochę niewyraźna. To było ponad 60 lat temu! Mam mgliste wspomnienie podróży pociągiem na krótką przejażdżkę na przedmieścia Kolonii, aby spotkać się z Nam June Paikiem w jego studiu”¹³. Być może z czasem niektóre wspomnienia zostały „zabarwione” przez fałszywe. Ale czy to coś złego?

Poza niewyraźnym wspomnieniem slajdu, niewiele pamiętam oprócz tego, że „Fluxus był ważnym ruchem sztuki konceptualnej”. Nie jestem pewna, czy to powiedział mój nauczyciel historii sztuki, czy też wymyśliłam to sobie, patrząc na zdjęcie przedstawiające kilka osób stojących na scenie ubranych w czarne garnitury. Niemniej jednak kilka lat później, będąc już studentką Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (dziś Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz), dołączyłam do klasy Jarosława Kozłowskiego, który później został moim promotorem dyplomu magisterskiego. Muszę przyznać, że zajęło mi prawie dwa lata, zanim odważyłam się przekroczyć próg jego pracowni. Nie jestem pewna, czy bardziej onieśmieliła mnie jego reputacja (jest wybitnym polskim artystą konceptualnym), kłęby dymu unoszące się z pomieszczenia czy fakt, że miał na sobie ten sam garnitur, jak ci artyści Fluxusu ze zdjęcia.

Oprócz tego, że był współzałożycielem, wraz z Andrzejem Kostołowskim, międzynarodowej sieci artystycznej NET¹⁴ (1971), był też zaangażowany w

13 Cytat z wiadomości e-maila od Foresta Trowbridge’a, 1 marca 2022.

14 „W następstwie II wojny światowej Żelazna Kurtyna przecięła Europę, tworząc nie tylko geograficzny podział Wschód-Zachód, ale także systemowe granice ideologiczne i kulturowe. W 1971 roku artysta Jarosław Kozłowski i krytyk Andrzej Kostołowski stworzyli to, co stało się znane jako „Manifest NET” i wysłali go pocztą do ponad 300 artystów i teoretyków sztuki na całym świecie. Manifest wzywał do zniesienia tych starannie strzeżonych granic poprzez swobodną wymianę idei, projektów, dzieł sztuki, publikacji i innych form ekspresji, które byłyby również dostępne poza oficjalnym obiegiem sztuki”. Z komunikatu prasowego wystawy „Listening by Eye” w Muzeum Susch w Such, Szwajcaria, lato 2020 r.

Fluxus. Nie był co prawda jego głównym członkiem, ale znał wielu artystów i artystek Fluxusu, z którymi nawiązał kontakty przede wszystkim dzięki działalności Akumulatorów 2, galerii, którą Kozłowski otworzył w 1972 roku w Poznaniu. Wystawiano tam wielu artystów i artystek awangardowych, w tym właśnie związanych z Fluxusem, takich jak Dick Higgins, Emmett Williams i Geoff Hendricks. Również w 1977 roku w Akumulatorach 2 odbył się Festiwal Fluxusu, jak się później okazało – ich ostatni. Nic więc dziwnego, że gdy w 2010 roku obroniłam pracę magisterską w pracowni Kozłowskiego i miałam tam wystawę mojej pracy dyplomowej – była to „retrospektywa” wymyślnego przeze mnie fikcyjnego artysty o nazwisku Ksawery Somiński – ktoś zapytał, czy to jakiś artysta Fluxusu. Nie naśladowałam świadomie tej estetyki, ale to tylko dowodzi, jak bardzo byłam nią przesiąknięta.

Lata później, fakt, że znałam Jarosława i byłam jego studentką, znacznie ułatwił mi nawiązanie kontaktu z Jonem Hendricksem, byłego współpracownika Fluxusu i przede wszystkim kuratora kolekcji Silverman Fluxus w MoMA i „prawej reki” Yoko Ono, jej menedżera i kuratora. Odwiedziłam jego dom w Nowym Jorku, aby uzyskać oficjalną zgodę na wykonanie „Cut Piece” Ono w Museum der Moderne w Salzburgu (2017).¹⁵ Wtedy nie znałam jeszcze Jona i wiedząc, jak ważną jest osobistością, byłam trochę zdenerwowana, pukając do drzwi jego domu na Greenwich Street. Pamiętam, że tego dnia byli u niego jacyś szwajcarscy studenci, którzy nagrywali o nim film, co sprawiło, że moja wizyta wyglądała jeszcze bardziej oficjalnie. Ale gdy tylko usiadłam na kanapie, aby poczekać, aż skończą, Jon poprosił mnie, abym opowiedziała mu coś o sobie. Gdy powiedziałam mu, że zrobiłam dyplom u Kozłowskiego, okazało się to natych-

miastowym przełamaniem lodów (nawet ci młodzi ze Szwajcarii wyrazili swój podziw dla niego). Jon jest dobrym przyjacielem Jarosława i pokazał mi od razu, że właśnie podpisał petycję o przywrócenie stanowiska kierownika studia na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Zbudowało to jego zaufanie do mnie nie tylko jako wykonawczyni prac Yoko Ono, ale także artystki, a co najważniejsze - koleżanki. Oprócz kolejnych wizyt w jego małym biurze na parterze jego domu wypełnionym po sufit książkami i ulotkami Fluxusu, z pięknym widokiem na ogród, wspólnych spacerów po ulicach i lunchów w sąsiedniej małej kawiarni przypominającej tawernę, otrzymałam od niego jeden z najpiękniejszych komplementów: „Podoba mi się twój wyjątkowy sposób myślenia”. Ale okazało się, że ta wizyta w związku z „Cut Piece” nie była moim pierwszym spotkaniem z Jonem. Niedługo po moim przyjeździe do Nowego Jorku jesienią 2016 roku (zostałam zaproszona na studia „Art Writing” w School of Visual Arts), mój przyjaciel Jeffrey Perkins poprosił mnie o pomoc w nagraniu sceny otwierającej jego film dokumentalny o George’u Maciunasie. To było proste zadanie, pomóc mu ogarnąć kaskadę piłeczek pingpongowych spadających ze schodów¹⁶. Okazało się, że on i jego montażystka Jessie Stead kręcili scenę w domu Jona Hendricka, który później wyciągnął też kilka fluxusowych pudełek, żeby je również nagrać. Poczułam się jak ryba w wodzie.

Poznałam Jeffa kilka lat wcześniej, robiąc podczas rezydencji artystycznej w Wilnie (Rupert) research na temat śmiechu Maciunasa. Byłam wtedy bardzo rozczarowana, że jedyne rzeczy, jakie znalazłam w stolicy Litwy na temat Fluxusu, to był mały pokój z kilkoma ich pracami w Contemporary Art

¹⁵ Więcej w rozdziale „Co z re-enactmentem i re-performansem, itd?”

¹⁶ Kilka lat później pomagałam przy kolejnej kaskadzie piłeczek pingpongowych w Eye Filmmuseum w Amsterdamie, gdzie schody we foyer muzeum były dziesięć razy większe niż te w domu Hendricksa.

Center (CAC) i kurator National Gallery of Art, Giedrius Gulbinas, który kilka lat wcześniej w miejscu swojej pracy pokazał fragment filmu Perkinsa. Nie znając wtedy jeszcze Jeffa, postanowiłam napisać do niego, aby zapytać o kilka rzeczy na temat Maciunasa. Wiedziałam, że pracuje nad dokumentem o inicjatorze Fluxusu i jak się okazało, był bardzo dobrze poinformowany i przyjaźnił się z prawie każdym, kogo można sobie wyobrazić, kto był w jakichś sposób związany z Fluxusem (a jeśli nie, to miał historię o tej osobie z lat, gdy był jeszcze taksówkarzem¹⁷). Kilka lat później, w maju 2016 roku, spotkaliśmy się w Nowym Jorku, gdzie Jeff wziął udział w moim wydarzeniu poświęconym Maciunasowi w Wendy's Subway na Brooklynie. Ten właśnie kontakt zapoczątkował naszą długotrwałą przyjaźń.

To właśnie dzięki Jeffowi poznałam nowojorski krąg Fluxusu, a zwłaszcza ludzi skupionych wokół Emily Harvey Foundation. To miejsce nadal zajmuje szczególne miejsce w moim sercu, nie tylko ze względu na historię wystaw fluxusowych¹⁸, czy też dlatego, że znaj-

duje się w jednym z Fluxhousów i jest to miejsce, w którym Maciunas został niemal pobity na śmierć¹⁹, ale także dlatego, że sama byłam zapraszana kilka razy, jako artystka, aby coś tam zrobić²⁰. Zaprzyjaźniłam się z ówczesnym dyrektorem, Christianem Xatrecem, i kilkoma stałymi bywalcami galerii. Poprzez Perkinsa spotkałam również Normana Ballarda (obecnie dyrektora Shiegeko Kubota Video Art Foundation), który w tamtym czasie został wykonawcą spuścizny Kuboty i zaczął porządkować rzeczy pozostawione w lofcie przez nią i jej partnera Nam June Paika. Ballard wraz ze swoim synem chciał zdigitalizować wszystkie jej prace wideo i aby to zrobić, potrzebowali pomocy w katalogowaniu niekończących się stosów taśm, kaset VHS i płyt DVD. Przychodziłam więc na najwyższe piętro 110 Mercer Street, gdzie znajdowało się jej mieszkanie, aby przez kilka miesięcy zapisywać te dane

Christiana Xatreca, dzięki któremu została wprowadzona do kręgu artystów Fluxusu działających w Nowym Jorku. Wśród nich był Jean Dupuy, który współpracował z nią i Xatrecem przy otwieraniu Grommet Gallery (później przemianowanej na Emily Harvey Gallery). Carolee Schneemann powiedziała kiedyś o tej przestrzeni SoHo: „Zawsze można tam pokręcić się, napić się kawy, użyć maszyny do pisania, a nawet przespać... To artystyczny dom — jak kościół — i jesteśmy tam współwyznawcami” — z Cait Munro, „Legendary Women Dealers Who You Need To Know, Part Two”, Artnews, 31 marca 2014 r. (dostęp: 18 września 2024). Archiwum Emily Harvey Gallery (1982-2004) zostało nabyte przez J. Paul Getty Trust w 2022 r. i można je teraz odwiedzać w Getty Research Institute (GRI) w Los Angeles.

19 Historię tę opowiada Sara Seagull w filmie Jeffreya Perkinsa: „George. The Story of George Maciunas and Fluxus”, 2018. Więcej w książce Thomasa Kelleina „The Dream of Fluxus. George Maciunas: An Artist's Biography”: „8 listopada 1975 r., w swoje 44. urodziny Maciunas doznał poważnego urazu. Na ciemnej klatce schodowej w drodze do jednego ze swoich loftów został zaatakowany przez nieznaną osobę, którzy rzucili się na niego z pięściami i łomami. Elektryk Pete D. Stefano, jak później napisał Maciunas, wysłał dwóch wynajętych bandytów, aby dać mu nauczkę. Został przewieziony do szpitala Św. Wincentego, gdzie zdiagnozowano u niego trzy złamane żebra, poważne obrażenia twarzy i utratę wzroku w jednym oku”. Thomas Kellein, *The Dream of Fluxus. George Maciunas: An Artist's Biography*, (Londyn i Bangkok: Wydanie Hansjoerg Mayer, 2007), 147.

20 „Maciunas Laughter (Choir Edition No.2) w 2018, „The Perfect Journey (after James Lee Byars). An Homage” w 2019, „Close (to) the Sky” w 2022 i „Conductors' Ensemble” w 2023.

17 Jak ta o Charlotte Moorman, którą słyszałam już wiele razy. Oto jedna z jej wersji: „Charlotte przyjaźniła się z Emily Harvey, a ja poznałam ją w szczególny sposób; kiedy prowadziłam nowojorską taksówkę, zatrzymałam się, żeby zadzwonić z budki telefonicznej na rogu 59. ulicy i 9. alei. Rozmawiając zobaczyłam Charlotte wychodzącą na 9. aleję w pięknej sukni z wiklinowym koszem, więc zakończyłam rozmowę i powiedziałam do niej <<Potrzebujesz taksówki>>? Odpowiedziała <<Tak, skąd wiedziałeś?>>. Powiedziałam, że moja taksówka jest tuż obok i że nie tylko wiem, że potrzebuje taksówki, ale także wiem, dokąd jedzie, co oczywiście ją zaskoczyło. Jednak faktycznie wiedziałam, gdzie mieszka, więc otworzyłam drzwi taksówki i wsiadła. Mogłam ci już wcześniej opowiedzieć tę wspaniałą historię. Od tamtej pory stałam się jej ulubionym kierowcą i mieliśmy wiele spotkań później, z nią i jej mężem Frankiem Pileggim, którego brat był znanym pisarzem, piszącym o nowojorskiej mafii. Pamiętam jeden jej występ na dolnym Bway niedaleko Prince St., kiedy była zawieszona wysoko w powietrzu ze swoją wiononczelą. Robiła świetne show.”

18 „Jako córka malarza i rzeźbiarza, Emily Harvey naturalnie wybrała sztukę za ścieżkę swojej kariery. Ale kiedy po raz pierwszy przeprowadziła się do Nowego Jorku w 1964 roku, pracowała w różnych zawodach. Dopiero w 1977 roku, pracując w Poster Originals, poznała i poślubiła artystę

w pliku Excel. W tym czasie nauczyłam się wiele, niekoniecznie o samym systemie archiwizacji, ale raczej o kilku rzeczach pobocznych. Na przykład, co zrobić z nieczytelnymi odręcznymi notatkami, które mogą być zarówno listą zakupów, jak i nowym pomysłem na pracę, lub rzeczami wyglądającymi jak dzieła sztuki wyrzucone do kosza? Jak i czy archiwizować konwersacje e-mailowe? Itp.

W tym samym budynku na Mercer Street mieszkał kiedyś również japoński muzyk i artysta dźwiękowy, Yoshi Wada, który później przeprowadził się do budynku mieszkalnego na górnym Manhattanie, w którym obecnie mieszka również Jeff Perkins. Kilka razy spotkałam go tam w okolicy. Niestety, zmarł w wieku 78 lat w czasie pandemii COVID i nie mogłam uczestniczyć w jego pogrzebie. Ale co ciekawe, podczas mojego kilkuletniego pobytu w Nowym Jorku byłam na nabożeństwach żałobnych Goeffa Hendricksa i Carolee Schneemann, których osobiście nie znałam. Tego rodzaju ceremonie są dość wyjątkowe i podobnie jak praca w archiwum, sprawiają, że zaczyna się myśleć o spuściźnie, jaką pozostawia po sobie artysta/ka.

Dziś na rogu Mercer i Prince Street znajduje się kultowa kawiarnia Fanelli, w której w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przesiadywało wielu artystów i artystek Fluxusu i nie tylko. Niektórzy z nich robią to do dziś. Pewnego razu, prawdopodobnie po otwarciu wystawy w Emily Harvey Foundation, siedziałam tam z kilkoma osobami, gdy nagle w drzwiach pojawiła się Simone Forti. Właśnie przyjechała z Los Angeles i pierwszą rzeczą, jaką zrobiła po przyjeździe do Nowego Jorku, była wizyta w Fanelli na sałatkę niemiecką i lampkę czerwonego wina. Pamiętam też, jak piłam tam urodzinowe martini z Alison Knowles (nasze urodziny dzieliła od siebie zaledwie dwa tygodnie); zapytała mnie wtedy, ile mam

lat. Kiedy jej powiedziałam (musiałam mieć wtedy trochę ponad trzydzieści, ona miała około osiemdziesięciu), powiedziała: „Doganiasz mnie”. Nie da się ukryć. Niecałe 10 minut spacerem od Fanelli znajduje się jej loft, gdzie na ścianie łazienki wisi jej zdjęcie z prezydentem Barackiem Obamą i pierwszą damą Michelle Obamą, zrobione w 2011 roku podczas wydarzenia „A Celebration of American Poetry at the White House”. Spotkałam tam również jej córki bliźniaczki Hannah i Jessicę Higgins i słuchałam opowieści Alison o jej przyjaźni i gotowaniu z Johnem Cage’em i spotkaniach z Marcellem Duchampem.

Zarówno Alison Knowles²¹, jak i Yoshi Wada wystąpili podczas wydarzeń towarzyszących premierze filmu „George. Historia George’a Maciunasa i Fluxusu” w Museum of Modern Art (MoMA) w Nowym Jorku (2018). Trzeciego i ostatniego wieczoru, zaproszona przez Kathy Brew i Jeffa Perkinsa, po raz pierwszy zaprezentowałam swój performance „Maciunas Laughter (Choir Edition)”²², w którym chór muzyczny

21 Tego dnia Alison wykonała dokładnie ten sam utwór, który zaprezentowała przed Obamą, wspaniały performance zatytułowany „A Shoes of Your Choice”, podczas którego po prostu poprosiła ludzi, aby podeszli do mikrofonu i opowiedzieli historię butów, które mają na sobie.

22 „Fluxus to żart!” – powiedział na łożu śmierci George Maciunas, założyciel i główny organizator Fluxus – jednego z najbardziej awangardowych ruchów artystycznych XX wieku (wśród jego członków byli m.in. George Brecht, Dick Higgins, Yoko Ono, czy Nam June Paik). Charakterystyczne dla niego poczucie humoru i ironia były również cechą wielu prac członków Fluxus i często pomagały przekazać to, czego nie można powiedzieć słowami. Maciunas uważał śmiech za jedyną formę ludzkiej ekspresji, która przekształca całe ciało w „cielesny konkretyzm”. Osoba Maciunasa pozostaje do dziś enigmatyczna i mityczna, co zdradza również sposób w jaki się śmiał, urywany mechaniczny chichot. Postanowiłam nauczyć się jego śmiechu (aby naśladować), ponieważ odkryłam, że jest to część jego osobowości, która nie zmieniała się pomimo wszystkich (nie zawsze przyjemnych) wydarzeń życiowych (śmiechu, w przeciwieństwie do głosu, nie uczymy się przez całe życie, ale jest już osadzony w naszej tożsamości). W rezultacie w pracy tej angażuję „chór”, aby „zaśpiewał” jego śmiech „pod moją dyrygenturą”. Zderzenie śmiechu (cecha atawistyczna) i występ chóru (uważanego za „sztukę wysoką”) uosabiają nie tylko cechy, które są dla mnie naj-

wykonał kompozycję dźwięków śmiechu impresario Fluxusu. Przez lata praca ta była wykonywana wielokrotnie w różnych okolicznościach. Na przykład w Emily Harvey Foundation, The Eye Filmmuseum w Amsterdamie (wraz m.in. z artystą Fluxusu Willemem de Ridderem i wspomnianym wcześniej Harrym Ruhe), w Port 25 w Mannheim czy podczas Fluxus Festivalis w Kownie. W lutym 2021, w czasie pandemii koronawirusa, zorganizowałam jego wersję online z wieloma osobami związanymi z Fluxusem, takimi jak m.in. Eric Andersen, Bengt af Klintberg, Alison Knowles i Jessica Higgins, Jarosław Kozłowski, Billie Maciunas, Ann Noel, Charles Dreyfus Pechkoff, Jeffrey Perkins, Wim T. Schippers²³. Jednym z najbardziej niezwykłych osiągnięć tego projektu było nie tylko zebranie wszystkich w jednym terminie (biorąc pod uwagę różne strefy czasowe), ale także stworzenie przestrzeni, w której ci ludzie mogli się spotkać. Byłam przeszczęśliwa, widząc, jak bardzo byli podekscytowani, że się widzą, nawet jeśli tylko na ekranie komputera. Wierzyć lub nie, niektórzy z nich nie widzieli się od 60 lat. I z tego, co słyszałam, kilkoro z nich po zakończonym performansie spędziło ponad trzy godziny rozmawiając na Zoomie. To również dowodzi, jak ważne we Fluxusie są relacje.

ważniejsze w śmiechu, ale także ducha samego Fluxusu. Śmiech od wieków znany jest ze swoich właściwości leczniczych (takich jak zmniejszenie poziomu stresu, wzmocnienie układu odpornościowego). Nie tylko przynosi wiele korzyści dla naszego organizmu, ale także podobno nasz mózg nie rozróżnia śmiechu naturalnego i tego wywołanego sztucznie. Co więcej, śmiech jest zaraźliwy, więc nigdy nie pojawia się jako pojedynczy akt, ale zawsze jako zwielokrotnienie (multiplikacja). W ten sposób wspólny śmiech staje się zarówno praktyką społeczną, jak i muzycznym i duchowym doświadczeniem.

23 Pełna lista osób uczestniczących: Eric Andersen, Alain Arias-Misson, Jeff Berner, Jacques Donguy, Charles Doria, Charles Dreyfus Pechkoff, Bartolomé Ferrando, Peter Frank, Ken Friedman, Coco Gordon, John Halpern, Kevin Harrison, Jessica Higgins, Bengt af Klintberg, Jarosław Kozłowski, Alison Knowles, Bob Lens, Patrice Lerochereuil, Billie Maciunas, Ann Noel, Jeffrey Perkins, Norie Sato, Joshua Selman, Wim T. Schippers, Weronika Trojańska, Frank Trowbridge.

„Myślę, że artyści i artystki są jedyną interesującą rzeczą [we Fluxusie]. Chciałbym powiedzieć, że ludzie, którzy są, jak lubię mówić, dotknięci Fluxusem, obejmują wielu artystów i artystki, do których jestem bardzo entuzjastycznie nastawiony. Niektórzy z nich to przyjaciele i przyjaciółki, a inni tacy, których nie znam osobiście. Myślę, że to świetna międzynarodowa społeczność, która jest bardzo szeroka i można ją podciągnąć pod frazę Dicka Higginsa - intermedia” – powiedział Philip Corner. Deborah Walker, fantastyczna wiolonczelistka często wykonująca utwory Fluxusu (głównie Cornera właśnie i Charlotte Moorman), powiedziała mi kiedyś, że dla niej Fluxus to przede wszystkim relacje z ludźmi i że dzięki Fluxusowi poznała tak wiele wspaniałych osób. Nie mogę się bardziej zgodzić. I to nie tylko chodzi o artystów i artystki związanych z Fluxusem, ale praktycznie każdą osobę, która w jakiś sposób się nim interesuje. Te powiązania wzajemnych relacji często tworzą wyjątkowe więzi. To rozwijająca się struktura ryzomatyczna. Prawie jak daleka rodzina. Krewni Fluxusu. Fluxina.

Gdy tylko nadarza się okazja, staram się również utrzymywać kontakt z tymi osobami, które poznałam. Dlatego tak bardzo chciałam zostać w Nowym Jorku, kiedy dowiedziałam się, że nie mogę kontynuować studiów na SVA. I dlatego po powrocie do Europy w 2019 r. nadal podróżowałam po świecie, aby spotykać się nimi gdzie indziej poza Stanami Zjednoczonymi. I to jest również jeden z powodów, dla których zdecydowałam się na ten doktorat.

CZĘŚĆ PIERWSZA

Czym ten doktorat nie jest?

1) Praca pisemna

Pisząc ją, nie próbuję w żaden sposób napisać kolejnej książki o Fluxusie (nawet jeśli na pierwszy rzut oka może się tak wydawać) ani twierdzić, że wiem więcej niż inni albo że odkryłam coś przełomowego. Nadal można spotkać tu typowe frazy i słowa używane w dyskusjach o Fluxusie, powtarzane wielokrotnie, jak zepsuta płyta. Nie próbuję być tutaj rewolucyjna, tak jak byli artyści Fluxusu. Czy rewolucja artystyczna jest jeszcze w ogóle możliwa? Ale to zupełnie inny temat.

Parafrazując Natilee Harren, nie zamierzam być policjantką Fluxusu, ponieważ nie mam do tego prawa¹. Choć czasami jest to kuszące, muszę przyznać². Ale czy istnieje dobry i zły sposób wykonywania Event Scores lub wystawiania dzieł Fluxusu?

Nie jest to również instrukcja dotycząca aplikacji „Event Swirl” ani sposobu jej używania (jednak częściowo może

1 „Kiedy zaczynałam swoje badania, powiedziałam sobie, że nie będę policją Fluxusu, ponieważ nie mam do tego prawa. Mamy Hannah Higgins, są ludzie, którzy tam byli. To oni mogą być policją Fluxusu. Ale teraz myślę, że pracuję z tym materiałem wystarczająco długo, aby poczuć, że mogę do pewnego stopnia być policją Fluxusu [...]” – z mojej rozmowy online z Natilee Harren, 6 lipca 2022 r.

2 Mam wrażenie, że więcej osób mogłoby dołączyć do jego szeregów. Na przykład w anonimowej ankiecie, którą przygotowałam na potrzeby moich badań, na którą odpowiedziało ponad 70 osób, jednym z pytań było „Jakie jest największe nieporozumienie dotyczące Fluxusu?” 29% respondentów nie miało żadnych zastrzeżeń. W przypadku pozostałych najczęstszymi odpowiedziami były przekonania, że jest to po prostu zabawa (żart, teatr rozrywki, coś prostego i taniego, frywolnego, tandetnego, „niepoważnego”, błazeńskiego, itp.), że to Dada lub neo-dada, że George Maciunas był liderem, że Joseph Beuys był artystą Fluxusu i że jest to grupa lub ruch artystyczny. Również w kilku moich rozmowach ten temat również się pojawił. Na przykład zdaniem Davida Rossa „wielu artystów, którzy byli kluczowi dla Fluxusu, nadal żyje. Byli identyfikowani jako artyści Fluxusu, gdy byli młodszy i być może nadal są tak identyfikowani, ale nie sądzę, aby działalność Fluxusu w tym sensie miała miejsce nadal. Uważam, że to akademicka wersja Fluxusu, co nie jest najgorszą rzeczą, ale jednak to nie to samo.” (cytat z mojej rozmowy online z Davidem Rossem, 16 maja 2022 r.).

nią być lub może być postrzegana jako taka).

I na koniec nie należy zapominać, że jak podkreślił Peter Frank: „[Fluxus] najlepiej zrozumieć, uczestnicząc w nim, w przeciwieństwie do czytania o nim i omawiania go. [...] Są idee, do myślenia o których Fluxus nas zachęca, ale nie sądzę, aby Fluxus zachęcał nas do myślenia o Fluxusie”³.

2) Praca artystyczna - aplikacja

Nie jest to próba przeniesienia Fluxusu online lub uczynienia go siecią artystyczną w internecie. W obliczu istniejącej dyskusji, czy Fluxus może być postrzegany, jako przedinternetowy system komunikacji i czy George Maciunas chciał uczynić Fluxus wiralowym, w jakiś sposób „Event Swirl” podąża za takimi założeniami. Jednak nie próbuje „przetłumaczyć” Fluxusu na świat internetu, ale raczej wykorzystuje jego cechy i mechanizmy w sposób współczesny, aby opisać teraźniejszość. Celowo nie pojawia się w nazwie lub opisie słowo Fluxus (lub fluxus).

Nie ma też na celu być kontynuacją Fluxusu. Podczas dyskusji na temat tego, czy Fluxus zakończył się wraz ze śmiercią George’a Maciunasa w 1978 roku⁴, czy też będzie aktywny, dopóki żyją artyści z nim związani, niektórzy ludzie twierdzą otwarcie, że są tak zwanymi kontynuatorami Fluxusu. Co dziwne, było kilka prób działań online, aby „ponownie wprowadzić” i „ożywić” ducha Fluxusu, np. poprzez nadal aktywną Fluxlistę⁵ lub publikowanie własnych, inspirowanych Fluxusem rzeczy

3 Cytat z mojej rozmowy online z Peterem Frankiem, 10 marca 2022.

4 W tej samej ankiecie zapytałam również: „Czy uważasz, że Fluxus jest nadal aktywny/żywy?” 67% ankietowanych odpowiedziało „Tak”, argumentując głównie tym, że „niektórzy artyści nadal żyją, a niektórzy przejmują głównego ducha Fluxusu”.

5 Fluxlist.blogspot.com; <https://www.facebook.com/groups/fluxlist/>; <https://fluxlisteur.ope.blogspot.com/>

w niektórych grupach na Facebooku⁶ lub stronach internetowych⁷. W ten sposób, Fluxus może być również postrzegany jako swojego rodzaju marka, która może dać komuś rozpoznawalność.⁸ „Ludzie, którzy nazywają siebie Fluxusem, w pewnym sensie go wykorzystują, robią to z jakiegoś powodu. Jak to się mówi, wykorzystują sytuację, aby czerpać z korzyści bycia kojarzonym z Fluxusem” – powiedział mi Philip Corner. „Teraz to jest etykieta, która służy użytecznym celom, takim jak zapraszanie na koncerty, wystawy, książki, publikacje i tym podobne. I muszę powiedzieć, że ja również na tym skorzystałem i myślę, że ten wywiad też jest tego przykładem. Dzwonisz do mnie, bo jestem, cytuję Fluxus, a nie Philip Corner. [...] Właśnie wróciłem z koncertu z innymi muzykami w Pistoii. – kontynuuje. – W mojej biografii wspomnieli, że jestem związany z Fluxusem. A ja im na to: ‘Nie muszę być nazywany artystą Fluxusu za każdym razem, gdy cokolwiek robię’, rozumiesz?” Z kolei Billie Maciunas powiedziała mi: „Moje spojrzenie [na fluxus] jest teraz o wiele bardziej zdominowane przez fakt, że stał się on przedmiotem muzealnym. Jest w MoMA, ludzie to naśladują, ludzie używają logo do sprzedaży ubrań i wszystkiego. W pewnym sensie więc jest martwy. Oprócz tego fluxusu z małej litery, który wciąż żyje, ale Fluxus pisany z wielkiej litery stał się tym, czym George nie chciał, żeby był. To ironiczne.”⁹

Fluxus był (jest?) otwartą strukturą, z mackami rozpostartymi niemal na całym świecie (lub przynajmniej w większości Europy, Ameryki Północnej i

Azji). Pewnie dlatego, nawet dla osób blisko związanych z oryginalnym kręgiem Fluxusu, trudno jest określić, którzy artyści byli „Prawdziwymi Fluxusowcami”.

Philip Corner: Dostałem zaproszenie. Harry Ruhe z Amsterdamu zorganizował wystawę w Antwerpii, która nazywała się coś w stylu „25 Fluxus dla Holandii”¹⁰. [...] Była tam lista 25 osób. Przypuszczalnie wszyscy artyści, którzy byli na wystawie, byli Fluxusowcami. Eric Andersen, Bernard Aubertin, Julien Berthier, George Brecht, Stanley Braun, Philip Corner, Geoffrey de Beer, Willem de Haan, [...], Ken Friedman, Al Hansen, Piero Haliczer, David Horvitz, Gerhard Jaschke, George Maciunas, Rob Malash, Willem de Ridder, Dieter Roth, Wim Schippers, [...], Paul Sharits, Daniel Spoerri, Floor Vanden Berghe, Ben Vautier, Vinkenoog i inni. To ważne, i inni. Jestem przyzwyczajony do bycia ‘i inni’. [...] O ilu z tych osób kiedykolwiek słyszałaś?

Ja: Myślę, że połowę lub mniej niż połowę.

PC: Ja też. Poza tym, niektórzy ludzie są znani tylko w Holandii, a o innych nigdy nie słyszałem. To tylko 25, a na całym świecie są ludzie, którzy teraz nazywają siebie Fluxus: Fluxus Wschodni, Zachodni, Północny i Południowy, Nowy Fluxus, itd.¹¹

Nigdy nie twierdziłam ani nie chciałam być kojarzona ze „współczesnym Fluxusem” ani tworzyć nowej jego wersji w XXI wieku (nawet chat GPT nie jest w stanie stworzyć ciekawych Event

6 Np. Fluxus (<https://www.facebook.com/groups/5172052401>; administrowana przez Jarreta Morana, adiunkta w City College of New York).

7 Np. <https://fluxusa.blogspot.com/>; <https://fluxnexus.com/>; <https://fluxmuseum.org/>

8 Muszę tutaj przyznać, że sama popełniłam ten błąd, oznaczając w internecie moją pracę o George’u Maciunasie i kilka innych rzeczy, które zrobiłam, hashtakiem #fluxus.

9 Z mojej rozmowy online z Billie Maciunas, 15 marca 2022.

10 Wystawa “25 Fluxus Stories”, Art Partout, Antwerpia, 2022.

11 Emmett Williams napisał w swoich wspomnieniach: „Pamiętam czuły moment, kiedy Wolf Vostell i ja oglądaliśmy gigantyczny plakat [na Biennale w Wenecji]. Objął mnie ramieniem i powiedział: ‘Emmett, pamiętasz? W Wiesbaden w 1962 roku było nas tylko siedmiu? Teraz jest nas stu dwudziestu’”. Emmett Williams, *My Life in Flux and Vice Versa*, (Nowy Jork: Thames & Hudson, 1992), 27.

Scores). Tak czy inaczej, byłyby to całkowicie niemożliwe.

Na koniec, moim głównym celem nie jest próba ułatwienia ludziom zrozumienia, czym był/jest Fluxus (ale nie miałabym nic przeciwko, gdyby tak się stało). Wierzę, że istnieje tyle samo „definicji” Fluxusu, ile osób o nim mówi. „Moja odpowiedź na twoje pytanie, czym jest Fluxus, brzmi, że zasadniczo musiałbym powiedzieć, że nie mam pojęcia” – powiedział Philip Corner podczas tego samego wywiadu, który cytowałam powyżej.

Czym w takim razie ten doktorat jest?

To sposób na podsumowanie i zapisanie moich doświadczeń z Fluxusem i pokazanie, w jaki sposób ja go rozumiem.

To w pewnym sensie oddanie hołdu i wyrażenie podziwu dla „filozofii” i działań artystów z nim związanych.

Mam nadzieję, że dzięki temu ludzie uświadomią sobie, czym Fluxus jest dla nich samych, ponieważ dla każdego jest czymś innym, a także sprawi, że ludzie zainteresują się historycznym Fluxusem i zachęci ich do przeprowadzenia własnych głębszych poszukiwań.

1) Praca pisemna

Praca pisemna podzielona jest na sekcje opisujące poszczególne cechy Fluxusu, zwłaszcza w odniesieniu do Event Scores, w tym, jak już wspomniałam, moje własne przemyślenia i przeżycia, a także funkcje aplikacji Event Swirl.

Rozmawiałam z wieloma osobami związanymi z Fluxusem lub jego badaczami i badaczkami oraz teoretykami i teoretyczkami, których głosy są również obecne w tej pracy. Większość cytatów pochodzi z moich wywiadów z osobami, które znałam wcześniej lub spotkałam w trakcie programu Szkoły Doktorskiej. Swoje badania opierałam

również na działaniach praktycznych, na przykład powracając do własnego doświadczenia samodzielnego wykonywania partytur Fluxusu, jak i wystaw i performansów, które miałam przyjemność oglądać osobiście.

Nieodłączną częścią badań była również anonimowa ankieta (Fluxionaire), którą rozesłałam do osób zadając im pytania dotyczące Fluxusu, takie jak;

1. Czy słyszałeś/łaś o Fluxus? /Tak/ (przejdź do pytania 2 i kontynuuj) /Nie/ (przejdź do pytania 11 i kontynuuj)
2. Kiedy pierwszy raz usłyszałeś/łaś o Fluxus? Może to być data, wystawa, sytuacja, itp..
3. Czy uczyłeś/łaś się o Fluxus w szkole? /Nie/. /Tak/. Jeśli tak, czego się nauczyłeś/łaś? Jak Fluxus był prezentowany?
4. Czy potrafisz wymienić kilku artystów Fluxusu?
5. Wymień co najmniej trzy cechy charakterystyczne Fluxusu.
6. Kiedy Twoim zdaniem powstał Fluxus?
7. Czy uważasz, że Fluxus jest nadal aktywny/żywy? /Nie/. /Tak/. Jeśli tak, dlaczego?
8. Wymień kilku artystów, którzy Twoim zdaniem byli lub są pod wpływem Fluxus lub w których pracach dostrzeżasz pewne wpływy Fluxusu (mogą to być nazwiska lub dzieła sztuki z przeszłości, teraźniejszości lub przyszłości).
9. Jakim jest Twoim zdaniem największe błędne przekonanie, jakie słyszałeś na temat Fluxusu?
10. Gdyby Fluxus był performansem/dziełem sztuki, byłby...

11. Pierwsza rzecz, która przychodzi Ci na myśl, gdy myślisz „Fluxus”? (Nie musi to być koniecznie związane ze sztuką).

12. Gdybyś mógł/mogła zadać dowolne pytanie dotyczące Fluxusu, co by to było?

Znaczącym był także mój miesięczny pobyt w Archivio Conz w Berlinie, gdzie miałam przestrzeń i czas, aby zagłębić się w kilka tysięcy fotografii osób związanych z Fluxusem i przejrzeć obszernej bibliotekę tej instytucji. Podczas tego pobytu, zafascynowały mnie również znalezione obiekty Charlotte Moorman – pozostałości po jej performansach „26’1.1499. For a String Player” Johna Cage’a. W rezultacie czego, powstał performans, który stworzyłam razem z Deborah Walker i który został zaprezentowany w Kunstgewerbemuseum w Berlinie.¹²

Dodatkową częścią pracy pisemnej jest rozdział zawierający wypowiedzi innych osób artystycznych i muzyków, zwłaszcza z młodszych pokoleń niż Fluxus, na temat tego, jak postrzegają związek Fluxusu z ich twórczością. Nazwiska osób, z którymi się skontaktowałam, pojawiły się w odpowiedziach na pytanie nr. 8 w Fluxionary. Nawiązałam kontakt z tymi osobami, do których mogłam dotrzeć za pośrednictwem poczty e-mail lub mediów społecznościowych. Są to: Robert Blatt, Jaap Blonk, Stefan Burger, Joan Casellas, Christian Falsnaes, Rimma Gerlovina i Valeriy Gerlovin, Rolf Giegold, Annika Kahrs, Het Kanaal, Christof Migone, Mehreen Murtaza, Steve Random, Jimmy Robert, Sijben Rosa, Kateřina Šedá, Maya Smrekar, Asli Sungu, Maya Verlaak, Jennifer Weigel.

2) Aplikacja

Chciałam stworzyć projekt, który będzie miał swoją kontynuację po ukoń-

czeniu programu doktoranckiego, co, jak sędzę, można osiągnąć na przykład poprzez stałą obecność online. Początkowym pomysłem było stworzenie łańcucha zdarzeń w wymianie e-maili, w której jedna osoba odpowiada na przesłaną partyturę załączając zdjęcie, wideo lub dźwięk, a następnie tworzy swój własny event score i wysyła go do kolejnej wybranej osoby. Kolejny uczestnik robiłby to samo: odpowiadałby na partyturę stworzoną przez poprzednią osobą, tworzyłby nowy i wysyłał go do kogoś innego. I tak dalej, i tak dalej. Punktami wyjścia w łańcuchach byli artyści związani z Fluxusem (Eric Andersen, Philip Corner, Charles Dreyfus Pechkoff, Peter Frank, Bengt af Klintberg i Ann Noel), którym wysyłałam partytury stworzone na podstawie odpowiedzi z anonimowej ankiety¹³. Ku mojemu zaskoczeniu większość pierwszych odpowiedzi była w formie tekstu, ale ogólnie rzecz biorąc, otrzymałam ponad trzydzieści nowych partytur i poznałam dzięki tej wymianie wielu ciekawych ludzi. Jeden z tych łańcuchów zakończył się już w momencie, gdy druga skontaktowana osoba przestała odpowiadać lub nie napisała nowej partytury, ale w innych ogniwach zgromadziłam od pięciu do czternastu odpowiedzi. Wśród nich było wiele ciekawych performansów i wypowiedzi, i mogłoby to trwać dalej, gdyby nie fakt, że okazało się, że to nie było to, czego szukałam.

Po długim okresie próbowania, co z tym dalej zrobić, zdecydowałam się na stworzenie aplikacji internetowej, ponieważ okazało się, że ten format może odpowiedzieć na wiele rzeczy, które uznałam za ważne, myśląc o Fluxusie. Takich jak np. format Event Score, element gry i nieprzewidywalności,

¹² Jako część wystawy „Holy Fluxus. From the Collection of Francesco Conz”, Kościół Św. Mateusza, Berlin (13.07.2024-8.09.2024).

¹³ Np. „Kłótnia polityków”, „Pusta kartka papieru z jednym znakiem”, „Długopis leżący pod kaloryferem / a ja jeszcze nie zdążyłem się po niego schylić”, „Garść konfetti rzucona w powietrze” lub „Błędy ortograficzne i gramatyczne w manifestie Fluxusu George’a Maciunasa, w którym pojawia się słowo <<europazizm>>”.

codziennosc, siec, towarzyskosc, performatywnosci lub antyinstytucjonalizm. Event Swirl to proba stworzenia innowacyjnej metody komunikacji inspirowanej Fluxusem, w ktorej kazdy uczestnik moze wziac udzial w grze/wydarzeniu, odpowiadajac na zadanie w formie obrazow, wideo i dzwieku.

Projekt jest zarowno szeroko dostepna aplikacja, jak i dzielem sztuki. Widze siebie jako jego autorkę i twórczynię, inicjujaca caly proces, ktory nabiera wlasnego zycia po przejeciu przez innych. Bojana Kunst napisala w swojej ksiazce „Artist at Work, Proximity, of Art and Capitalism”: „[...] projekty deleguja pojedynczy gest osoby, ktora wykonuje prace, przenoszac autorstwo artysty i gest twórczy gdzie indziej. Tworząc projekty, nie pracujemy juz jako autorzy, ale delegujemy nasze autorstwo do wielu procesow ewaluacyjnych, zarzadczych i organizacyjnych, ktorym zywnosc projektu musi byc stale podporzadkowana”¹⁴. A „w wielu przypadkach nieobecność artysty moze byc potężniejsza, bardziej namacalna, bardziej charakterystyczna, podczas, gdy w niektórych bardziej osobista niz jego lub jej obecność”¹⁵.

Podobnie gra jako proces artystyczny „zawiesza pewne artystyczne prerogatywy”. Wedlug amerykanskiej projektantki gier Celii Pearce „tworzenie czegoś ujętego w formie gry wyraża pewną postawe, specyficzne podejscie nie tylko wobec samego dzieła, ale także ‘publicznosci i praktyki tworzenia sztuki w ogole’”¹⁶. Tworząc projekt artystyczny w formie gry, artysta/tka zaprasza osoby uczestniczace do wspólnego tworzenia dzieła.

Z jednej strony stworzenie aplikacji w postaci gry rezonuje z zabawowym

charakterem Fluxusu; z drugiej – tworzeniem więzi społecznych poprzez wspólne uczestnictwo w czymś wspólnym. Jednocześnie mechanizm gry i jej performatywnosc sprawiaja, ze jest ona zabawna i bardziej przystepna dla mlodszych uzytkownikow i uzytkowniczek, co miejmy nadzieje zacheci te osoby do pogłebienia wiedzy na temat historycznego Fluxusu.

Podstawowym formatem dla osob korzystajacych z aplikacji Event Swirl jest instrukcja w stylu Event Score. Za kazdym razem wybierana jest losowo jedna osoba z sieci kontaktow/uzytkownikow Event Swirl (co odnosi sie do powszechnej we Fluxusie idei przypadku), aby stworzyc nowa partyturę (event score). Osoba ta moze, ale nie musi przyjac wyzwania. Jesli przyjmie, ma 12-72 godziny na stworzenie instrukcji/partytury. Jesli nie, zadanie jest delegowane innej osobie. Gdy nowy event score jest gotowy, jest wysylany do wszystkich uzytkownikow i uzytkowniczek aplikacji, ktorzy/re rowniez decyduja o swojej partycypacji w wydarzeniu.

Osoby uczestniczace moga dzielic sie swoja interpretacja partytury z kimkolwiek lub tylko z grupa wybranych osob. Moga rowniez reagowac na prace innych, co odnosi sie rowniez do udzialu publicznosci w dzialaniach Fluxusu. Stosunkowo krótki czas na odpowiedz i wzieciu udzialu w wydarzeniu zacheca do szybkiego myslenia i improwizowania, co rowniez nawiazuje do natury fluxusowych partytur, ktorych performansy czesto odbywaly sie bez wcześniejszych prob. Wymaga to takze od osob uczestniczacych kreatywnosci i korzystania z tego, co maja w swoim otoczeniu, odnoszac sie w ten sposob do wykorzystywania przez Fluxus rzeczy i inspiracji z codziennego zycia. Przeslane odpowiedzi na partytury ostatecznie znikna z serwera, podobnie jak np. Instagram Shorts. Odnosi sie to rowniez do idei, ze wiele

14 Bojana Kunst, *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*, (Winchester, Wielka Brytania i Waszyngton, Ameryka: Zero Books, 2015), 174.

15 Celia Pearce, „The Aesthetic of Play”, *Visual Language: Fluxus and Legacy*, Część 2, t.40, nr 1 (2006), 70.

16 Tamże, 69-70.

prac Fluxusu było opartych na zdarzeniach i skupiało się na procesie, a nie na trwałym obiekcie, kładąc nacisk na doświadczenie działania performatywnego.

Użytkownicy i użytkowniczk aplikacji Event Swirl mogą zapraszać osoby ze swojego kręgu znajomych i kontaktów zawodowych (takich jak adresy e-mail lub media społecznościowe). Każdy może dołączyć do sieci aplikacji, akceptując zaproszenie lub rejestrując się samodzielnie. Aplikacja ostatecznie stanie się siecią osób zainteresowanych działaniami podobnymi do Fluxusu (nie ograniczając się do osób, które znają lub słyszały o Fluxusie). Według Celi Pearce „Gry sieciowe stworzyły rodzaj partycypacyjnego <<globalnego placu zabaw>>, gdzie ludzie mogą teraz wchodzić w interakcje dynamicznie w czasie rzeczywistym i budować nowe i coraz bardziej złożone społeczności zabaw, które przekraczają granice geograficzne i czasowe”¹⁷.

Interfejs jest prosty i intuicyjny, dzięki czemu jest łatwy w użyciu również dla np. osób starszych (takich, jak artystów Fluxusu, ich przyjaciół i współpracowników).

W pewnym sensie Event Swirl ma na celu uświadomienie ludziom, że codzienne czynności można postrzegać jako sztukę. „Fluxus to filozofia, która zachęca do zmiany myślenia o sztuce. Tak więc aktywowanie Fluxusu powinno oznaczać bardziej coś koncepcyjnego, a nie obiekt. Powinno inspirować do stworzenia własnego performansu. [...] Podobnie jak gdy widzisz śnieg, zachęca cię, żeby coś z nim zrobić. To bardziej przypomina codzienne działanie.” – powiedziała mi Midori Yoshimoto¹⁸.

Można to również postrzegać jako sposób na obcowanie ze sztuką w domu i na co dzień, a także na inne wykorzystanie telefonu, np. nie tylko jako urządzenia do publikowania zdjęć oglądanych dzieł sztuki, aby inni mogli kliknąć „lubię to”. Aby używać telefonu komórkowego jako medium do tworzenia i udostępniania sztuki w sposób świadomy. Aplikacja jest również zaprojektowana w taki sposób, aby można było z niej korzystać zarówno w środowisku prywatnym, jak i w przestrzeni galerii sztuki, a także zarówno indywidualnie lub wchodząc ze sobą w interakcje.

¹⁷ Celia Pearce, „The Aesthetic of Play”, *Visual Language: Fluxus and Legacy*, Część 2, t.40, nr 1 (2006),

¹⁸ Cytat z mojej rozmowy online z Midori Yoshimoto, 16 stycznia 2024.

CZEŚĆ DRUGA

Czym jest Event Score?

Drip Music (Drip Event)

Do pojedynczych lub wielokrotnych performansów.

Źródło kapiącej wody i puste naczynie to

ułożone tak, aby woda spadała do naczynia.

Druga wersja: kapanie.¹

G. Brecht

(1959-62)

Event Scores (partytury wydarzeń) były prawdopodobnie najbardziej ikonicznymi formami sztuki w uniwersum Fluxusu, jakie można sobie wyobrazić. Zazwyczaj jest to zwięzła instrukcja (która może przypominać krótki poemat lub haiku) dotycząca jakiejś czynności, często odnosząca się do rzeczy, które robimy każdego dnia, ale zachęcająca nas do próby zrobienia ich w nietypowy, a nawet absurdalny lub poetycki sposób. „Event Scores obejmują proste działania, pomysły i przedmioty z codziennego życia, rekontekstualizowane jako działania performatywne. Event Scores to teksty postrzegane jako propozycje lub instrukcje dotyczące działań. Pomysł użycia partytury w nazwie sugeruje muzykalność. Podobnie jak partytura muzyczna, Event Scores mogą być realizowane przez osoby nie będące jej oryginalnymi twórcami/twórczyniami i są otwarte na wariacje

¹ Oryginalny tekst: „*For single or multiple performances. A source of dripping water and an empty vessel are arranged so the water falls into a vessel. Second version: Dripping.*”

i interpretacje”². – doskonale wyjaśnia Alison Knowles. „Sposób, w jaki widzę otwarte partytury i Fluxus, jest taki, że służą one jako narzędzia lub pomoce do kreatywnej współpracy z innymi, inspirując i dając im możliwość bycia twórczym”. – powiedział muzyk Elliot Simpson - „W moim przypadku dotyczy to przede wszystkim muzyki, ale może to być również pisanie, teatr, performans lub sztuki wizualne”.

Wynalezienie Event Scores przypisuje się amerykańskiemu artyście i muzykowi George'owi Brechtowi, a tworzyło je wiele (jeśli nie większość) artystów i artystek związanych z Fluxusem (np. Bengt af Klintberg, Ken Friedman, Dick Higgins, Alison Knowles, George Maciunas). Jednak, jak wiele osób wspomina, niektórzy artyści tworzyli dzieła przypominające instrukcje, zanim zaczęli robić rzeczy pod wspólnym szyldem Fluxusu. „Tak jak Yoko [Ono], La Monte Young i George Brecht. Istniały zanim George Maciunas kiedykolwiek o nich usłyszał”, powiedział Philip Corner³.

Według amerykańskiego artysty sztuki poczty (mail art) Johna Helda Jr. wszystko zaczęło się od tancerki i choreografki, Anny Halprin. „Byłem jedynym, który zdał sobie sprawę z jej znaczenia dla Fluxusu. Nikt tego nie rozumie. To jest obezwładniające.”⁴ Pod koniec lat 50. Halprin prowadziła warsztaty taneczne na swoim podwórku, w których uczestniczyły takie osoby, jak Yvonne Rainer, Simone Forti, Robert Morris, Terry Riley czy La Monte Young. „To, co robiła Anna, to odchodzenie od tańca narracyjnego i przechodzenie w stronę notacji zdarzeń” – powiedział Held. Według jego relacji La Monte Young zebrał te

² „Event Scores”, Alison Knowles, <https://www.aknowles.com/eventscore.html> (dostęp: 26 lipca 2024)

³ Cytat z mojej rozmowy online z Philipem Cornerem, 23 marca 2022.

⁴ Cytat z mojej rozmowy online z Johnem Helda Jr. 10 marca 2022.

partytury i gdy przeprowadzając się do Nowego Jorku miał je opublikować w magazynie „Beatitude East”, ale po spotkaniu z George’em Maciunasem postanowili jednak uwzględnić je w „An Anthology” (1962), pierwszej wspólnej publikacji Fluxusu. Chociaż nie jest jasne, które partytury zostały stworzone przez Halprin lub pod jej wpływem, choreografka nie ukrywała swojego związku z Fluxusem: „[...] Zaczęłam dzielić się partyturami. Wysyłałam partyturę na przykład do Yoko Ono, a ona wysyłała mi swoją, a potem wchodziłyśmy ze sobą w interakcje za pośrednictwem sieci kontaktów Fluxusu”⁵.

Jednak tradycja otwartych notacji wykracza daleko poza początki Fluxusu czy nawet warsztaty Halprin i jest głównie kojarzona ze światem muzyki. Oczywiście najbliższym i bezpośrednim odniesieniem byłby John Cage⁶ (przez wielu uważany za conceptualnego ojca Fluxusu). Jego eksperymentalne kursy kompozycji w New School for Social Research w Nowym Jorku, w których uczestniczyło wielu artystów, którzy później stali się jednymi z czołowych członków Fluxusu (np. George Brecht, Dick Higgins, Jackson MacLow, La Monte Young), są uważane za jeden z kluczowych wpływów dla powstania Fluxusu. Podczas kursu Cage zapoznał ich m.in. z twórczością amerykańskiego kompozytora Earle’a Browna, którego jednostronowa partytura graficzna została również opublikowana przez Maciunasa w „An Anthology”. Wraz z twórczością innego wpływowego kompozytora Fluxusu, Christiana Wolffa, który był pionierem

uznania znaczenia indeterminizmu, nieokreśloności i nowych sposobów wykorzystania improwizacji w kompozycji. Ale mówienie o tym wydaje się otwieraniem puszki Pandory, która generuje tylko coraz więcej możliwych inspiracji i odniesień⁷. Im bardziej próbuję to usystematyzować, wzorując się na diagramach, jakie robił Maciunas, tym bardziej staje się to skomplikowane⁸.

„Pośród utworów współczesnej muzyki instrumentalnej można wyróżnić grupę kompozycji mających wspólną cechę: oto pozostawiają one wyjątkowo wiele swobody wykonawcy”⁹ – zauważył Umberto Eco w swojej wybitnej książce „Dzieło Otwarte”, która ukazała się w 1962 roku, tym samym, co słynne akcje Fluxusu w Wiesbaden. „[Wykonawca] nie tylko może, jak w muzyce tradycyjnej, interpretować wskazówki kompozytora zgodnie z własną wrażliwością, ale ponadto ma prawo, a nawet powinien oddziaływać na formę dzieła, określając w akcji twórczej improwizacji wartość nut czy następstwo dźwięków.”¹⁰ Eco podaje przykład kompozycji Karlheinz Stockhausena, Luciana Berio, Henri Pousseura i Pierre’a Bouleza¹¹. Eco skupia się głównie na muzyce i literaturze, ale odnosi się również do sztuki współczesnej. „Istnieją dziś dzieła plastyczne obdarzone taką wewnętrzną mobilnością, że mogą przekształcać się w obecności odbiorcy jak w kalejdoskopie.

7 W książce Natilee Harren „Fluxus Forms: Scores, Multiples, and the Eternal Network” poświęcony jest temu cały rozdział; Natilee Harren, „Diagramming Form, from Graphic Notation to the Fluxus Event Score”, *Fluxus Forms: Scores, Multiples, and the Eternal Network*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2022).

8 Maciunas zaprojektował wiele diagramów, wśród których jest „Fluxus (Its Historical Development and Relationship to Avant-Garde)” z 1966 r., gdzie śledzi wpływy Fluxusu od teatru barokowego do wzornictwa przemysłowego. Co ciekawe, poza Johnem Cagem żaden z wymienionych przeze mnie kompozytorów nie pojawia się tam.

9 Umberto Eco, *Dzieło Otwarte*, Czytelnik, Warszawa, 1994.

10 Tamże.

11 Tamże.

5 Samara Davis, „Anna Halprin”, *Artforum*, 21 lipca 2012, <https://www.artforum.com/columns/judson-at-50-anna-halprin-200625/>. (dostęp: 28 września 2024).

6 W 1969 roku John Cage opublikował z pomocą Alison Knowles „Notations”. Książka składa się z obszernej kompilacji partytur graficznych i faksymili z Foundation of Contemporary Performance Arts, z tekstami 269 kompozytorów. Partytury są komponowane alfabetycznie, dając każdemu równą przestrzeń. (John Cage, red., *Notations*, (Nowy Jork: Something Else Press, 1969).

Przykładem mogą być mobile Caldera: struktury obdarzone zdolnością poruszania się w przestrzeni i przybierania rozmaitych kształtów.¹² W tamtym czasie Fluxus dopiero się formował, ale postulaty Eco brzmią bardzo w jego duchu.¹³

Dla Eco otwartość dzieła sztuki (nazywanego również „dziełem w ruchu”) jest znakiem współczesności, a nawet trendem w myśli naukowej.¹⁴ „Logiki wielowartościowe zyskują obecnie na popularności i są w stanie włączyć nieokreśloność jako ważny kamień milowy w procesie poznawczym”. „Logika dwuwartościowa, oparta na klasycznym przeciwstawieniu prawdy i fałszu, faktu i jego przeciwieństwa, nie jest już jedynym możliwym instrumentem poznania, co ujawnia się w powstaniu logik wielowartościowych, dla których na przykład jedną z kategorii poznania jest nieokreśloność. W takim właśnie kontekście naukowym rodzi się nowa poetyka, według której dzieło sztuki pozbawione jest koniecznego i możliwego do przewidzenia zakończenia, a wolność interpretatora staje się formą tej samej nieciągłości, z jaką mamy do czynienia we współczesnej fizyce atomowej.”¹⁵

Co zatem z autorstwem?

„Adaptacja partytur w kontekście przede wszystkim sztuk wizualnych nie była jedynie innowacyjnym formatem estetycznym, lecz przekształciła relację z autorstwem, produkcją i dystrybucją

wśród artystów i ich dzieł.”¹⁶ Jeśli partytury wydarzeń są otwarte, pozwalając na osobistą interpretację wykonawcy, którym może być praktycznie każdy, kto ma dostęp do partytury, kim są zatem ich autorzy?

„Na początku lat sześćdziesiątych, kiedy pierwsze pokolenie artystów Fluxusu tworzyło i dzieliło się swoimi doświadczeniami, nie miało znaczenia, kto z nas stworzył który utwór. Duch był taki: widziałeś to, teraz – bardzo dobrze, to twoje. Teraz możesz stworzyć własną wersję, jeśli chcesz. Dzieło i świat będą dzięki temu trochę bogatsze”¹⁷ – napisał Dick Higgins do George’a Maciunasa. I nawet jeśli pozwolono na wykonywanie prac innych artystów, ktoś i tak musiał kiedyś wymyślić daną partyturę lub instrukcję. Ktoś z „funkcją autora”, jak powiedziałby Foucault. „Autorstwo Fluxusu było transsubiektywne, a także schizmatyczne – pisze Harren – w odniesieniu do praktyki poszczególnych artystów”. Wielu artystów związanych z Fluxusem (jeśli nie wszyscy) miało swoją praktykę artystyczną przed, w trakcie i po zaangażowaniu się w Fluxus. W ten sposób każdy zachował własną tożsamość artystyczną, nie chcąc stać się anonimowym i podążać za utopijnym marzeniem Maciunasa, aby zjednoczyć wszystkie dzieła Fluxusu pod wspólnym parasolem¹⁸. Na przykład „Com-

12 Tamże, 12.

13 Więcej na temat koncepcji „dzieła otwartego” Umberto Eco w odniesieniu do Fluxusu można znaleźć w artykule Davida T Dorisa, „Zen Vaudeville: A Me(d)itation in a Margins of Fluxus”, w *The Fluxus Reader*, red. Ken Friedman, (West Sussex: Academy Editions, 1998), 102.

14 „Nie jest przesadą dostrzeganie w poetyce „dzieła otwartego” – a tym bardziej „dzieła w ruchu” – mniej lub bardziej ważnych odniesień do tendencji we współczesnej myśli naukowej.” Umberto Eco, *The Open Work*, (Cambridge: Harvard University Press, 1989), 14.

15 Umberto Eco, *The Open Work*, (Cambridge: Harvard University Press, 1989), 15.

16 Natilee Harren, *Fluxus Forms. Scores, Multiples and the Eternal Network*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2020), 28.

17 List od Dicka Higginsa do George’a Maciunasa, 19 listopada 1974. Jean Brown, Getty Research Institute; w Magdalena Holdar, „The Unlimited Performativity of Instruction Art: *Space Transformer* by Yoko Ono”, *The Power of the In-Between*, (Sztokholm: Stockholm University Press, 2018), 122.

18 Słyszałam to od wielu osób. Harren pisze o tym również w swojej książce: „Upór Maciunasa na anonimową, zbiorową produkcję był postrzegany jako tchórzliwy, nieszczerzy i raczej zbyt wygodnie zgodny z jego pragnieniem kontrolowania ostatecznych decyzji projektowych i produkcyjnych. Takako Saito była jedną z osób, które twierdziły, że artyści są etycznie zobowiązani do przypisywania sobie indywidualnego autorstwa swoich prac jako sposobu wzięcia odpowiedzialności za to, co wprowadzili do świata”; w: Natilee Harren, *Scores, Multiples and the Eternal Ne-*

plete Works of Toshi Ichiyanagi nigdy nie zostało opublikowane przez Fluxus. Były problemy z prawami autorskimi. Ichiyanagi był już zobowiązany wobec C.F. Peters, Publishers w Nowym Jorku i sprzeciwił się publikowaniu przez Maciunasa jego prac z prawami autorskimi Fluxusu¹⁹.

„Nawet przypisywanie nazwiska artysty lub artystki Fluxusu lub identyfikowania pracy jako dzieła konkretnej osoby jest już antyfluxusowe” – powiedział mi Philip Corner²⁰. Maciunas opowiadał się za tworzeniem sztuki kolektywnej i aby to ułatwić, podkreślał potrzebę zachowania przez artystów i artystki anonimowości. W liście do Dicka Higginsa z 1966 r. Maciunas napisał: „... Przez antykolektywizm i indywidualizm miałem na myśli brak jakichkolwiek wysiłków lub chęci promowania Fluxus jako grupy. Dotyczyło to Emmetta [Williamsa], gdy organizował swój paryski festiwal ‘Poesie Et cetera Americaine’, Paryż, 9 października 1963]. Po prostu założyłem, że jeśli nie był zainteresowany promowaniem Fluxus jako kolektywu, to dlaczego Fluxus miałby promować jego?”²¹ W artykule „Fluxus Games and Contemporary Folklore: on the Non-Individual Character of Fluxus Art”, który szwedzki fluxusowy artysta Bengt af Klintberg przysłał mi pocztą, napisał: „Koncert odbył się w Alley Theater w dniach 1-3 marca, a wszyscy wykonawcy, z wyjątkiem Dicka [Higginsa] i Alison [Knowles], byli Szwedami. [...] George Maciunas wysłał telegram do Dicka, zabraniając mu używania nazwy Fluxus, gdyż nie wszyscy artyści byli obecni, a plakat był już wydrukowany”²². „Jednak [Maciunas]

twork, (Chicago: The University of Chicago Press, 2020), 170.

19 Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, (Nowy Jork: Harry N. Abrahms, 1988), 271.

20 Cytat z mojej rozmowy online z Phillipem Cornerem, 23 marca 2022.

21 Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, (Nowy Jork: Harry N. Abrahms, 1988), 37.

22 Bengt af Klintberg, „Fluxus Games and Contemporary Folklore: on the Non-Individual Cha-

nie zawsze był w tym konsekwentny, czasami nazywając artystów/artystki artystami/artystkami Fluxusu, a innym razem przypisywał im prawa autorskie do ich prac [...]”²³.

Jak więc wygląda sytuacja z prawami autorskimi we Fluxusie? W liście do Thomasa Schmita ze stycznia 1964 r. Maciunas napisał: „...W przyszłości wszystkie koncerty Fluxusu (koncerty składające się głównie z materiałów Fluxusu) MUSZĄ być nazywane koncertami Fluxusu. Jest to wyłącznie w celach propagandowych. Jeśli gazety nie wspominają o Fluxusie, ich recenzje są bezwartościowe dla reklamy tutaj w Nowym Jorku. Dlatego chronimy prawami autorskimi utwory, aby móc WYMUSIĆ wzmiankę o FLUXUSIE (kolektywie), a nie o jednostkach. To wszystko jest częścią kampanii antyindywidualistycznej...”²⁴. Większość opublikowanych publikacji i edycji otrzymała pieczęć praw autorskich Fluxusu zaprojektowaną przez Maciunasa²⁵. „Europejski Fluxbook musi być objęty prawami autorskimi. Mogę to łatwo zrobić w Nowym Jorku (w przypadku międzynarodowych praw autorskich) lub możesz to zrobić ty. W obu przypadkach powinno być: © copyright by Fluxus, wszelkie prawa zastrzeżone. W biurze praw autorskich mogą mieć w dokumentach, że ja i ty jesteśmy posiadaczami praw autorskich...”. Po czym następuje szczegółowa lista nazwisk artystów i artystek, których prace miały zostać wykorzystane w publikacji. I rzeczywiście, George Maciunas próbował za-

racter of Fluxus Art”, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, t. 62, nr 2, (1993), 116.

23 Stephen Wilmer, „Two Approaches to Nomadism: Fluxus and Théâtre du Soleil” w: *Performing Statelessness in Europe*, (Dublin: Palgrave Macmillan, 2018), 166.

24 Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, (Nowy Jork: Harry N. Abrahms, 1988), 37.

25 Z jakiegoś powodu Maciunas często pomijał oznaczanie praw autorskich Fluxusu, gdy chodziło o jego własne partytury.

26 List George’a Maciunasa do Willema de Riddera, 12 sierpnia 1964 w: Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, (Nowy Jork: Harry N. Abrahms, 1988), 114.

bezpieczyć prawną ochronę własności intelektualnej Fluxusu i jego artystów i artystek. Począwszy od wczesnej działalności Fluxusu (około 1963 r.), buntowniczo składał wnioski w Bibliotece Kongresu dotyczące praw autorskich do różnych dzieł stworzonych pod nazwą Fluxus. Chociaż autorzy i autorki byli wymieniani/ne w każdym z utworów/prac, głównym posiadaczem praw autorskich zawsze był FLUXUS, którego wyłącznym właścicielem był George Maciunas.²⁷

Co ciekawe, okazuje się, że dotyczyło to wszystkich materiałów drukowanych (czy to w antologiach, czy jako część pudełek fluxusowych, itd.), do których Maciunas zachował wszystkie prawa po opublikowaniu²⁸, w tym Event Scores, podczas gdy same występy na żywo mogły zostać przypisane poszczególnym artystom i artystkom. W innym liście do Tomasa Schmita Maciunas napisał: „Prace będą chronione prawem autorskim po opublikowaniu, co oznacza, że ich wykonania będą kontrolowane przez Ciebie za pośrednictwem Fluxusu, a kopiowanie bez zgody jest zabronione”²⁹. Wynika z tego, że po upublicznieniu prac przez Maciunasa są one chronione przez prawo. Artysta-autor kontrolowałby sposób w jaki są one wykonywane lub prezentowane, ale właściciel praw autorskich miałby wyłączne prawo do reprodukcji i dystrybucji dzieła w formie drukowanej. Tak więc po opublikowaniu partytura jest chroniona pra-

wem autorskim FLUXUS, co oznacza, że teoretycznie należy ona również do wszystkich związanych z Fluxusem. Nadal jednak enigmatyczne wydaje mi się stwierdzenie, że „występy będą kontrolowane przez Ciebie za pośrednictwem Fluxusu”.

W dzisiejszym świecie sztuki chronione prawem autorskim jest to, w jaki sposób idea została wyrażona, a nie sama idea. „W sztuce konceptualnej, idea stanowi dzieło sztuki; koncepcja w sztuce konceptualnej nie może być chroniona prawem autorskim. Tylko forma, w której koncepcja jest udokumentowana lub ustalona, może być chroniona prawem autorskim”³⁰. To samo dotyczy działań performatywnych. Co jest jeszcze bardziej niepokojące, często chroniona prawem autorskim jest tylko sama dokumentacja. W konsekwencji, fotograf/ka może być jedyną osobą posiadającą prawa autorskie do dzieła. Bardziej skomplikowane lub praktycznie niemożliwe jest wierne odtworzenie pewnego performansu w taki sam sposób, w jaki został pierwotnie wykonany, podczas gdy np. produkcja rzeźby z pleksi jest stosunkowo łatwa do powtórzenia. Tak więc, gdyby „Drip Music” nie było dziełem Fluxusu, prawdopodobnie można byłoby stworzyć dowolne dzieło obejmujące kapanie wody do pustego naczynia, robiąc to na dokładnie tej samej drabinie, co George Brecht i w dokładnie ten sam sposób (co i tak praktycznie jest nie do powtórzenia, nie oszukujmy się).

Ale czy model Fluxusu jest jakkolwiek lepszy? Możemy powiedzieć, że Maciunas znalazł sposób na ochronę idei, ale zgodnie z jego ustaleniami dotyczącymi praw autorskich do dzieł, autorstwo zostanie całkowicie zniszczone. Staną się „całkowicie anonimowi – eliminując w ten sposób ego artystów”. Autorem byłby FLUXUS: Nie możemy polegać na tym, że każ-

27 “Press Release”, George Maciunas, <https://georgemaciunas.com/exhibitions/home/press-release-2/>, (dostęp: 5 września 2024).

28 „[P]o wyrażeniu zgody lub podjęciu decyzji o udostępnieniu swoich prac do publikacji i ich zaakceptowaniu, nie mogą one być oferowane albo opublikowane przez żadnego innego wydawcę”, napisał Maciunas do Tomasa Schmita pod koniec grudnia 1962 lub na początku stycznia 1963 w: Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, (Nowy Jork: Harry N. Abraham, 1988. 107. I co więcej: „Maciunas sprawował kontrolę nad produkcją Fluxusu, otrzymując pomysły od artystów, czując się swobodnie zmieniając i interpretując te prace — projektując etykiety i opakowania — a nawet zmieniając zawartość od egzemplarza do egzemplarza” (Tamże, 27).

29 Tamże, 107.

30 Eric Schrijver, *Copy This Book. An artist's guide to copyright*, (Eindhoven: Onomatopee, 2018), 13.

dy 'artysta' pozbawi się swojego ego. Ustalenia dotyczące praw autorskich ostatecznie zmuszą go do tego, jeśli będzie niechętny"³¹. Na szczęście lub nie, praktycznie żaden z artystów czy artystek skupionych wokół Maciunasa nie zgodził się z ideą anonimowości dla dobra Fluxusu. W rezultacie wiele prac zostało przypisanych konkretnym osobom³². Większość z nich zdecydowała, że ich prace będą dostępne i wykonywane przez każdego, ale wszystko to dotyczy czasu, gdy Maciunas jeszcze żył i kontrolował działania Fluxusu, i dopóki niektórzy artyści i artystki Fluxusu jeszcze żyją, prawdopodobnie tak pozostanie. Ale co będzie dalej?

„Przypisanie Autora do tekstu oznacza narzucenie mu granicy, nadanie mu ostatecznego znaczenia, zamknięcie pisma.”³³ – napisał Roland Barthes w swoim kultowym esej z 1968 roku³⁴, który również słynnie twierdził, że „śmierć Autora musi oznaczać narodziny czytelnika”. Adaptacja tego do realiów Fluxusu sugerowałaby, że intencja autora/ki nie determinuje znaczenia partytury/wykonania, ale raczej jest otwarta na interpretację widza/ki. Tak więc może zależeć od nas to, jak dzieło jest rozumiane i co otwiera.

Jak wykonać Event Score?

Według George'a Brechta Event Scores były „jak małe oświecenia, którymi chciał podzielić się z przyjaciółmi, którzy wiedzieliby, co z nimi zrobić”³⁵.

31 Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, (Nowy Jork: Harry N. Abrams, 1988), 27.

32 Mimo że nie było to zgodne z początkowymi zamiarami Maciunasa znalazł on inny sposób na wykorzystanie sytuacji, projektując dla każdego artysty indywidualne logotypy. To, jak zauważył Benjamin Buchloh „przekształciło nazwisko artysty w rodzaj marki” (red. Harry Stendhal, *The Avant-Garde. From Futurism to Fluxus*, (Wilno: Jonas Mekas Visual Arts Center, 2007), 167.

33 Roland Barthes, „The Death of the Author”, in: *The Rustle of Language*, (Nowy Jork: Hill and Wang, 1986), 53.

34 Roland Barthes, „The Death of the Author”, in: *The Rustle of Language*, (Nowy Jork: Hill and Wang, 1986), 55.

35 Ken Johnson, „Georg Brecht, 82, Fluxus conceptual artist, is dead”, *The New Yorker*, 15 grud-

Siłą tego rodzaju formy sztuki jest to, że może ona być interpretowana i wykonywana zarówno przez muzyków, jak i artystów i artystki nie posiadających wiedzy stricte muzycznej i to, że każda osoba może podejść do nich inaczej. „Myślę, że kiedy dowiedziałem się o eventach George'a Brechta (zwłaszcza o jego Water Yam), uświadomiłem sobie niemal nieskończone możliwości tworzenia wystąpień Fluxusu w pojedynkę lub z przyjaciółmi, bez sceny, plakatów i publiczności. To było nowe spojrzenie, które otworzyło mi oczy.” – napisał mi Bengt af Klintberg³⁶.

„Repertuar Fluxusu składa się obecnie z prac, które mają wspólny, ogólny, nieindywidualny charakter. Te, które z niego zniknęły, często były tak osobiste, że inni artyści Fluxusu nie mogli ich wykonać.” – wyjaśnił Bengt af Klintberg. Opisał swoje wspomnienie „Syberyjskiej symfonii” Josepha Beuysa³⁷, w której artysta występował podczas festiwalu Fluxusu w Düsseldorfie z martwym zajęcem i spreparowanym fortepianem. „Była to praca naładowana magią, ale najwyraźniej nie mógł jej wykonać nikt inny niż Beuys. Dlatego nigdy nie mogła wejść do zbiorowego repertuaru. Z drugiej strony, takie dzieła jak 'Drip Music' Brechta, 'In memoriam to Adriano Olivetti' Maciunasa, 'Zyklus' Thomasa Schmita i 'Paper Piece' Bena Pattersona były wykonywane setki razy, często bez obecności kompozytora”³⁸.

Ale ktokolwiek nie znaczy jakkolwiek. Dla Bibbe Hansen to powaga, intencja i formalny dress code. „Kiedy robię performansy Fluxusu, prawie zawsze

nia 2008, <https://www.nytimes.com/2008/12/15/arts/music/15brecht.html>, (accessed August 2, 2024).

36 Cytat z listu e-mail od Bengta af Klintberga, 10 marca 2022.

37 Istnieje jeszcze jedna zagadka w uniwersum Fluxusu, albowiem to, czy Joseph Beuys był artystą Fluxusu czy też nie. Opinie są podzielone.

38 B Bengt af Klintberg, „Fluxus Games and Contemporary Folklore: on the Non-Individual Character of Fluxus Art”, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, t. 62, nr 2, (1993), 120.

ubieram się bardzo formalnie. Niekoniecznie w smoking, ale w marynarkę, spodnie garniturowe, koszulę lub top. Moja postawa jest prawidłowa, a gesty i intencjonalność są precyzyjne. I to są rzeczy, które kojarzę z partyturami lub performansami Fluxusu. Jedną z różnic między głównymi przedstawicielami Fluxusu a młodymi ludźmi, którzy są podekscytowani Fluxusem i chcą wykonywać ich prace, jest to, że uważają je za żart. Chichoczą, ubierają się bardzo na luzie, a ich postawa jest swobodna” – powiedziała artystka³⁹.

Natilee Harren podziela podobne podejście. „Widziałam wiele wykonan partytur Fluxusu, które uważam za złe. [...] Przeważa idea, że można robić z nimi, co się chce i, że to jest szalony duch Fluxusu. I niekoniecznie się z tym zgadzam. Ale tak właśnie Fluxus jest często prezentowany szerszej publiczności, ponieważ to jest haczyk, który przyciąga ludzi. Dlatego interesują mnie ci, którzy traktują Fluxus poważnie”⁴⁰. „To nie jest tak, że [Event Scores] wymagają ogromnego czasu prób i może wcale te próby nie muszą się odbywać, ale po prostu wydawało się, że nie było żadnego zdecydowanego planowania i tego, jak rzeczy zostaną zrobione”. – dodaje. „Myślę, że w przypadku wielu dzieł Fluxusu nie było tak, że musiały być wykonane w określony sposób. Po prostu zostały wykonane w określony sposób”. – powiedział kompozytor i artysta Robert Blatt⁴¹. „Aktywują te umiejętności, które większość ludzi już posiada, i myślę, że to wzmacnia wewnętrzznego ducha.” – mówi Heike Roms, historyczka sztuki, profesorka na University of Exeter.⁴² „To, co zrobisz z partyturą, jest tak samo poprawne, jak to, co ja zro-

bię z partyturą, o ile się jej trzymamy. Trudność polega na tym, że czasami spotyka się kogoś, kto chce wzbogacić partyturę o inny materiał. Na przykład o dramatyczną prezentację, która nie ma tego minimalistycznego, surowego, uroku zen, jaki mają Event Scores.” – wyjaśnia Alison Knowles w jednym z wywiadów⁴³.

Partyтуры wydarzeń istnieją jako pisemne zapisy i akcje na żywo, wykonywane przed publicznością lub prywatnie. W pewien sposób performans rejestruje werbalną partyturę i jej różne materializacje. Dokumentacja zrealizowanego wydarzenia, nawet jeśli dowody na nie pojawiają się w jakiś sposób na piśmie (jako recenzja lub fragment wspomnień), zwykle ma formę fotografii. Ale zdjęcie daje tylko przelotny pogląd tego, co się wydarzyło, fragmentaryczny obraz. Wiele istniejących partytur wydarzeń nigdy nie zostało udokumentowanych, a wiele zdjęć przedstawiających artystów Fluxusu jest po prostu zapisem jakiejś akcji, np. podczas kolacji u przyjaciół⁴⁴. Prawdopodobnie istnieje wiele dzieł (Event Scores), o których nie wiemy, czy w ogóle zostały wykonane. „Czasami nie ma partytury. Graliśmy utwory po prostu

43 “Alison Knowles Interview on the History of Fluxus.”, Neuma Records, 6 października 2020. Wideo, <https://www.youtube.com/watch?v=OA2TlxL9g0o> (dostęp: 20 sierpnia 2024).

44 W mojej rozmowie z Billie Maciunas (15 marca 2022 r.) wspomina: „Wszystkie performansy, które robiłam z George’em [Maciunasem] były świetne, ale jeden, który wykonaliśmy w domu i w kościele Judson w Nowym Jorku, został wymyślony przez George’a i polegał na tym, że dwie osoby trzymały długie tekturowe tuby. Następnie wydaje się dźwięki ustami do tuby skierowanej w ucho drugiej osoby. Mogło to być bardzo zabawne, ponieważ można było wydawać np. dźwięki pierdzenia lub cokolwiek się chciało. Wykonaliśmy to również w domu, w mieszkaniu George’a w Massachusetts, z Jean Dupuy i Olgą Adorno. Jean Brown też tam była i to było zabawne. I podobało mi się to, ponieważ było tak proste i przezabawne. Innym performansem był ten, który wykonaliśmy na Halloween, również w domu George’a w Massachusetts, było tam wielu artystów Fluxusu. I każdy po prostu w pokoju mógł wydawać dźwięki w dowolnym momencie, bardzo spontanicznie. Więc Olga powiedziała ah, ah, ah, a ja powiedziałam oh, oh, oh. I z jakiegoś powodu pokochałam tę wspólnotę, wszyscy się śmiali i była to świetna zabawa.”

39 Cytat z mojej rozmowy online z Bibbe Hansen, 14 grudnia 2023.

40 Cytat z mojej rozmowy online z Natilee Harren, 6 lipca 2022.

41 Cytat z mojej rozmowy online z Robertem Blattem, 17 czerwca 2024.

42 Cytat z mojej rozmowy online z Heike Roms, 21 marca 2023.

oglądając fotografie lub wiedząc, że ktoś je wcześniej wykonał. Prawdopodobnie większość utworów, które wykonujemy, to coś w rodzaju partytury lub opisu, ale nie za każdym razem.”, powiedział Henrik Kairies z eksperymentalnego zespołu Maulwerker, który na przestrzeni lat również wykonał sporo utworów Fluxusu⁴⁵. „Jeśli mamy materiał, przyglądamy się wszystkiemu, ale pracowanie nad utworem na podstawie partytury jest czymś innym niż jego reinterpretacja na podstawie obejrzanego filmu. Nie zależy to od chronologii ani od tego, jak zostało to zrobione wcześniej; zależy od podejścia”, dodała inna członkini, Katarina Rasinski.

Spotkałam się z Maulwerker w Berlinie we wrześniu 2023 r., tuż po tym, jak skończyłam przeglądać stopy zdjęć artystów Fluxusu wykonanych przez włoskiego kolekcjonera Francesco Conza. Te fotografie przyciągnęły mnie szczególnie ze względu na ich niejednoznaczny charakter. Zafascynowało mnie to, że często trudne lub prawie niemożliwe jest rozróżnienie, które sfotografowane sceny były performansami per se, a które „tylko” improwizowanymi akcjami. I czy improwizowana akcja, która była „wykonywana” dla obiektywu aparatu, nie stała się kolejnym performansem? Patrząc tylko na dokumentację lub zdjęcia z fluxusowego albumu nie da się odróżnić, które akcje zostały wykonane na podstawie partytur, a które wymyślone spontanicznie na miejscu. Ale czy w ogóle konieczne jest dokonanie takiego rozróżnienia?

Ze względu na nieco „partyzancką” naturę Fluxusu⁴⁶, zdjęcia i dokumentacja,

45 O Maulwerker dowiedziałam się od Ann Noel, która opowiedziała mi o ich eleganckim sposobie wykonywania dzieł Fluxusu, a w szczególności o występach z jej mężem, Emmettem Williamsem.

46 Wiele wydarzeń i koncertów Fluxusu odbywały się np. na ulicach, w miejscach publicznych, ale także w „przejętych” salach koncertowych, gdzie Maciunas reklamował Fluxus jako „neodada w muzyce”, pokazując zamiast koncertów

które pozostały, rzadko są inscenizowane lub nadmiernie estetyzowane. Nawet jeśli były tak dobre jak zdjęcia wykonane przez Petera Moore’a, „nawrotnego” fotografa nowojorskiej awangardy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (np. Fluxusu i Judson Dance Theater), poza tym często przypominają przypadkowe zdjęcia zrobione przez obserwatorów, co trochę nawiązuje do zdjęć robionych dzisiaj na wydarzeniach naszymi iPhone’ami i smartfonami⁴⁷.

Uwielbiam te zdjęcia, które Conz tak obsesyjnie robił. Patrząc na nie, mają w sobie coś z podglądactwa. Nic dziwnego, skoro Ann Noel powiedziała mi, że Francesco chodził z aparatem za jej mężem Emmettem Williamsem nawet do toalety. Nadal nie jestem pewna, czy uważam to za żenujące, czy za zabawne, ale tak czy siak fotografie te mają dla mnie coś z rodzinnego albumu. Patrząc na nie (zwłaszcza te, na których widać osoby, które poznałam osobiście), często miałam podobne uczucie do tego, które towarzyszy mi oglądając zdjęcia moich dziadków, gdy byli młodzi. To lekkie mrowienie gdzieś na poziomie serca.

Pamiętam szczególnie zdjęcie Alison Knowles siedzącej na krześle projektu Thoneta w starym mieszkaniu. Za nią stoi gablota z zastawą stołową, na której stoi figura anioła i pióropusz. Ma na sobie szary sweter z dzianiny nałożony na jaskrawoczerwony golf. Uśmiecha się. Jej dłonie spoczywają na kolanach w geście, jakby próbowała komuś coś pokazać. Obok tego zdjęcia znajduje się inne, przedstawiające ludzi pijących przy stole wino. Są tam Alison, Dick Higgins i trzy inne kobiety, których nie rozpoznaję. Wygląda na to, że dobrze się

muzyki klasycznej młodych amerykańskich kompozytorów, performatywne akcje Fluxusu, które często szokowały publiczność.

47 Podczas wystawy „Fluxus 1962–2022: Sixty Years in Flux” (kuratorowanej przez Catherine Gualco) spotkałam fotografa Fluxusu, Fulvio Magurno, który powiedział mi, że teraz do robienia zdjęć używa głównie iPhone’a.

bawią. Kolory są trochę wyblakłe i cieplejsze niż w rzeczywistości. Wywołane na papierze fotograficznym 10x15 cm z półmatowym wykończeniem. Tylko opis na odwrocie zdjęcia Alison ujawnia, że wykonuje ona (razem z Dickiem Higginsem i Gerhardem Jaschke) „Milano Poesia”. Było to w październiku 1989 roku w wiedeńskim mieszkaniu Jaschke. Nie jestem pewna, czy odręczny napis odnosi się do tego, co się dzieje na zdjęciu i jakiego performansu w „Wiener Wohnung” Jaschke, czy też do ich występu na festiwalu o tym samym tytule: „Milano Poesia VII, Festival Internazionale Di Poesia, Musica, Video, Performance, Danza e Teatre”⁴⁸.

W jakiś sposób ten obraz przenosi mnie z powrotem do mojego spaceru z Knowles w stronę rzeki Hudson. Byłam tam z Jeffem Perkinsem i prawdopodobnie szliśmy gdzieś z jej domu na Spring Street. Ulice Nowego Jorku są pełne resztek gum do żucia, które pokrywają chodnik, tworząc strukturę przypominającą granit. W pewnym momencie Alison nagle zwolniła i zaczęła podziwiać te znaki i kropki, jakby były klejnotami rozłożonymi na ulicy. „To gotowa partytura”, powiedziała, niemal skacząc z miejsca na miejsce jak mała dziewczynka. Do dziś nie mogę przestać myśleć o plamach z gumy do żucia na ulicach Dolnego Manhattanu jako o idealnej notacji muzycznej i/lub performansie, które są również bardzo zabawne, przypominające grę. Wciąż szukam podobnych wzorów w Europie, ale bez powodzenia. Czasami żałuję, że nie zrobiłam wtedy zdjęcia, ale czy nie odebrałoby to czegoś tamtej chwili? Towarzystwo Alison i Jeffa, świeża bryza znad rzeki i promień słońca dochodzący zza wysokich budynków na Greenwich Village. A gdybym ujęła w kadrze tylko wzory na chodniku, czy miałabym te same emocjonalne konotacje patrząc na nie, które towarzyszy-

ły mi podczas tego spaceru? Czy ktoś rozpoznałby na tym zdjęciu partyturę, gdyby nie było opisu? Może sam spacer był już gotową, jednostkową kompozycją i nie trzeba go powtarzać. A może nawet nie można?

Co z re-enactment i re-performans, itp.?

Re-enactment (rekonstrukcja) i re-performance (ponowne wykonanie) stały się dość popularnymi terminami w dzisiejszej nauce o performansie (może nawet trochę nadużywany) i wydają się być najłatwiejszymi, lub przynajmniej najbardziej przystępnymi, sposobami próby ponownego wyobrażenia sobie akcji na żywo. Jules Pelta Feldman rozróżnia te dwa terminy. „Reenactment dąży do wiernej rekonstrukcji i odtworzenia konkretnego wydarzenia historycznego (wierność historyczna), celem reperformansu jest zazwyczaj ponowna prezentacja konkretnego aktu performansu w nowych okolicznościach, ale często przez nowego wykonawcę (autentyczność estetyczna) [...] Reenactment to ćwiczenie współpracy mające na celu nie tylko zademonstrowanie historii, ale jej zrozumienie – a nawet „doświadczenie” jej – od wewnątrz”⁴⁹.

Podczas gdy reperformans pojawił się już w kontekście sztuki i praktyki performatywnej, rekonstrukcja była głównie kojarzona z rekonstrukcją wydarzeń historycznych. Pierwsza z nich sięga czasów starożytnych, kiedy rzymskie amfiteatry gościły spektakle, w których dla rozrywki publiczności odtwarzano słynne bitwy. Ale stała się szeroko znana w XVII-wiecznej Europie, gdzie w 1638 roku w Londynie Lord James „Jimmy” Dunn z Consistion jest uznawany za organizatora najwcześniejszej odnotowanej rekonstrukcji. Była to inscenizowana bi-

48 Organizatorem jest Nuova Cooperativa Intrapresa, Ente Autonomo Milano Suono. Kurator: Mario Giusti i Gianni Sassi.

49 Jules Pelta Feldman, „Reperformance, reenactment, simulation. Notes on conservation of performance art”, 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur*, t. 4, nr 4 (2023).

twa z udziałem wielu wykonawców noszących kostiumy z epoki. Stany Zjednoczone organizowały ćwiczenia wojskowe i patriotyczne uroczystości już w czasie amerykańskiej rewolucji (pierwsze zostały odnotowane w 1778 roku). Natomiast termin reperformance pojawił się w drugiej połowie XX wieku, a dziś jest głównie kojarzony z praktykami takich artystów, jak np. Mariny Abramović, a zwłaszcza jej „Seven Easy Pieces”, w którym przez siedem kolejnych wieczorów 2005 roku wykonała siedem różnych performansów w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. Dwa z nich były jej autorstwa, a reszta to jej interpretacje dzieł protagonistów i twórców sztuki performans: Bruce’a Naumana, Vitto Acconciego, Valie Export, Giny Pane i Josepha Beuysa. Obecnie, gdy mówimy o sztuce terminy re-enactment i re-performance są często używane zamiennie, odnosząc się zawsze do akcji na żywo. Re-enactment, podobnie jak restauracja i rekonstrukcja, zazwyczaj wymaga rozległych badań i staje się polem do generowania wiedzy. „Strategie re-performance podważają trwałość archiwum, często zastępując dokument na rzecz re-enactmentu na żywo”⁵⁰.

W związku z tym, czy możemy mówić o próbach wykonania partytur Fluxusu (przez innych artystów Fluxusu i inne osoby) jako re-performance lub re-enactment? Jak wspomniałam wcześniej, Fluxus był najbardziej aktywny w innym okresie historycznym niż ten, w którym żyjemy teraz, więc próba odtworzenia jego ducha w dzisiejszych czasach będzie jedynie powtórzeniem archiwalnego zapisu przeszłej akcji (jak w przypadku każdej próby powtórzenia historycznego dzieła sztuki). Ponowne wykonanie akcji Fluxusu 60 lat później raczej zabezpieczałoby i konserwowało niż dało ludziom autentycz-

50 Megan Hoetger, „Re-Performance: History as an Experience to Be Had, X-TRA, <https://www.x-traonline.org/article/re-performance-history-as-an-experience-to-be-had> (dostęp: 17 września 2024).

ne doświadczenie ich prac⁵¹. Hannah Higgins przestrzega, że bez względu na to, jak skrupulatnie odtworzony jest performance, zawsze istnieje ryzyko, że publiczność może błędnie uwierzyć, że doświadczyła oryginalnego dzieła. Im dokładniejsza i bardziej szczegółowa rekonstrukcja, tym bardziej prawdopodobne, że widzowie pomyślą: „Teraz widziałem to dokładnie tak, jak było wtedy”⁵².

Podobnie jak w przypadku tych rekonstrukcji bitewnych, nawet przy użyciu najbardziej wiernych i szczegółowych odpowiedników strojów i scenerii, nigdy tak naprawdę nie zrozumiemy, jak to było w tamtych czasach. Ludzie byli inni niż dzisiaj, tak jak ich postrzeganie i przekonania. „Czas, w którym pojawiły się te prace, jest tak bardzo różny od czasów, w których żyjemy teraz. Koncepcja publiczności, którą mamy teraz, jest bardzo różna od tej, jaka była wtedy. Dlatego dla nas ekscytujące jest obserwowanie, jak te proste, minimalistyczne dzieła odzwierciedlają zarówno publiczność, jak i nas samych” – powiedziała Alison Knowles⁵³. Tak więc, podążając za Feldman⁵⁴, lepiej byłoby nazwać próbę odtworzenia czegoś z przeszłości po prostu „symulacją”

51 Tutaj nie sposób nie wspomnieć o inicjatywie Bern University of the Arts „Activating Fluxus”. Jest to projekt badawczy „biorący pod uwagę przejściowe aspekty form Fluxusu, które nie są przeznaczone do konserwacji, i patrzący przez multidyscyplinarny pryzmat konserwacji, historii sztuki, studiów nad performansem, studiów nad dziedzictwem i muzeologii, będzie promował nowe strategie aktywizacji Fluxusu poprzez rekonstrukcję, adaptację i artystyczną reinterpretację form Fluxusu” (za: <https://activatingfluxus.com/>).

52 Jules Pelta Feldman, „Reperformance, reenactment, simulation. Notes on conservation of performance art”, 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur*, t. 4, nr 4 (2023), 679.

53 „The Misfits – 30 Years of Fluxus”, film Larsa Movina, 1993. „The Misfits – 30 Years of Fluxus”, weird films archive, 15 kwietnia 2021, Video, <https://www.youtube.com/watch?v=CzQtWhdQQXs&t=3531s>, (dostęp: 28 września 2024).

54 Jules Pelta Feldman, „Reperformance, reenactment, simulation. Notes on conservation of performance art”, 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur*, t. 4, nr 4 (2023)

(nie mówiąc już spekulacją). „Lubię używać słowa zrealizować zamiast zrekonstruować. Zrealizować na własną rękę, z własną interpretacją lub czymś w tym rodzaju. Fluxus jest otwarty, więc można całkowicie zmienić kontekst lub interpretację. Nie trzeba odtwarzać ani powtarzać” – powiedziała Midori Yoshimoto⁵⁵. „Nazywam to odtworzeniem z powodu tego terminu i jego aktualności, ale tak naprawdę nie było to odtworzenie, ponieważ nie podjęliśmy żadnej próby, aby dowiedzieć się, co się oryginalnie wydarzyło” – powiedziała Heike Roms⁵⁶, opisując swoje doświadczenia z performansami niektórych partytur Fluxusu, które były pierwotnie wykonywane w zachodniej Walii w 1968 roku. „Nie ma żadnej dokumentacji, która dałaby ci jakiegokolwiek pojęcie o tym, jak interpretowano partytury, więc zrobiliśmy naszą wersję. Dało mi to prawdziwe poczucie, dlaczego pewne partytury zostały stworzone, jaki był rytm wydarzenia, jak zmieniały się pewne rodzaje partytur skupionych na udziale publiczności” – dodaje. Według żony George’a Maciunasa i autorki „*The Eve of Fluxus: A fluxmemoire*”⁵⁷ „powtarzalność partytur i wykonań jest bardzo nudna i bardzo irytująca”⁵⁸.

Dlatego uważam, że stwierdzenia takie jak to są dyskusyjne: „Sami artyści Fluxusu stale korzystali z partytur swoich rówieśników, do stworzenia własnych rekonstrukcji”⁵⁹. Czy performans Nam June Paika „Zen for Head” nazwalibyśmy rekonstrukcją „Composition 1960 #10 (for Bob Morris)” La Monte Younga? Jej partytura brzmi po

prostu: „Narysuj prostą linię i podążaj za nią”. Paik (po raz pierwszy na „Originale” Stockhausena w 1961 r., a następnie rok później podczas FLuXuX Internationale FesTsPiELe NEUEsTER MUSiK w Wiesbaden) zanurzył dłoń, krawat, a ostatecznie włosy w misce pełnej tuszu i użył ich jako pędzli do narysowania pigmentem linii na kilkumetrowej kartce papieru leżącej na podłodze. Śledząc farbą ruch swojego ciała, uformował kształt przypominający japońską kaligrafię (stąd tytuł „Zen dla głowy”). Zdjęcia zrobione podczas tej akcji stały się prawdopodobnie jednym z najbardziej ikonicznych przedstawień Paika, jeśli nie Fluxusu w ogóle. Istnieje również dokumentacja wideo zrobiona w Wiesbaden przez niemiecką telewizję, na której Paik pochyla się nad przypominającym papirus kawałkiem papieru, całkowicie skupiony, podczas gdy publiczność w tle wybucha śmiechem i wskazuje palcami na to, co dzieje się na scenie. I nie ma w tym nic złego. Skąd wiedzieliby, jak się zachować, oglądając takie rzeczy po raz pierwszy (i może ostatni) w swoim życiu? Prawdopodobnie nie widzieli najbardziej znanego dziś dzieła Yves’a Kleina „Anthropometries”⁶⁰, w którym nagie kobiety pokryte farbą służyły jako „pędzle”, nakładając International Klein Blue na papier na ścianach i podłodze wokół nich. Nie widział tego prawdopodobnie też narrator klipu, który wygłaszał sarkastyczne komentarze w rodzaju „zwróć uwagę na muzyczne tony”, przez co miał na myśli chichoczącą publiczność. Czy było to zabawne, czy nie, to już inna historia. Ale ponowne obejrzenie tego filmu⁶¹ uświadomiło mi, że nie znam żadnego performansu „Composition 1960

55 Cytat z mojej rozmowy online z Midori Yoshimoto, 16 stycznia 2024.

56 Cytat z mojej rozmowy online z Heike Roms, 21 marca 2023.

57 Billie Maciunas, *The Eve of Fluxus*, (Orlando i Nowy Jork: Arbiter Press, 2010).

58 Cytat z mojej rozmowy online z Billie Maciunas, 15 marca 2022.

59 Helena Barrett, „Reinterpreting Re-performance”, *Helena Barrett Wordpress*, <https://helenabarrett1987.wordpress.com/january-2011-study/>, (dostęp: 12 sierpnia 2024).

60 W marcu 1960 roku w paryskiej Galerie Internationale d’art contemporain odbyło się publiczne wykonanie dzieła Yves’a Kleina „Anthropometria okresu błękitnego i Monotonia-cisza” („Anthropometry of the blue period and Monotone-Silence”).

61 „Fluxus festival (Wiesbaden 1962)”, au revoir simone, 9 czerwca 2017, Wideo, <https://www.youtube.com/watch?v=YibFWZ66GQ>, (dostęp: 12 sierpnia 2024).

#10” wykonanego przez jego autora (twórcę?) – samego La Monte Younga. Ale mogę się mylić.⁶² Przynajmniej nie ma żadnej takiej dokumentacji. A więc jak Nam June Paik mógł zrekonstruować ten utwór, skoro jedyną jego oryginalną i dostępną wersją jest zapisana partytura? Nawet opis na stronie internetowej MoMA⁶³ (dokumentacja „Zen for Head” z Wiesbaden znajduje się w zbiorach tego muzeum) twierdzi, że „Paik wykonał *performans* oparty na tekstowej partyturze La Monte Younga”⁶⁴. Czy zatem „Zen for Head” Nam June Paika nadal jest wykonaniem „Composition 1960 #10”, czy też po prostu performansem na własnych prawach?

Niemniej jednak nie można zaprzeczyć, że ten ostatni stał się niemal archety-

pową interpretacją tego utworu, często wykonywaną w podobny sposób nawet przez innych artystów Fluxusu (jak np. Ben Vautier w Nicei w 1964 i 1970 lub Geoff Hendricks w 2012 w Chiasso we Włoszech). Ku mojemu zdziwieniu, po wpisaniu w pasku wyszukiwania Google „Zen for Head”, jedynym współczesnym dziełem, które się pojawia, jest wideo Ashi Monitz z 2014 roku⁶⁵, którego lokalizacja jest nieznana. Ale jeśli trochę głębiej poszuka się w internecie, możesz również znaleźć dokumentację Maulwerker wykonujących to dzieło pięć lat później w Hamburger Bahnhof w Berlinie (performerką była Katarinę Rasinski)⁶⁶, jako część programu wystawy „Local Histories”.

Jeśli partytura jest dostępna dla każdego, oznacza to po prostu, że może być interpretowana przez samych wykonawców (jak Paik zrobił w przypadku „Composition 1960 #10”). W przeciwieństwie do wielu zapisanych nutowo utworów lub instrukcji do performansów, Event Scores nie polegają na realizowaniu artystycznego punktu widzenia autora. „Myślę, że wizja kompozytora – powiedziała Knowles – polega właściwie na przekazaniu jej wykonawcy. A precyzja wykonania jest zazwyczaj bezpośrednim miernikiem sukcesu utworu”⁶⁷.

Philip Corner skarżył mi się na błędną interpretację jego „Piano Activities” (które zostało po raz pierwszy zaprezentowane na tym samym koncercie w Wiesbaden w 1962 r. co „Zen for Head”), podczas którego grupa arty-

62 Prawdopodobnie jedynym zarejestrowanym wykonaniem tej partytury przez La Monte Younga jest moment, w którym zdecydował się ją zwielokrotnić. „W 1961 roku postanowiłem powtórzyć Composition 1960 dwadzieścia dziewięć razy, przy czym poszczególne utwory zostały równomiernie rozłożone, aby stanowiły całoroczną pracę. Powstała w ten sposób Composition 1961 #1-29 miała premierę w marcu 1961 roku podczas koncertu na Harvardzie zorganizowanym przez Flynta, gdzie Young, wraz ze swoim przyjacielem i współpracownikiem Robertem Morrisem, mozołnie rysowali linię dwadzieścia dziewięć razy używając pionu. Utwór został wystawiony ponownie w maju w serii Chamber Street i ostatecznie opublikowany przez Maciunasa jako książka LY 1961 w 1963 roku. Jak wspomina Young, <<Można go wykonać na wiele sposobów. W tamtym czasie zastosowałem styl, w którym używaliśmy pionów. Patrzyłem przez nie, a następnie rysowałem kredą po podłodze... Rysowałem tę samą linię za każdym razem i za każdym razem wychodziło to inaczej. Technika, której używałem w tamtym czasie, nie była wystarczająco dobra” (w: Liz Kotz, Words to be looking at. Language in 1960s art, (Massachusetts: The MIT Press, 2007), 85. „Podczas koncertu zorganizowanego przez Henry’ego Flynta (i recenzowanego przez Webera) na Harvardzie 31 marca 1961 r. Young narysował linię na papierze i wielokrotnie ją odtwarzał tak dokładnie, jak to możliwe; stanowiło to wykonanie całego Composition 1961 r., w tym dwudziestu dwóch utworów, które jeszcze nie zostały „napisane”. (w: Jeremy Grimshaw, Draw a straight line and follow it. The music and mysticism of La Monte Young, (Nowy Jork: Oxford University Press, 2011), 82.

63 Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku (Museum of Modern Art).

64 Oryginalny tekst: „Paik performed La Monte Young’s text-based score”. „La Monte Young with Nam June Paik”, MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/127631>, (dostęp: 20 sierpnia 2024). Czcionka kursywą: autorka.

65 “Nam June Paik 白男准: Zen for Head 禪首 Najing 2014”, Juan Wu, 29 czerwca 2015, Wideo, <https://www.youtube.com/watch?v=kvWlg8ECvqU>, (dostęp: 20 lipca 2024).

66 „Fluxus Intervention_Maulwerker, Hamburger Bahnhof 2019, Tischgesellschaft, November 11, 2019, Wideo, 1:40 min, <https://www.youtube.com/watch?v=LxYW2xlXiRY>, (dostęp: 20 lipca 2024).

67 “Alison Knowles Interview on the History of Fluxus”, Neuma Records, 6 października 2020. Wideo, <https://www.youtube.com/watch?v=OA2TlxL9g0o> (dostęp: 20 sierpnia 2024).

stów Fluxusu⁶⁸ rozbiła fortepian na scenie. Nie było go tam i kiedy usłyszał, co się stało, był zdumiony, ponieważ jego partytura nie miała na celu zniszczenia instrumentu; po prostu obejmowała niekonwencjonalne interakcje z fortepianem, wykraczające poza tradycyjne techniki gry. Dziś znamy to jako szokującą i wręcz kultową antyartystyczną akcję Fluxusu, ale według Gunnara Schmidta („Klavier Zerstörung in Fluxus und Pop Kunst”⁶⁹) podczas występu w Wiesbaden nie było żadnego skandalu. „Publiczność była zachwycona. Kontrowersje pojawiły się później, poprzez krytykę i transmisję telewizyjną” – wspomina Corner⁷⁰. „Słyszałem, że pani Maciunas, matka George’a, była wśród tych, którzy go krytykowali, wyrażając oburzenie tym, co zrobiono z fortepianami Chopina i Liszta – bardzo typowe dla mieszczan. Dało mi to do myślenia, czy cała ta antysztuka może być reakcją na coś tak prostego, jak lekcje gry małego George’a na fortepianie? To skomplikowane, ale pod koniec dnia, jak to się mówi, jeśli się nie śmiejiesz, to płaczesz”⁷¹. Nic dziwnego, że do dziś dla niektórych jest to najbardziej znany utwór Philipa Cornera. Niektórzy rozbrajają fortepiany i umieszczają te akcje na YouTube, twierdząc, że są to realizacje jego „Piano Activities”. „Niektórzy mogą odnosić się do mojej oryginalnej partytury, podczas gdy inni po prostu niszczą fortepian. [...] Jednak najlepszym przykładem jest Carlos Santo, kataloński pianista, który jest wirtuozem i słynnym pianistą minimalistycznym”⁷².

Ale tak naprawdę, czy możemy w ogóle mówić o rekonstrukcji, jeśli chodzi o Fluxus? Czy nie jest to po prostu

wykonywanie partytur?⁷³ Czy lepiej nazwać to „pierwszym wykonaniem” czy „historycznym”? Jeśli partytura Fluxusu przypomina notację muzyczną, czy rekonstruujemy Beethovena lub jakikolwiek inny utwór muzyczny, czy po prostu go gramy (wykujemy)? I jednocześnie, czy możemy nazwać wszystkie akcje Fluxusu performansami? Amerykańska historyczka sztuki i kuratorka Jennie Goldstein wyjaśnia, że w dziedzinie performansu i akcji na żywo w sztukach wizualnych obecność publiczności jest kluczowa dla znaczenia dzieła⁷⁴. Aby działanie lub wydarzenie można było uznać za prawdziwy performans, musi mieć publiczność, być wydarzeniem jedynym w swoim rodzaju i zdarzyć się tylko raz⁷⁵. Może powinniśmy zatem wymyślić na to nowe słowo? A co, jeśli np. „event score” byłoby czasownikiem? Taka forma sugerowałaby czynność wykonywania, tworzenia lub wykonywania powtarzalnej czynności opartej na instrukcji („Wczoraj podczas festiwalu eventscorewałem „Kompozycję 1960#10”).

W przypadku performansów Yoko Ono obecnie wygląda to nieco inaczej. Jej prawnicy dopilnowali, aby Studio Yoko Ono autoryzowało każdą publiczną prezentację jej prac. „Nie podo- bało jej się to, że inni ludzie wykonu-

73 “[...] nie wspominając o całej historii dzieł partyturowych, które zawsze są iteracjami bez oryginału”, w: Claire Bishop, *Disorder Attention: How We Look at Art and Performance Today*, (Nowy Jork: Verso Books, 2024), 79.

74 Chociaż publiczność często odgrywała kluczową rolę w akcjach i performansach Fluxusu, wiele z partytur może być również wykonana przez samych performerów/ki. W 1965 roku Tomas Schmit napisał utwór „Aktion Ohne Publikum” („Akcja bez publiczności”), który wykonał w Galerii Parnas w Wuppertalu. Schmit wyobrażał sobie, że będzie wykonywał swoją pracę „Zyklus” tylko pod nieobecność widzów, pozwalając, aby samo działanie było niewidoczne. Za każdym razem, gdy zbierała się publiczność, przerywał proces nalewania, robił sobie przerwę na papierosa i angażował się w rozmowy z gośćmi. Akcja była wznowiana tylko wtedy, gdy był sam w pomieszczeniu.

75 Jules Pelta Feldman, „Reperformance, reenactment, simulation. Notes on conservation of performance art”, 21: *Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur*, t. 4, nr 4 (2023), 679.

68 Dick Higgins, Alison Knowles, George Maciunas, Ben Patterson, Wolf Vostell i Emmett Williams.

69 Gunnar Schmidt, *Klavier Zerstörung in Fluxus und Pop Kunst*, (Bonn: Reimer, 2012).

70 Cytat z mojej rozmowy online z Philipem Cornerem, 23 marca 2022.

71 Tamże.

72 Tamże.

ją jej prace” – powiedzieli członkowie Maulwerker, którzy kilkakrotnie wykonali słynny „Cut Piece” Ono⁷⁶. Chociaż stworzyła ona wiele prac instruktażowych, ta jest prawdopodobnie najbardziej znana ze wszystkich i najczęściej wykonywana⁷⁷. Ten pionierski występ sztuki feministycznej i partycypacyjnej został po raz pierwszy zaprezentowany w 1964 roku w Yamaichi Concert Hall w Kioto. Trzydziestojednoletnia Ono, klęcząc na podłodze, zaprosiła publiczność, aby weszła na scenę i odcinała nożyczkami fragmenty jej ubrania. „W latach 60. nie było oczywiste, że artystki wykonują tak odważne rzeczy. Zrozumiałe jest, że „Cut Piece” zostało uznane za kultowe dzieło feministyczne. [...] Myślę, że „Cut Piece” pozostaje jej najslawniejszym dziełem i jest najlepszym performansem Yoko Ono. Widziałem wiele innych, ale ten był naprawdę poruszający”⁷⁸ – wspomina Jeffrey Perkins, który widział jej występ w Carnegie Hall w Nowym Jorku w 1965 roku. Do 1966 roku Ono sama wykonała ten utwór co najmniej dwa lub trzy razy⁷⁹. Jej ostatni znany performans „Cut Piece” miał miejsce we wrześniu 2003 roku na małej scenie XIX-wiecznego Theater Le Ranelagh w Paryżu. Pół roku wcześniej wybuchła wojna w Iraku. Prawie dokładnie dwa lata wcześniej w ataku terrorystów 11 września na World Trade Center w Nowym Jorku, gdzie Ono wówczas mieszkała, zginęło prawie trzy tysiące osób. Paryska wersja „Cut Piece” była oświadczeniem artystki przeciwko klimatowi politycznemu i nadzieją na

pokój. Tym razem zaprosiła ludzi do wycinania fragmentów jej eleganckiego, czarnego kostiumu Chanel wielkości pocztówek z i wysyłania ich swoim bliskim.

Jednak „Cut Piece” zawsze było protestem przeciwko wojnie. „Pięknie ubrana Japonka klęka, nie stawiając oporu, podczas gdy szereg uzbrojonych białych ludzi metodycznie niszczy cały jej dobytek. Co jest tu reprezentowane? Hiroszima. Nagasaki. Bombardowanie Tokio.” – rozważa Louis Mennand na łamach *The New York Magazine*.⁸⁰ „Performans Ono jakieś dwadzieścia lat później – odzwierciedla psychiczną konstrukcję *Nachträglichkeit*, odroczenie reakcji na traumę, której ślad zostaje później pobudzony do aktywnej świadomości.”⁸¹ – pisze historyczka sztuki Julia Bryan-Willson w „Remembering Yoko Ono’s Cut Piece”, w którym wnikliwie analizuje związek między fotografiami ludzi zrobionymi po wybuchu bomby atomowej w Japonii a pracą Ono. W swoim eseju odtwarza nawet kilka zdjęć ocalałych osób, mających na sobie podarte ubrania, które niepokojąco przypominają to zrobione podczas samego „Cut Piece”⁸². Smutny wniosek nasuwa się sam, prawdopodobnie najbardziej znaczącą różnicą jest to, że partytura Yoko Ono mówi, że wykonawca może dokończyć utwór, kiedy tylko zechce. Podczas gdy ludzie z Hiroszimy czy Nagasaki nie mieli żadnej kontroli nad tym, jak potoczy się sytuacja wokół nich⁸³.

W dzisiejszym klimacie społeczno-politycznym, kiedy cały świat znów czuje wiszące w powietrzu zagrożenie bronią jądrową, ta konotacja staje się jeszcze

76 Np. podczas *Fluxus Biennial* w 2010 roku w Rzymie, albo *Fluxus-Konzert* w Schlosspark Museum Morsbroich w Leverkusen.

77 Jeden z ostatnich performansów odbył się w Neue Nationalgalerie w Berlinie we wrześniu 2023 r. w ramach 2. dorocznego festiwalu Performance Festival PERFORM! i Berlin Art Week.

78 Z wywiadu, który przeprowadziłam z Jeffreyem Perkinsem wspólnie z Anną Magalską dla „Dwutygodnika”. Anna Magalska, „W Sieci Powiązań”, *Dwutygodnik*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/10629-w-sieci-powiazan.html>, (dostęp 13 lipca 2024).

79 Shogetsu Art Centre w Tokio w 1964 roku, Africa Centre w Londynie w 1966.

80 Louis Menand, „Yoko Ono Art. of Defiance”, *The New Yorker*, 13 czerwca 2022, <https://www.newyorker.com/magazine/2022/06/20/yoko-onos-art-of-defiance>, (dostęp: 18 lipca 2024)

81 Julia Bryan-Wilson, „Remembering Yoko Ono’s Cut Piece”, *Oxford Art Journal*, t. 26, nr 1 (2003), 108.

82 Tamże, 110.

83 Partytura brzmi: „Piece ends at the performer’s option”.

silniejsza i bardziej niepokojąca. Każdego dnia widzimy w wiadomościach obrazy ludzi cierpiących z powodu konfliktów w Ukrainie, w Strefie Gazy czy Sudanie. Ostatni znany publiczny performans „Cut Piece” miał miejsce w połowie września 2023 r. (niecały miesiąc później Hamas zaatakował Izrael⁸⁴) w Neue Nationalgalerie w Berlinie na drugim dorocznym Festiwalu Performance, PERFORM!, podczas Berlin Art Week. Jego kurator, Klaus Biesenbach⁸⁵, zaprosił pięć osób artystycznych⁸⁶ do zinterpretowania tego historycznego dzieła. Niestety, sama nie mogłam uczestniczyć w tym wydarzeniu, ale nawet oglądając dokumentację, można poczuć siłę tej pracy, nawet jeśli od jej powstania minęło 60 lat. Na YouTube⁸⁷ dostępny jest zapis całego performansu wykonanego przez tancerza i choreografa Ante Pavica i nawet tam napięcie między wykonawcą a publicznością jest tak wyraźne, że wzruszyło mnie do łez — osobliwe przeciąganie liny między władzą a wrażliwością. W jednej chwili obserwator czuje dominację, odcinając część ubrania i odsłaniając część ciała performera, w następnej chwili Pavic rzuca znaczące spojrzenie, przypominając, że ma moc, aby wstać i odejść, kiedy tylko zechce.⁸⁸ Niektóre osoby wykazują się kreatywnością, zawiązując mu oczy paskiem materiału wyciętym z jego marynarki, przywiązując nożyczki do nadgarstka lub odcinając kawałki własnego ubrania. Inne czują się wręcz zawstydzone, biorąc kawałki jego stroju. Nigdy nie brałam udziału w tej „grze” jako widz, ale mogę wczuć się w sytuację drugiej

84 7 października 2023.

85 Obecnie dyrektor Neue Nationalgalerie w Berlinie.

86 Ante Pavic, Jule Flierl, Claire Vivianne Sobottke, Natalia Torales, Sonya Levin.

87 „Cut Piece by Yoko Ono – Berlin 14.09.2023”, BERLIN-VISUAL.com, 15 sierpnia 2023, Wideo, <https://www.youtube.com/watch?v=gYXpLqXkCKA> (dostęp 16 lipca 2024).

88 Zdziwiło mnie jednak, że performans zakończył się dokładnie po godzinie, aplauzem zainicjowanym przez kogoś z widowni, co nie wyglądało na świadomą decyzję artysty.

strony i wyobrazić sobie, co Pavic mógł czuć.

Mimo wszystko wydaje mi się, że moje własne doświadczenie z wykonaniem „Cut Piece” było nieco inne. Zostałam zaproszona⁸⁹ do wykonania tej pracy w maju 2017 r. w Museum der Moderne w Salzburgu podczas wystawy „A Feast of Astonishments. Charlotte Moorman and the Avant-Garde 1960s-1980s”. Charlotte Moorman była wiolonczelistką i artystką performance (często współpracującą z Nam June Paikiem), związaną także z Fluxusem. „Cut Piece” pojawiło się podczas jej wystawy, ponieważ jako bliska przyjaciółka Yoko Ono Moorman otrzymała dożywotnie pozwolenie na wykonanie tej partytury, kiedy tylko chciała. „Moorman twierdziła, że wykonała ją ponad siedemset razy. Jest to jednak prawdopodobnie przesada. W 1989 r. Moorman powiedziała: <<Wykonuję ten utwór od 25 lat... Znacznie częściej niż kiedykolwiek wykonała go Yoko. Robię „Cut Piece” w każdym mieście, w którym występuję, ponieważ jest tak piękny”⁹⁰. Tak bardzo kochała ten performans, że zachowała nawet wszystkie pocięte części swoich sukni⁹¹, w których występowała. Yoko zawsze miała na sobie swój najlepszy strój podczas wykonywania „Cut Piece”, co Moorman wzięła sobie do serca pojawiając się za każdym razem w odświętnych sukienkach, które zwykła nosić na scenie (kiedy nie była topless). Mimo że wiedziała o emo-

89 Dostałam to zaproszenie od mojego dobrego znajomego i ówczesnego dyrektora Emily Harvey Foundation w Nowym Jorku, Christiana Xatreca, który wiedząc, że Museum der Moderne w Salzburgu szuka kogoś, kto wykonałby „Cut Piece”, pomyślał o mnie.

90 Lisa Graziose Corrin i Corine Granof, red., *A Feast of Astonishments*, (Evanston: The Northwestern University Press: 2016), 11.

91 Lisa Graziose Corrin i Corine Granof, red., *A Feast of Astonishments*, (Evanston: The Northwestern University Press: 2016), 158. Charlotte Moorman była znana z tego, że gromadziła rzeczy i bardzo trudno było jej się czegośkolwiek pozbyć. „Charlotte przechowywała te sukienki w plastikowych workach na śmieci. Najwyraźniej było ich bardzo, bardzo dużo, ale nie dało się ich wszystkich uratować, bo ich liczba była przytłaczająca”.

cjonalnych i fizycznych zagrożeniach, jakie może przynieść ta praca, materiały promocyjne reklamowały go jako „<<nieoczekiwane nie jest zagrożeniem... jest mile widziane!>>”⁹². Ostatecznie Moorman wspominała o tym sama, opisując ludzi wycinających z jej ubrań walentynki lub kwiaty. „<<Często dają mi małego całusa po tym, jak coś wytną>>”⁹³. Jednym z najbardziej wzruszających zapisów Charlotte wykonującej „Cut Piece” jest dokumentacja wykonana w jej łofcie w 1982 roku, tuż po zdiagnozowaniu u niej raka piersi. „Jej przyjaciel przedstawił ten występ, [...] japoński członek Fluxusu, Yasunao Tone, który jest obecnie znany jako awangardowy kompozytor mieszkający w Nowym Jorku”⁹⁴. Publiczność składała się z jej bliskich przyjaciół i przyjaciółek lub współpracowników i współpracowniczek artystki, którzy przytulali ją lub całowali po wycięciu kawałka jej sukienki, często powstrzymując łzy. Wszystko to sprawiło, że ten performans był bardzo wyjątkowy. To samo wideo było prezentowane na wystawie „Fast of Astonishments”, obok ekspozycji pociętych sukienek Moorman i mogło mieć wpływ na publiczność, która przyszła zobaczyć „Cut Piece”, które miałam przyjemność wykonać niedzielnego przedpołudnia. Klęczałam nieruchomo na środku sali galerii, ubrana co prawda nie w najlepsze ani najdroższe ubrania, ale w te, które przywołały najwięcej wspomnień. Ludzie ustawieni w kolejce pod ścianą grzecznie czekali na swoją kolej, by otrzymać nożyczki. A gdy się do mnie zbliżali, czułam, że wielu z nich było

bardziej spiętych ode mnie. Osoby często mnie obejmowały lub dziękowały, tak jak w filmie o Moorman, czego się nie spodziewałam. I tak jak Charlotte, zachowałam później podarte ubranie. Chociaż nie doświadczyłam żadnych, nawet lekkich, oznak przemocy, w powietrzu unosiło się jakieś napięcie. Nie było to jednak uczucie „przeciągania liny” między mną a publicznością (które opisałam wcześniej w przypadku występu Pavica), ale raczej połączenie siły i bezbronności jednocześnie. To rodzaj uczucia, którego nie potrafię porównać z niczym innym, czego można doświadczyć w codziennym życiu. W skrajnych przypadkach, gdyby była to scena w filmie, prawdopodobnie pokazano by ją jako broń wymierzoną w osobę trzymającą inny karabin skierowany w kogoś innego⁹⁵.

Oświadczenie dotyczące wykonania „Cut Piece”, które Ono wykonała podczas wspomnianego performansu w Paryżu, brzmi następująco: „Podążając za zmianami politycznymi w ciągu roku po 11 września, poczułam się strasznie bezbronna – jakby najdelikatniejszy wiatr mógł przynieść mi łzy. [...] Zawsze myślałam, że chcę żyć wiecznie i że jestem jedyną osobą, która się tego nie boi. Ale czy chciałabym żyć otoczona tym światem, jaki znamy teraz?”. Dzisiaj utożsamiam się z nim jeszcze bardziej niż, gdy czytałam go kilka lat temu. Kiedy wykonałam „Cut Piece” w 2017 roku, świat wydawał się nieco lepszym miejscem niż ten dzisiejszy. Przynajmniej świat wokół mnie, ten, który znałam. Pisząc to, zastanawiam się, jak czułabym się, wykonując „Cut Piece” ponownie w obecnych wa-

92 Lisa Graziose Corrin i Corine Granof, red., *A Feast of Astonishments*, (Evanston: The Northwestern University Press: 2016).

93 Charlotte Moorman, wywiad z Paulem Taylorem, *Yoko Only 25* (lato 1989) w: Lisa Graziose Corrin i Corine Granof, red., *A Feast of Astonishments*, (Evanston: The Northwestern University Press: 2016), 158.

94 „Resonance: Japanese, Korean Fluxus Artists and Charlotte Moorman”, *Asia Art Archive in America*, 7 grudnia 2016, <https://www.aaa-a.org/programs/resonances-japanese-korean-fluxus-artists-and-charlotte-moorman> (dostęp 18 lipca 2024).

95 Istnieje piękny godzinny zapis wideo tego performansu w Salzburgu, którego niestety nie mam prawa pokazywać nigdzie i nikomu. Całkowite prawa do tej dokumentacji ma Yoko Ono. Choć jestem świadoma, że to jej performans, a nie mój, i że byłam tam tylko po to, aby go odegrać zamiast niej, nadal nie jestem pewna, czy kiedykolwiek będę mogła pokazać go publicznie, a nawet umieścić w moim portfolio. Po skontaktowaniu się z jej prawnikiem, Jonasem Herbsmanem, nigdy nie otrzymałam od niego jasnej odpowiedzi.

runkach politycznych i społecznych. W czasach wojen, nieustannego kryzysu klimatycznego, rosnącej niechęci do migrantów lub skłonności w kierunku polityki skrajnie prawicowej w coraz większej liczbie krajów. Aby wymienić tylko kilka. Nie byłaby to moja „nadzieja na pokój na świecie”, jak w przypadku Yoko Ono, ale raczej oświadczenie o moim obecnym stanie umysłu. Każdy odcięty fragment ubrania reprezentowałby moje nadzieje, które są codziennie rozrywane przez przemoc i decyzje polityczne, i byłby hołdem dla wszystkich niewinnych ludzi, którzy stali się ofiarami globalnych konfliktów. Przynajmniej tyle mogłabym zrobić. Przypomina mi to również „My Body is the Scar of my mind” (1964), moim zdaniem jedną z najbardziej wymownych partytur Yoko Ono.

Wcześniej argumentowałam, że powinniśmy opracować nowe wyrażenia dotyczące fluxusowych Event Scores. Także w tym kontekście należałoby się zastanowić, jakich słów powinniśmy użyć, mówiąc o innych osobach performujących prace Yoko Ono lub nawet opisując Charlotte Moorman wykonującą kolejne performansy „Cut Piece”? Przychodzi mi na myśl fragment najnowszej książki Claire Bishop „Disordered Attention”, kiedy mówi o „delegowanym performansie”, w którym „artyści wizualni zatrudniali performerów/ki, aby wykonywali prace w ich imieniu. [...] Zainspirowane Fluxusem i sztuką konceptualną, prace oparte na instrukcjach delegowanych oddzieliłyby sztukę, której jednym z głównych komponentów jest czas, od osoby po jedynczego charyzmatycznego artysty [...]”⁹⁶. Może to prawdopodobnie dotyczyć wszystkich osób, które np. zostały zatrudnione do wykonania „Cut Piece”. Niemniej jednak nigdy nie są tam po to, aby czysto zastąpić Yoko lub być na tyle neutralnymi, żeby pozba-

wić się swojej osobowości. Zazwyczaj wzbogacają pracę o „swoją tożsamość demograficzną lub pozycję podmiotu”. Mają również swobodę interpretowania oryginalnej partytury. Ale ponieważ nacisk jest zwykle położony na wierność historycznemu wykonaniu z lat 60., jest to bliższe nazywaniu tego wykonaniem delegowanym niż samym *wykonaniem*. Ale Charlotte Moorman nigdy nie została zatrudniona przez Ono ani poproszona o wykonanie „Cut Piece”. Zafascynowała się widząc performans Yoko po raz pierwszy w Nowym Jorku w 1965 roku⁹⁷ i postanowiła włączyć go rok później do swojego i Nam June Paika programu niemieckiej trasy. Silna osobowość i wyraźny wizerunek sceniczny Moorman, czasami nawet przyćmiewający resztę, były naturalnie również widoczne podczas wykonywania „Cut Piece”. Z jednej strony, nadając mu nieco melodramatycznego charakteru; z drugiej, czyniąc go jej własną, autentyczną i oryginalną wersją (tak jak Paik zrobiła z „Composition 1960 #10”).

Dzisiaj, podobnie do tego, co robiła Charlotte, nadal powinniśmy odnosić się do oryginalnych partytur. Nie na tyle jednak, abyśmy mogli powiedzieć, że Fluxus jest nadal aktywny lub żywy, ale aby przechowywać i konserwować go w ciałach ludzi, którzy wykonują ich prace (konserwowanie akcji na żywo przechowując artefakty w muzeum lub galerii jest niemożliwe). Archiwizowanie zdjęć lub używanych podczas performansów obiektów, a następnie pokazywanie ich na wystawach, nie jest akcją samą w sobie. To dokumentacja, która jest zupełnie czymś innym. Obrazy zazwyczaj pokazują tylko bardzo fragmentaryczny ogląd całego wydarzenia. Nawet jeśli istnieje jakieś wideo, jest to po prostu zapis czyjejś obecności i jest zawsze widziane przez pryzmat i perspektywę tej osoby, która dany performance widziała lub nagrywała.

⁹⁶ Claire Bishop, *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today*, (Nowy Jork: Verso Books, 2024), 86.

⁹⁷ Joan Rothfuss, *Topless Cellist*, (Cambridge: The MIT Press, 2014), 156.

Podobnie, przedmioty używane podczas performansu są tylko pozostałościami po akcji na żywo. Co mogą nam powiedzieć? Zazwyczaj wyglądają jak stare rzeczy, które można znaleźć na strychu kogoś dziadka. Ale znajdujące się tam zakurzone zabawki przynoszą przynajmniej jakieś wspomnienia ich poprzednim właścicielom. A przedmioty są przechowywane po performansie przynoszą wspomnienia tylko ludziom, którzy ich używali lub widzieli akcję na żywo. Nawet wystawione w połączeniu z dokumentacją pierwotnego wydarzenia historycznego, nadal wydają się trochę archiwalne, żeby nie powiedzieć przestarzałe. „To, co jest wystawiane, jest mniej historycznym performansem, a bardziej obrazem tego performansu; performans pojawia się jako symulacja, zaprojektowana w celu wytworzenia większej liczby obrazów do obiegu w mediach”⁹⁸.

Ale przynajmniej, jest to próba zachowania ich w bardziej przestrzennej formie. I jest to coś, o co moim zdaniem się prosi partytura Fluxusu. O życie. Czy możemy przechowywać dziedzictwo Fluxusu w naszym ciele i przekazać je następnym pokoleniom? Rezonuje to w jakiś sposób z tym, co powiedziała kiedyś moja nauczycielka jogi, która tłumaczyła, że odkąd ustalono założenia praktyki jogi, ludzkie ciało znacznie się zmieniło, więc pozycje jogi muszą być dostosowane do możliwości współczesnego organizmu. Tak więc koniec końców, nie ćwiczymy dziś starożytnych asan, ale te sprzed zaledwie około 150 lat. Nasuwa się zatem pytanie, jak będą wyglądały performansy fluxusowych Event Scores na przykład za pięćdziesiąt lat?

Zadziwiające jest to, że młodzi ludzie czasami tworzą bardzo podobne prace do Fluxusu, nawet nie wiedząc o jego istnieniu. Czy to dlatego, że „wszystko już zostało zrobione”, czy też wiemy tak

wiele o przeszłości, że nawet pomyśl Cage’a na „4’33” wydaje się tak oczywisty, żeby nie powiedzieć zbyt znajomy? A może, idąc trochę zbyt za daleko, Fluxus jest przekazywany z pokolenia na pokolenie w podobny sposób jak trauma międzypokoleniowa? Oczywiście nie w sensie bólu lub cierpienia spowodowanych traumatycznym wydarzeniem, ale po prostu o pewne nastawienia lub idee, które można przekazać młodszym artystom w bardziej lub mniej świadomie. Nie sposób nie pomyśleć tutaj o dzieciach niektórych artystów Fluxusu, którzy w ten czy inny sposób kontynuują spuściznę swoich rodziców. Jak na przykład Hannah⁹⁹ i Jessica¹⁰⁰ Higgins, bliźniaczki Alison Knowles i Dicka Higginsa, lub Bibbe Hansen, córka Ala Hansena i jego wnukach Channingu i Becku.

Nie ma tu ani czasu ani miejsca, aby zagłębić się w ten temat, ale widziałam niedawno krótki film w mediach społecznościowych pokazujący „jak działa trauma pokoleniowa” poprzez przelewanie płynu z jednej szklanki do drugiej. Pierwsza szklanka, „babcia”, była pełna ciemnego płynu przypominającego kawę. Osoba wlewa go do następnej szklanki nazwanej „matka”. A następnie przelewa do szklanki z napisem „ty”. Do ostatniej szklanki dolewa się czystą wodę do momentu, aż płyn stanie się przejrzysty. Film miał na celu wyjaśnienie, że traumatyczne wydarzenie „przenosi się przez generacje, aż ktoś jest na tyle odważny, aby stawić czoła całemu bólowi i oczyścić ścieżkę dla następnego pokolenia”¹⁰¹.

99 Hannah B Higgins jest znaną historyczką sztuki i profesorką intermedii, awangardy i kultury na University of Illinois Chicago od 1994 r., gdzie jest również dyrektorką założycielką interdyscyplinarnego IDEAS BA in Art. A co najważniejsze, autorką książki „Fluxus Experience”.

100 Artystka intermedialna i performatywna, która przy wielu okazjach prezentowała także dzieła Fluxusu, np. „The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989” w Guggenheim w Nowym Jorku (wraz z Mary Beth i Shigeko Kubota), PPOW w Nowym Jorku „Newspaper Music (1965), mantra dla Jessie (pomoc w zasypianiu) (1971).

101 Film został opublikowany na koncie na Insta-

98 Hal Foster, *Bad News Days: Art, Criticism, Emergency*, (Nowy Jork: Verso Books, 2017), 172-75.

Film przypominał mi performans Tomasza Schmita „Zyklus for Water-Pails (or Bottles)” (1962) lub jego ikoniczne przedstawienie, w którym Schmit klęcząc na podłodze pośrodku kręgu wykonanego z pustych butelek, wlewa trochę płynu do jednej z nich. Partytura „Zyklus” polega po prostu na przelewaniu wody z jednego naczynia do drugiego, aż cały płyn wyparuje lub rozleje się na podłogę¹⁰².

Co ciekawe, w tym utworze Schmit odnosi się do „interpretatora/ki” (interpreter)¹⁰³, co w języku angielskim oznacza zarówno osobę, która coś interpretuje (nadaje znaczenie określonej rzeczy), jak i kogoś, kto tłumaczy język mówiony w czasie rzeczywistym. Podczas gdy niemiecka wersja partytury również odnosi się do „der Interpreter”, słowo to również oznacza piosenkarza, artystę i wykonawcę. Wykonując „Zyklus” po raz pierwszy w grudniu 1963 r. w De Kleine Komedie w Amsterdamie¹⁰⁴, Schmit był interpretatorem samego siebie. Tak więc technicznie rzecz biorąc, nie wskazuje to na jeden właściwy sposób wykonania pisanego tekstu partytury. „[...] interpretator decyduje, jak szybko wleje wodę, jak dokładny/na będzie. Nie mówi, jak należy to zrobić ani w jakim tempie. Zawsze jest dużo miejsca na interpreta-

gramie byłej skrzypaczki, obecnie trenerki umysłu i ciała “@biancamceruta”.

102 Pełna partytura brzmi: „Interpretor stoi (klęka) w kręgu składającym się z 10 do 30 wiader z wodą (lub butelek). Jedno z nich jest wypełnione wodą (mlekiem/piwem/czerwonym winem/coca-colą), pozostałe są puste. Interpretor chwytając napełnione wiadro (butelkę) i przelewa jego zawartość do kolejnego (po prawej). Następnie odkłada je na swoje miejsce, chwytając (teraz napełnione) drugie wiadro (butelkę) i wylewa je do następnego itd. aż cała woda (mleko/piwo/czerwonym winem/coca-colą) wyparuje lub się rozleje.” Za Marius Babias, Krisztina Huyna, Barbara Wien, red., *Tomas Schmit: Werke, Texte, Dokumente / Works, Texts, Documents, 1962-1970*, (Kolonia: Verlag der Buchhandlung Walter und Franz Koenig, 2024), 108.

103 „[K]ażda recepcja dzieła sztuki jest zarówno jego interpretacją, jak i wykonaniem, ponieważ przy każdej recepcji dzieło nabiera dla siebie nowej perspektywy”, Umberto Eco, *The Open Work*, (Cambridge: Harvard University Press, 1989), 4.

104 Podczas „*Internationaal Programma Nieuwste Muziek*”, Nieuwste Theater, Nieuwste Literatuur.”

cję”. – powiedziała Krisztina Huyna¹⁰⁵, jedna z osób kuratorujących retrospektywę Tomasza Schmita „Dzieła, teksty, dokumenty, 1962-1970” w Neuer Berliner Kunstverein. Interpretator/ka nie tylko tłumaczy tekst na język ciała, ale także wypełnia luki w tym, co jest niewypowiedziane. Pośredniczy między partyturą a ciałami (osób interpretujących/wykonujących performans i publicznością). Schmit nie mógł wybrać lepszego słowa. Interpretator/ka interpretuje partyturę w czasie rzeczywistym.

Ale co jeśli interpretator/ka nie jest osobą ludzką? Na wcześniej wspomnianą wystawę w n.b.k. w Berlinie szwedzka artystka Nina Cannell, często eksperymentująca w swoich pracach z różnymi skupiskami materii, dokonała reinterpretacji „Zyklus” przez żywioły. „Ustawiła 12 wiader, każde zawierające 12 litrów wody, [...] i wprawiła je w ruch za pomocą wibracji czujników ultradźwiękowych, powodując stopniowe parowanie wody. Zamiast przelewać wodę między naczyniami zgodnie z oryginalną partyturą, z każdego wiadra przez około godzinę ubywał jeden litr wody”¹⁰⁶. „To było coś w rodzaju zbiorowego opróżniania” – zauważyła Huyna. Praca ta nawiązuje również do wcześniejszej reinterpretacji tego samego dzieła Schmita przez Haruna Farockiego¹⁰⁷. W jego 20-minutowym, siedmiokanałowym wideo „Re-Pouring Variations I” (2010) ramię robota pełni rolę performerera, wielokrotnie przelewając wodę do szklanych butelek. „Wiele dzieł Schmita w sposób arbitralny angażuje performerera, prezentując przypadkowe ruchy i sposób,

105 Cytat z mojej rozmowy online z Krisztiną Huyną, 14 grudnia 2023.

106 Marius Babias, Krisztina Huyna, Barbara Wien, red., *Tomas Schmit: Werke, Texte, Dokumente / Works, Texts, Documents, 1962-1970*, (Kolonia: Verlag der Buchhandlung Walter und Franz Koenig, 2024), 20.

107 Co ciekawe, zarówno Nina Cannell, jak i Harun Farocki znali Tomasza Schmita osobiście. Cannell jest reprezentowana przez jego byłą żonę Barbarę Wien, która ma galerię w Berlinie, a Farocki był długoletnim przyjacielem Schmita.

w jaki materiał jest w interakcji, przecinany. Jest to również dość interesujące myśląc o wczesnych artystów cyfrowych, ponieważ odnosi się do myślenia o algorytmie i robotyce”¹⁰⁸. A co jeśli stworzylibyśmy partytury Fluxusu przy użyciu „myślących” systemów komputerowych?

¹⁰⁸ Cytat z mojej rozmowy online z Krisztiną Huyną, 14 grudnia 2023.

CZEŚĆ TRZECIA

Po co nam FLUXUS dzisiaj?

29 April 1963

Social Project 2

Find a way to end the war

Make it work

Jackson MacLow

W maju 2022 r. minister spraw zagranicznych Ukrainy Dmytro Kuleba udostępnił na Twitterze odręcznie napisaną notatkę przez małego chłopca, który przeżył dwa miesiące wcześniej najkrwawsze oblężenie Mariupola. „Moje dwa psy zginęły, moja babcia Galia i moje ukochane miasto Mariupol również zginęły” – napisał w swoim pamiętniku ośmioletni Jehor ukrywający się przed rosyjskimi bombami. W jakiś sposób ten obraz poruszył mnie niezwykle głęboko w obliczu grozy wydarzeń wojennych. Widząc tę notatkę, pomyślałam, że żaden artysta nie powiedziałby tego lepiej. Miasto Mariupol umarło.

Może to przypadek, że kilka dni później, podczas rozmowy z Davidem Rossem¹ (który był kuratorem słynnej wystawy Yoko Ono w Everson Museum „This is Not Here” w 1971 r.), poruszył on historię młodej Yoko, która po raz pierwszy wróciła do Tokio po tym, jak opuściła je z powodu bombardowania. „[...] Zobaczyła, że Tokio zniknęło, że zostało zrównane z ziemią. I było

1 Przewodniczący wydziału MFA Art Practice Department w School of Visual Arts w Nowym Jorku. Wcześniej dyrektor San Francisco Museum of Modern Art; dyrektor Whitney Museum of American Art; dyrektor Institute of Contemporary Art w Bostonie; zastępca dyrektora, główny kurator University Art Museum w Berkeley; zastępca dyrektora, kurator sztuki wideo w Long Beach Museum of Art; kurator sztuki wideo w Everson Museum of Art.

puste. I to była istotna rzecz ożywiająca jej praktykę. Wtedy o tym nie wiedziała, ale fakt, że to miasto zniknęło głęboko zakorzenił się w jej świadomości. [...] I pozostał rdzeniem tego, kim jest dzisiaj”², powiedział. George Maciunas również uciekł z Litwy i osiedlił się jako uchodźca w Stanach Zjednoczonych.

„Fluxus nie jest polityczny”³. Nie miał politycznego celu i nie był odpowiedzią na II wojnę światową, tak jak dadaizm był odpowiedzią na I wojnę światową”. Ale „[...] Maciunas, podobnie jak wszyscy ludzie, którzy cierpieli podczas II wojny światowej w Europie i mieli status uchodźcy, potrzebował innego rodzaju porządku świata. I w pewnym sensie Fluxus, prawdziwy Fluxus, był fantazjami Maciunasa na ten temat”⁴.

W książce polskiej filozofki Moniki Rogowskiej-Stangert⁵ przeczytałam o koncepcji „nagiej śmierci”, która odnosi się do czegoś, co umarło, ale odmawia wyblaknięcia, przeminięcia lub odrodzenia się. Autorka twierdzi, że żyjemy w postapokaliptycznym świecie naznaczonym traumatycznymi wydarzeniami z przeszłości. Cytuje amerykańską feministkę i fizyczkę Karen Barad, która „w odniesieniu do detonacji bomb atomowych w Hiroszynie i Nagasaki pisze o <<[p]rzeżyciu wydarzenia, które odmawia zakończenia się, które rz czasem się rozkłada, ale będzie – już na zawsze – wydarzało się wciąż na nowo [...]>>”⁶. Ale w obliczu nagiej

2 Cytat z mojej rozmowy online z Davidem Rossem, 12 maja 2022.

3 Istnieje „przekonanie, że Fluxus nie był wystarczająco polityczny, ponieważ wielu artystów odrzuciło wąską politykę Maciunasa. Uważam, że to całkowicie absurdałne. Mogę być cytowana w tej sprawie. To śmieszne, ponieważ zakłada, że istnieją tylko dwa sposoby organizacji polityki ruchu artystycznego. A mianowicie wokół pewnego rodzaju serii aksjomatów związanych tylko z jedną stroną spektrum politycznego”. Powiedziała mi Hannah Higgins podczas naszej rozmowy online 2 sierpnia 2022.

4 Cytat z mojej rozmowy online z Davidem Rossem, 12 maja 2022.

5 Monika Rogowska-Stangert, *Być ze świata*, (Gdańsk: słowo/obraz/terytoria, 2021).

6 Tamże, 79-80.

śmierci – pyta Rogowska-Stangert – czy nie jesteśmy niebezpiecznie blisko doświadczenia pewnego rodzaju zespołu stresu pourazowego, w którym trauma nie znika, ale nadal żyje, zawsze jest tutaj?. Paradoks polega na tym, że wydaje się, że żyjemy w kolejnej apokalipsie globalnych konfliktów i zmian klimatycznych, w tym postapokaliptycznym świecie II wojny światowej, Holokaustu, katastrofy w Czarnobylu itd., a „zespół stresu pourazowego” poprzednich pokoleń jest przeżywany wciąż na nowo. Dzisiaj wydaje się, że historia zatacza koło.

Strach przed nuklearnym holokaustem, który istniał w latach 60., istnieje również teraz. W okolicznościach nieustannego niebezpieczeństwa, powinniśmy jak najszybciej wymyślić alternatywny globalny porządek. Partytury Fluxusu, zwłaszcza te, które angażują i rzucają wyzwanie publiczności, mają tę cechę, że wyobrażają sobie różne sposoby organizacji społecznej. „To niekoniecznie jest ograniczone naszym obecnym minimalnym zakresem myślenia politycznego o tym, kim możemy być. Kiedy czytam w wiadomościach, co się dzieje, a nie jestem jakoś niesamowicie dobrze poinformowana, prawica dryfująca po całym świecie jest po prostu doskonałym przykładem tego, dokąd ludzie kierują swoją frustrację, ponieważ politycy nie potrafią sobie wyobrazić alternatywy, ludzie są manipulowani”, powiedziała mi Hannah Higgins⁷.

Dwa tygodnie po rozpoczęciu się rosyjskiej inwazji na Ukrainę rozmawiałam również z Billie Maciunas. W pewnym momencie zaczęłyśmy rozmawiać o tym, że George Maciunas był zafascynowany ZSRR⁸, do

tego stopnia, że w liście do Emmeta Williamsa z 1963 r. napisał: „Uważam, że Fluxus ma najlepsze warunki do rozwoju w Związku Radzieckim, którego nie zepsuli jeszcze abstrakcyjniści (albo przynajmniej Stalin to naprawił!). Więc wszyscy musimy dążyć ostatecznie do Fluxusu w ZSRR. OK? Jednak pomimo prób napisania do niektórych urzędników, takich jak Nikita Chruszczow, sugerując rozszerzenie Fluxusu w ZSRR, Maciunasowi nigdy nie udało się zorganizować tam żadnego festiwalu.

Dlaczego Twoim zdaniem George nalegał na ten kontakt ze Związkiem Radzieckim? Czy wiesz coś na ten temat? Widziałam kilka listów... Jestem po prostu ciekawa.

Billie Maciunas: Właściwie nie mogę nawet za bardzo o tym mówić, ponieważ tak naprawdę nie wiem. Litwa była pod kontrolą sowiecką, gdy George żył. Może chciał wprowadzić ten nowy sposób życia do kraju sztywnego i uwikłanego w realną politykę. Możliwe.

Myślałam też o tym, jak to by wyglądało teraz i jak świat by się różnił, gdyby Fluxus dotarł do Związku Radzieckiego. Może świat byłby lepszym miejscem...

B.M.: Myślę, że tak. Co by było, gdyby Władimir Putin został wielbicielem Fluxusu? To byłoby interesujące. Nie mógłby sobie wtedy wyobrazić inwazji na Ukrainę¹⁰.

7 Cytat z mojej rozmowy online z Hannah B. Higgins, 2 sierpnia 2022.

8 Więcej na ten temat pisze m.in. meksykański kurator Cuauhtémoc Medina w artykule „Fluxus, Khrushchev, and the <<concretist society>>” („Fluxus, Chruszczow i <<konkretystyczne społeczeństwo>>”) w: RES: Anthropology and Aesthetics, nr 48, (2005), 179-192 oraz RES: Anthro-

pology and Aesthetics, nr 49/50 (2006), 231-243; lub Peter van der Meijden „Fluxus, Eric Andersen and the Communist East” („Fluxus, Eric Andersen and the komunistyczny wschód”), w: A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975, Tania Ørum i Jesper Olsson, (Lejda i Boston: Brill, 2016), 324-335; Astrit Schmitt-Burkhardt, Maciunas’ Learning Machines. From Art History to Chronology of Fluxus (Berlin: Vice Versa Verlag, 2003).

9 Owen S. Smith, “Speaking Personally: Some Topics of Correspondence Between Fluxus Artists on Fluxus, *On Curating*, <https://www.on-curating.org/issue-51-reader/speaking-personally-some-topics-of-correspondence-between-fluxus-artists-on-fluxus.html> (dostęp: 6 sierpnia 2024).

10 Cytat z mojej rozmowy online z Billie Maciunas, 15 marca 2022.

Wielokrotnie (może nawet zbyt wiele razy) słyszałam, że wielka sztuka rodzi się w czasach stresu i grozy. Ale czy artyści tak naprawdę mogą jakoś odpowiedzieć na przerażające wydarzenia, które dzieją się codziennie praktycznie w każdej części świata? Z jednej strony sztuka może nam pomóc zrozumieć (cóż, szczerze mówiąc, nie da się tego już zrozumieć) lub skomentować rzeczywistość. Ale może też przenieść nas do innego świata stworzonego przez artystę i pomóc nam zapomnieć na chwilę o przyziemnym okrucieństwie. „Przy tak dużej ilości przemocy społecznej, politycznej i fizycznej, jaka ma obecnie miejsce, nie widzę wielu ludzi odczuwających pozytywne emocje. A sztuka ma szansę być jednocześnie subtelna i krytyczna, ale także pozytywna pod pewnymi względami. Może być kołem ratunkowym, które pomoże nam poczuć się mniej bezsilnymi i odnowi i przypomni nam o naszych więziach,” napisał mi Martin Patrick w jednym ze swoich e-maili¹¹. I właśnie przez to, paradoksalnie, możemy potrzebować Fluxusu bardziej niż, powiedzmy, dziesięć lat temu, kiedy świat wydawał się jeszcze nie płonąć (przynajmniej w moim rozumieniu). Fluxus jest doskonałym przykładem bycia świadomym sytuacji społeczno-politycznej, ale jednocześnie próbując uciec trochę w absurd, znajdując piękno w aspektach codziennego życia. Poprzez swój zabawny charakter i skupienie na uważności, może pomóc nam uciec na chwilę od przygnębiających wiadomości. I być może to, czego nam teraz brakuje w dzisiejszym świecie i sztuce, to humor i pozytywne nastawienie, które mogłyby przynieść nam ulgę. „A także [Fluxus] był kołem ratunkowym dla wielu ludzi. Był czymś, czego można się było trzymać”¹². „Innym sposobem na ujęcie tego - powiedziała Hannah Higgins - jest wiedza, o co tak naprawdę walczymy? Walczymy o radość, mi-

łość. Walczymy o szersze doświadczenie sensoryczne. Wszystkie tego typu rzeczy”¹³.

W tej samej rozmowie z Billie Maciunas, którą zacytowałam powyżej, mówiła również o tym, jak Fluxus stał się dla niej sposobem na życie i jak ją zmienił. „Pomimo posiadania pracy i posłuszeństwa szefowi, wszystkie irytujące rzeczy w życiu pozostają zabawne i absurdalne. [...] Nie boję się życia. To bardzo osobiste, ale nawet myśl o śmierci mnie nie martwi. To wszystko jest po prostu częścią życia. To mnie zmieniło fundamentalnie. Nie boję się tak bardzo. Mniej boję się władzy, ponieważ jest ona częścią absurdu. Myślę, że w sytuacji takiej jak w Ukrainie mniej bałabym się protestować przeciwko wojnie”.

„Fluxus był częścią mentalności przetrwania. Stwórzmy sobie idealny mały świat, w którym nie będziemy musieli martwić się nazistami. Nie będziemy musieli martwić się, że Związek Radziecki i zimna wojna zamienią się w gorącą wojnę”¹⁴ – powiedział David Ross. Więc spróbujmy teraz wymyślić nasz mały świat, w którym nie będziemy musieli martwić się o rozprzestrzenianie się konfliktu na Bliskim Wschodzie, atak Rosji na kraj NATO, zwycięstwo Donalda Trumpa w wyborach w USA lub globalne ocieplenie powodujące degradację środowiska.

Jednymi ze sposobów, w jakie mogą być pomocne są uważność i medytacja.

Uważność

W pewnym momencie moich badań zdałam sobie sprawę, że opowiadam się za ideą „robienia Fluxusu”, a nie czytania o nim, ale tak naprawdę nie miałam aż tak dużego doświadczenia w wykonywaniu partytur fluxusowych.

¹¹ Wiadomość e-mail z 16 maja 2024.

¹² Cytat z mojej rozmowy online z Davidem Rossem, 12 maja 2022.

¹³ Cytat z mojej rozmowy online z Hannah B. Higgins, 2 sierpnia 2022.

¹⁴ Cytat z mojej rozmowy online z Davidem Rossem, 12 maja 2022.

Zrobiłam wcześniej np. wspomniane już „Cut Piece” i „Leeds: A New Card Game” Roberta Filliou (razem z Alexandrem Halpernem, Alison Knowles i Zhenią Merkulovą)¹⁵, ale szczerze mówiąc, niewiele więcej. Tak więc nadszedł najwyższy czas, aby zobaczyć, jak wygląda tworzenie partytur Fluxusu w mojej prywatnej przestrzeni, bez udziału widzów lub innych osób. Chciałam doświadczyć, jak może to wpłynąć na mnie osobiście w kontekście otaczającej mnie rzeczywistości. Zadanie wydawało się dość łatwe, ponieważ wiele historycznych partytur jest napisanych dla jednej osoby performującej lub można je wykonać indywidualnie, a często nie wymagają żadnych nadzwyczajnych rekwizytów ani sprzętu. Prawdziwym wyzwaniem jest skupienie się. Jak wspomniałam wcześniej, nie ma konkretnego sposobu wykonywania partytur, ale nie można ich również wykonywać niedbale lub w „byłe jaki” sposób. Przyjrzyjmy się jeszcze raz najbardziej kultowemu utworowi George’a Brechta „Drip Music” (1959-62).

Jeśli ktoś zna to dzieło, zazwyczaj myśląc o nim widzi mężczyznę (najbardziej znane zdjęcia przedstawiają Dicka Higginsa lub George’a Maciunasa) stojącego na wysokiej drabinie i powoli przelewającego wodę z dzbanka do dużej miski na podłodze. Ale oryginalna partytura nawet nie prosi o drabinę. Mówi po prostu: „Źródło kapiącej wody i puste naczynie są ustawione tak, że woda spada do naczynia. Druga wersja: kapanie”. Użyłam więc tylko tego, co miałam pod ręką: dwóch szklanek. Z jednej wylewałam wodę z dość dużej wysokości, a druga zbierająca wodę stała na dnie mojego zlewu. A ponieważ partytura mówi również „Do pojedynczego lub wielokrotnego wykonania”, postanowiłam przelewać

wodę z jednego naczynia do drugiego, starając się rozlać jak najmniej, aż w obu naczyniach nie zostanie już wody. Sam dźwięk wlewania płynu rezonujący w szklankach miał wyjątkową jakość. Jak często słuchamy dźwięku wody, którą wlewamy do szklanki kilka razy dziennie? Czy dźwięk ten, powtarzany wiele razy z rzędu, ma taką samą jakość? Jak czujesz i postrzegasz swoje ciało w tej powtarzalnej czynności? „[Event Scores] zapraszają jednostkę do bycia obecnym w czymś, co ludzie robią automatycznie, co robią po prostu robotycznie, nie doświadczając tego, ponieważ się wyłączają” — powiedziała Bibbe Hansen w naszej rozmowie¹⁶. To jest właśnie moje doświadczenie z aktywowaniem niektórych partytur Fluxusu; angażują cię, aby być obecnym w danej chwili, ale jednocześnie wprowadzają cię w kontemplacyjny stan umysłu. „[E]vent Scores, to był sposób na połączenie sztuki i życia, na przełamanie boskości i przekształcenie codziennej aktywności w ćwiczenie artystyczne” — powiedział John Held Jr. „To połączenie sztuki i życia, bierze to, co codzienne i podnosi to na wyższy poziom, uczy troski, uważności, wsłuchiwania się w drobiazgi życia. [...] Fluxus działał w luce między sztuką a życiem. To nie była całkowicie naturalna aktywność i nie była to całkowicie sztuka. To był rodzaj krzyżówki. Wyobrażasz sobie działanie artystyczne, a potem je realizujesz – tak, jak robisz cokolwiek innego, ale z inną intencją, jak sędzę.”¹⁷

I prawdopodobnie ze względu na tą na prostotę codziennego życia i podkreślenia istoty doświadczenia we Fluxusie, wiele powiedziano o jego jakości przypominającej Zen. „Ponieważ w wielu działaniach Fluxusu przewija się buddyjski wątek. - powiedziała Bibbe Hansen - Dostajesz proste za-

15 Podczas Touch the Sky: Evening of Cultural Activism, wydarzenie zorganizowane przez Emily Harris i Johna Di Leva Halperna w New School w Nowym Jorku (13 maja 2019).

16 Cytat z mojej rozmowy online z Bibbe Hansen, 14 grudnia 2023.

17 Cytat z mojej rozmowy online z Johnem Heldem, 10 marca 2022.

dania, takie jak 'Make a salad' ('Zrób sałatkę')¹⁸ Alison Knowles lub 'Three Lamp Event' ('Trzy wydarzenia z lampą') George'a Brechta. Zacierają one granicę między życiem a sztuką, uważnością, ponieważ działamy celowo. Jak buddyjski mnich robiący powtarzalna zadania, szorujący podłogę, polerujący wielką salę lub grabiący liście. Ale robienie tego uważnie przekształca czynność, cokolwiek to jest, w osobiste doświadczenie. Staje się czynnością transcendentną. To samo dotyczy sytuacji, gdy przypiszesz jej nazwę i uczynisz z niej partyturę"¹⁹. „Zen odnosi się również do natychmiastowej iluminacji; coś po prostu klika w twoim umyśle i przynosi oświecenie. – powiedziała mi Billie Maciunas - W performansach Fluxusu była taka jakość, że nagle się zmieniasz. Pamiętam na przykład performans Fluxusu, który widziałam. Chyba był to Yoshi Wada, ale nie jestem pewna. Miał deskę do prasowania, położył na niej gitarę elektryczną, a następnie wyprasował instrument żelazkiem. I nagle widzisz prace domowe z innej perspektywy, więc jest to natychmiastowe oświecenie.”²⁰

Inna partytura George'a Brechta²¹ mówi:

- miotła
- zamiatanie
- zamiatanie miotłą.

To akt, który biliony osób robi przez lata w miliardach miejsc. A jednak, doprowadzony do poziomu skrupulatnego wykonania jako partytura, osiąga niemal oświecający status: „Kiedy zamiatasz podłogę, możesz powiedzieć, że wykonujesz George'a Brechta. Kiedy robisz sałatkę na kolację, wykonujesz Alison Knowles. Kiedy włączasz lampę wieczor-

rem lub wyłączasz ją, gdy idziesz spać, wykonujesz George'a Brechta. Myślę, że ma to prawdziwie podnoszący na duchu charakter, ponieważ każda forma uważności zwiększa do pewnego stopnia całą świadomość” – kontynuuje Hansen. „Kiedy medytujemy i koncentrujemy się na oddechu, dzieje się to w ciągu 5 lub 20 minut, ale kiedy zaczynasz robić to codziennie, kształtuje to cały twój punkt widzenia. Odkrywasz, że jesteś bardziej obecny. I myślę, że ostatecznie performatywny aspekt Fluxusu i co w nim wyjątkowe, to absolutna obecność. Ale to intensywne skupienie i intencjonalność można znaleźć także w butoh, bębnach taiko, kabuki czy noh drama. To jest bardzo specyficzne”²².

Tak więc starałam się wykonywać partytury Fluxus niemal codziennie, żeby zobaczyć, co się stanie. Wybrałam konkretnie te, które odnoszą się do typowych codziennych czynności, pomijając na przykład takie, które przewidziane są na scenę lub wymagają użycia instrumentów muzycznych, których nie posiadam. Doszłam do wniosku, że aspekt uważnej codzienności to jedno, ale są też partytury Fluxusu, które są bardziej abstrakcyjne, wręcz poetyckie. To sprawia, że używasz zwykłego narzędzia w sposób, którego nigdy byś sobie nie wyobraził/a, co siłą rzeczy zmienia twoje myślenie o używaniu niektórych rzeczy. Inne zastosowanie miotły można znaleźć w partyturze Milana Knizaka „Sunday Event” (1965), która mówi: „Miotła (lub coś innego) jest przywiązana do końca sznurka o długości około 3 jardów. Następnie jest ciągnięta za sobą po wszystkich ruchliwych ulicach w niedzielę”. Jednym z moich ulubionych jest seria Orange Events Bengta af Klintberga, szczególnie partytura nr 8: „Jedz pomarańczę jak jabłko”. I nagle zaczynasz się zastanawiać, dlaczego musimy używać konkretnego przedmiotu tylko w jeden określony sposób. Swoją drogą, kim

18 "Preposition. Make a salad" (1962).

19 Cytat z mojej rozmowy online z Bibbe Hansen, 14 grudnia 2023.

20 Cytat z mojej rozmowy online z Billie Maciunas, 15 marca 2022.

21 "Three Broom Event" (1963).

22 Cytat z mojej rozmowy online z Bibbe Hansen, 14 grudnia 2023.

byli ludzie, którzy ustalili te zasady? Ta absurdalność wydarzeń Fluxusu przypomniła mi krążący w internecie mem przedstawiający kadr ze starej ryciny, na którym mężczyzna w niezwykle sposób huśta się na krześle. Jest on ustawiony z kolanami i rękami na siedzisku i oparciu, jakby raczkował lub utrzymywał równowagę, podczas gdy krzesło częściowo się zapada. Podpis nad obrazkiem brzmi: „Nie robisz tego źle, jeśli nikt nie wie, co robisz”.

Okazało się, że Fluxus jest dla mnie w jakimś stopniu praktyką cielesną (nic dziwnego, skoro należę do osób, które mają problemy z siedzeniem w miejscu, i bliżej mi do medytacji i poszukiwania uważności w ruchu, np. w jodze lub zmywaniu naczyń). Ma dla mnie coś z np. Tai Chi, które zostało wprowadzone w Stanach Zjednoczonych w latach 60.²³ lub 70.²⁴ i od tego czasu zyskało szeroką popularność. Oba skupiają się na procesie i doświadczeniu, a nie na efekcie końcowym, zaangażowaniu w chwilę obecną i integracji ciała i umysłu. Podczas praktykowania Tai Chi osoby ćwiczące są w pełni obecne w każdej chwili, koncentrując się na swoich ruchach, oddechu i wewnętrznych doznaniach. Zwracając uwagę na tu i teraz, Fluxus zachęca do głębokiego zaangażowania się w proces artystyczny. Często obejmuje spontaniczne, nieplanowane performansy i działania, a ich prace cechuje bezpośredniość i nieprzewidywalność. Podobnie jak płynność widoczna w ruchach Tai Chi, które wymagają poczucia spontaniczności w reagowaniu na potrzeby ciała. Chociaż nie ma udokumentowanych dowodów na to, że konkretni artyści Fluxusu praktykowali Tai Chi, na podstawie ich zainteresowań i wpływu buddyizmu i zen można by wniosko-

wać, że tak mogło być. Podczas gdy cele i konteksty Tai Chi i Fluxusu są zupełnie inne, skłoniło mnie to do flirtu z myślą, że Fluxus można postrzegać jako współczesną praktykę uważności i sposób na wykorzystanie sztuki w taki sposób. „...Wykonując Event Scores, możesz pójść gdziekolwiek, ponieważ aktywujesz cały świat”²⁵.

Gospodarka uwagi

W „Disordered Attention. How We Look at Art and Performance Today” (2024) Claire Bishop stwierdza, że nie powinniśmy zapominać, że obecnie korzystanie ze smartfonów, ciągłe bycie online i obecność w mediach społecznościowych oraz krótki czas skupienia uwagi, który się z tym wiąże, również wpływają na sposób, w jaki postrzegamy sztukę. „Jesteśmy fizycznie obecni na performansie, ale połączeni za pomocą sieci z wieloma miejscami. Patrzenie jest hybrydowe, przebywamy w wielu przestrzeniach i czasach jednocześnie” – pisze Bishop. Dzisiaj „[p]raca jest mniej ważna, mniej totalna; daje nam przestrzeń do bycia mobilnym i towarzyskim, do reagowania, czatowania, dzielenia się i archiwizowania już podczas oglądania. [...] Ciągła oscylacja między tu i gdzie indziej, konsumowaniem i komentowaniem, jest kluczowa dla sposobu, w jaki postrzegamy sztukę i performans dzisiaj”²⁶.

We wcześniejszym rozdziale poruszyłam temat tego, dlaczego partytury Fluxusu mogą być dziś postrzegane inaczej ze względu na odmienne okoliczności społeczno-polityczne i zmiany w możliwości koncentracji i zakresu uwagi. Pierwsze wykonanie „Opery” Emmeta Williamsa odbyło się w 1959 roku w Darmstadt. Pięćdziesiąt cztery lata później polska grupa performatywna ETC zrekonstruowała operę

23 Za: “Tai Chi in the Mainstream”, *Pacific College of Health and Science*, 25 kwietnia 2014, <https://www.pacificcollege.edu/news/blog/2014/04/25/tai-chi-mainstream> (dostęp: 26 sierpnia 2024).

24 Za: “Tai chi”, *Mount Sinai*, <https://www.mountsinai.org/health-library/treatment/tai-chi> (dostęp: 26 sierpnia 2024).

25 Cytat z mojej rozmowy online z Peterem Frankiem, 10 marca 2022.

26 Claire Bishop, *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today*, (Nowy Jork: Verso Books, 2024), 5-6.

w Komunie Warszawa w Warszawie. Tytuł serii performatywno-teatralnej, w ramach której odbyło się to wydanie, „OPERA // REMIX”, sugeruje, że chodziło bardziej o interpretację niż o historyczną rekonstrukcję. „Myślę, że wystawienie opery Williamsa w Komunie Warszawa, która trwałaby około czterech godzin, biorąc pod uwagę nasze próby, byłoby z pewnością interesujące, ale pytanie brzmi, dla kogo? Ludzie prawdopodobnie wyszliby po piętnastu minutach lub dwóch godzinach. I rzeczywiście wyszli przed końcem”²⁷ – powiedziała Klaudia Rachubińska, członkini grupy ETC. „Pytanie brzmi również, dlaczego to robimy? Czy po to, aby zapewnić komuś doświadczenie, zobaczyć na własne oczy, jak to działa, czy też zrozumieć, jak funkcjonuje inaczej w nowym kontekście? Uważam, że wystawianie wtedy opery w jej pierwotnej formie nie miałyby sensu. Ludzie by się znudzili lub sfrustrowali i wyszli. Nie wygenerowalibyśmy niczego nowego” – dodała. „Jako ktoś, kto wykonał całą operę solo w jej oryginalnym tempie, mogę potwierdzić, że tak, ludzie wychodzą”²⁸ – śmieje się Antoni Michnik.

Dłuższe utwory Fluxusu, zazwyczaj kompozycje muzyczne, opierają się głównie na pewnych założeniach koncepcyjnych (mając za poprzedników i wzór chociażby Johna Cage’a i Erica Satiego). Często składają się z powtarzalnych lub zorganizowanych elementów, jak np. wiele utworów La Monte Younga lub „Rational Music” Kena Friedmana (1987). Ten ostatni utwór miałam okazję posłuchać ostatnio w interpretacji pianisty Mirosława Beinhouera²⁹. Osoba performująca otrzymuje polecenie „Weź partyturę

symfonii. Zorganizuj symfonię tak, aby wszystkie nuty dowolnego rodzaju były grane kolejno”³⁰. W rezultacie powstają monotonne, powtarzalne dźwięki. Z mojego własnego doświadczenia wynika, że tego rodzaju utwór na początku trochę zaskakuje słuchacza, następnie próbuje on zrozumieć strukturę rządzącą kompozycją, aby w kolejnym etapie, jeśli mniej więcej zrozumiał już główne założenia (lub ma wrażenie, że je zrozumiał), zaczyna się trochę nudzić. To wtedy umysł zaczyna odpływać, błędzić. Zwykle próbując najpierw sam siebie zabawić, zastanawiając się, co ugotować na kolację lub jak się ubrać jutro — stopniowo zaczynając zauważać dźwięki dochodzące z różnych źródeł, takie jak samolot przelatujący na zewnątrz, ludzie kaszlący lub wzdychający, pracujące wentylatory itp. Zwracając uwagę na coś innego, mamy nadzieję, że czas będzie płynął szybciej. „Mamy prawie całkowity brak czasu na odpoczynek, pędzimy od jednej czynności do drugiej, ponieważ nie potrafimy zmierzyć się z czasem, który jest ‘pusty’”³¹ — napisał norweski filozof Lars Svendsen. „Nuda jest związana ze sposobem spędzania czasu, w którym czas, zamiast być horyzontem możliwości, jest czymś, co trzeba omamić”³². Jeśli skupiasz się na czymś innym wystarczająco długo, również tracisz tym zainteresowanie i twoja percepcja wraca do muzyki, która wciąż gra. Gdzieś słyszałam, że możesz naprawdę zacząć słuchać tylko wtedy, gdy się nudzisz. Przynajmniej z założenia. Podobnie jak Dick Higgins napisał w 1969 r., że „nuda często pełni pożyteczną funkcję: jako przeciwieństwo ekscytacji i jako środek podkreślania tego, co przerywa, powodując, że postrzegamy oba elementy na nowo”³³. Jak stwierdził

27 Cytat z mojej rozmowy online z Klaudią Rachubińską i Antonim Michnikiem, 13 listopada 2023.

28 Tamże.

29 Jako część program towarzyszący wystawie „Holy Fluxus. From the Collection of Francesco Conz”, Kościół Św. Matusza w Berlinie (13.07.2024-8.09.2024).

30 Część „73 Events 1956-2009” Kena Friedmana.

31 Lars Svendsen, *Philosophy of Boredom*, (Londyn: Reaktion Books, 2017), 23.

32 Tamże.

33 Dick Higgins. *Foew&ombwhnw: A Grammar of the Mind and a Phenomenology of Love and a Science of the Arts as Seen by a Stalker of the Wild Mushroom*, (Nowy Jork: Something Else Press, 1966), 103.

niemiecki filozof Fryderyk Nietzsche: „Dla myśliciela i wszystkich twórczych duchów ennui jest nieprzyjemnym ‘spokojem’ duszy, który poprzedza szczęśliwą podróż i tańczące bryzy; musi to znieść, musi czekać na efekt, jaki na niego wywrze”³⁴.

Koncepcja nudy jest szczególnie fascynująca dzisiaj, kiedy żyjemy w świecie ciągłego rozpraszania się i nieustannej potrzeby bycia produktywnym. W czasach, kiedy zabijamy wszelkie oznaki nudy rozrywką. Ludzie praktycznie nie mogą jechać autobusem, siedzieć w poczekalni, a nawet czekać na kogoś bez patrzenia w telefon. „Problem polega na tym, że współczesna technologia coraz bardziej sprawia, że stajemy się biernymi obserwatorami i konsumentami, a mniej aktywnymi użytkownikami. To powoduje u nas deficyt sensu”³⁵ – napisał Svendsen. Nic dziwnego, że jeśli zobaczymy w galerii sztuki dzieło, które nie przyciągnie naszej natychmiastowej uwagi lub film, który wydaje się zbyt długi, często po prostu odchodzimy. „W dzisiejszych czasach przywiązujemy większą wagę do tego, czy coś jest ‘interesujące’, niż do tego, czy ma jakąkolwiek ‘wartość’. Rozważanie czegoś wyłącznie z punktu widzenia tego, czy jest ‘interesujące’, czy nie, to rozpatrywanie tego z czysto estetycznej perspektywy. Spojrzenie estetyczne rejestruje tylko powierzchnię, a ta powierzchnia jest oceniana na podstawie tego, czy jest interesująca, czy nudna. [...] Spojrzenie estetyczne musi być pobudzane zwiększoną intensywnością lub najlepiej czymś nowym, a ideologią spojrzenia estetycznego jest superlatywizm.”³⁶

Wspomniałam wcześniej o „Zyklusie” Tomasa Schmita, który jest doskona-

łym przykładem powtarzalnej, przyziemnej czynności, która może stać się monotonna zarówno dla obserwatora, jak i widza. Jeśli performans odbędzie się na otwartej przestrzeni, gdzie ludzie mogą się poruszać oraz wchodzić i wychodzić w dowolnym momencie (jakby oglądali pracę wideo), ma to inną jakość, niż gdy są „zmuszeni” do oglądania go na przykład w zamkniętej sali lub teatrze. Ale wyobrażam sobie, że właśnie wtedy umysł zaczyna dryfować i zauważać rzeczy ukryte w dalszych zakamarkach. I to jest kolejny stan, który można porównać do medytacji i temu podobnych praktyk. Idąc trochę dalej, być może dzieła tego rodzaju powstały, gdy artyści doświadczają chwili nudy i patrząc na jakieś zwykłe rzeczy wokół siebie, wymyślili dla nich nowe funkcje.

Tego rodzaju utwory (zarówno muzyczne, jak i performatywne) sprawiają, że zastanawiam się, czy są tworzone bardziej dla osoby wykonującej je czy publiczności. Zazwyczaj wymagają szczególnego skupienia i zrobienia konkretnych zadań przez osobę, która je realizuje, będąc często trudnymi do oglądania lub słuchania przez długi czas. Nasuwa się pytanie, czy ktoś w tym czasie nie doświadcza tego samego, co powiedziała Charlotte Moorman, opisując granie przez nią jednego z klasycznych koncertów.³⁷ „Kiedy grałam to solo [...] zastanawiałam się, czy wyłączyłam gaz w swoim mieszkaniu w Nowym Jorku. I zdałam sobie sprawę, mój Boże, jeśli mój umysł może tak błędzić, kiedy gram solo..., czy możesz sobie wyobrazić, co dopiero [myśli] publiczność?”³⁸ Sama nie jestem profesjonalnym muzykiem, więc mogę mówić tylko z perspektywy widza. Mimo to włoska pianistka, Ag-

34 Friedrich Nietzsche, „The Joyful Wisdom”, *The Gutenberg Project*, <https://www.gutenberg.org/files/52881/52881-h/52881-h.htm> (dostęp: 26 sierpnia 2024).

35 Lars Svendsen, *A Philosophy of Boredom*, (Londyn: Reaktion Books, 2017), 27.

36 Tamże.

37 „Grała Koncert wiolonczelowy Kabalewskiego niezliczoną ilość razy z orkiestrami regionalnymi w całym Nowym Jorku”, w: Benjamin Piekut, „Murdered by Cello”, w *Experimentalism Otherwise*, (Berkley: University of California Press, 2011), 144.

38 Tamże.

nese Toniutti (specjalizująca się głównie w graniu utworów Philipa Cornera i Mieko Shiomi), zapewniła mnie, że wykonuje utwory Fluxusu, „ponieważ za każdym razem dają coś interesującego i stymulującego. Zmuszają do bycia twórczym, ponieważ nie ma jednego sposobu, aby do nich podejść. Wymagają kreatywności, al. w znacznej ilości od wykonawcy. I to jest dla mnie bardzo dobry trening”³⁹.

Zaskakująco wiele prac Fluxusu całkiem dobrze pasuje do współczesnej dyskusji o ekonomii uwagi. Liczne performansy Fluxusu wyglądają na proste, bardzo często są krótkimi akcjami, a koncerty zwykle składają się z kilku następujących po sobie wydarzeń tego typu. Zazwyczaj są też zabawne i/lub angażują publiczność, więc utrzymują ludzi w napięciu i zabawiają ich. Odpowiada to potrzebom współczesnego społeczeństwa karmionego stale zmieniającymi się treściami w mediach społecznościowych, zwłaszcza na TikToku, Instagram Reels i YouTube Shorts. Idąc nieco dalej, format partytury wydarzenia – zwykle jeden lub kilka wersów – mógłby z łatwością zmieścić się w kanale platformy X (byłego Twittera). „Ale także coś, co uznałam za przyjemne jako widzka, to obserwowanie, jak ludzie podejmują decyzje w danej chwili, które niekoniecznie są przemyślane, tak, jak to bywa w przypadku rzeczy wcześniej skrupulatnie przećwiczonych. Jest coś w ludziach, którzy wymyślają, jak podejść do zadania, improwizując, co uważam za interesujące i przyjemne do oglądania”⁴⁰, powiedziała Haike Roms.

We wrześniu 2022 roku w Genui widziałam performans Seana Millera i Craiga Colemana, w którym zinterpretowali na nowo niektóre z fluxusowych Event Scores, używając miniaturowych obiektów. Położyli na stole

39 Cytat z mojej rozmowy online z Agnese Toniutti 20 października 2022.

40 Cytat z mojej rozmowy online z Heike Roms, 21 marca 2023.

walizkę, która służyła jako miejsce do wykonania performansów. W rzeczywistości jest to muzeum John Erickson Museum of Art (JEMA), projekt artystyczny Millera. Ta niewielka przestrzeń wystawowa, która prezentowała wcześniejsze prace, m.in. Yoko Ono, Philipa Cornera i Jacka Massinga, zainspirowała artystę Fluxusu Bena Pattersona do stworzenia pracy zatytułowanej „Nano Fluxus”. Jak sama nazwa wskazuje, była to miniaturowa, stołowa wersja niektórych prac jego kolegów. Reinterpretacje Pattersona były zaskakujące, dowcipne i zabawne. „Niektóre z wydarzeń i partytur, które wykonałem z Craigiem w Genui, bezpośrednio nawiązywały do podejścia Bena do ‘Nano Fluxus’; jednak wymyśliliśmy też kilka nowych performansów, takich jak ‘One for Violin’ Nam June Paika, ‘Space Transformer’ Yoko Ono i zaadaptowaliśmy mini wersję ‘Paper Piece’ Bena Pattersona, używając ręcznej niszczarki i powoli niszcząc papier, na którym wymieniono lata istnienia Fluxusu.” – wyjaśnił mi Sean⁴¹. Z upływem czasu moja pamięć również zawodzi; więc nie pamiętam już konkretnych prac, które zostały zaprezentowane, ale było świetną zabawą próbować zgadnąć, którą partyturę w danym momencie realizowali. Pamiętam też, że ze względu na zabawny charakter, element zaskoczenia, bardzo szybkie tempo wydarzenia i zmiany w jego konfiguracji, nie mogłam się powstrzymać od porównania go do przewijania krótkich filmów lub rolek w mediach społecznościowych. I łatwo sobie wyobrazić, że te szybkie akcje stały się wiralowe na TikToku.

Gra / Zabawa

Tego lata w Barbican Center w Londynie widziałam wystawę Francis Alÿsa „Ricochets”. Jest coś w pracach tego artysty, co przypomina mi trochę Fluxus. Zwłaszcza sposób, w jaki Alÿs patrzy na to, co go otacza, na ulice, przestrzeń

41 Cytat z wiadomości e-mail od Seana Millera, 18 czerwca 2024.

publiczną, próbując wykorzystać dostępne wokół niego zasoby. Pamiętam film, na którym przez dziewięć godzin pchał blok lodu na zatłoczonych ulicach Mexico City, aż ten całkowicie się rozpuścił.⁴² Albo gdy zabrał kolekcjonera metali, który wyglądał jak geometryczny pies na kółkach, na codzienny spacer, ciągnąc go po ulicach, aby zbierać napotkane skarby.⁴³ Z kolei w Barbican można było zobaczyć jego filmy przedstawiające dzieci bawiące się w różnych częściach świata. Oprócz wideo wystawiona była panorama prezentująca historię i rozwój dziecięcych gier, od czasów starożytnych do współczesnych. Pokazując, że potrzeba zabawy towarzyszy ludziom od początku cywilizacji. Podróżując po całym świecie, Alÿs nagrywa dziecięce gry od 1999 roku. „Niektóre bardziej uniwersalne, inne rozwinęły się w odpowiedzi na konflikty, ubóstwo i pandemię. [...] Choć nacisk położony jest na rytuały zabawy, filmy nieuchronnie odzwierciedlają świat, w którym te dzieci żyją – domy podziurawione kulami, ulice zdewastowane bombami, gigantyczne hałdy żużlu górniczego, miasto wysokich bloków.”⁴⁴

W takiej rzeczywistości funkcjonujemy, każdego dnia dociera do nas zbyt wiele druzgocących wiadomości, ale gry i zabawa mogą pozwolić nam stworzyć alternatywne wizje i wymyślać nowe scenariusze na przyszłość. Jak trafnie ujął to Alÿs w wywiadzie dla Guardian, „[d]orośli będą przetwarzać te doświadczenia za pomocą mowy. Dzieci będą przetwarzać je za pomocą gier”⁴⁵. A ci ostatni traktują

zabawę i gry bardzo poważnie i mogą nauczyć dorosłych, dlaczego są one tak ważne. „W zabawie jest coś, co wykracza poza bezpośrednie potrzeby życia i nadaje znaczenie działaniu. Każda zabawa coś znaczy”⁴⁶ – napisał holenderski historyk kultury Johan Huizinga w swojej genialnej książce „Homo Ludens” (1944), opisując konieczność i korzyści, jakie zabawa daje ludziom. Warto pamiętać, że gra i zabawa nie są zarezerwowane wyłącznie dla dzieci, zwłaszcza teraz, gdy współczesny świat sprawia, że łatwiej jest odczuwać niepokój i stres niż relaks i przyjemność. Jednocześnie jednak ludzie stawiają pracę na pierwszym miejscu, postrzegając zabawę jako stratę czasu. Prawda jest taka, że podczas zabawy zapominasz o wszystkim i zanurzasz się w tym, co robisz w danym momencie. „Zabawa daje wytchnienie od chaosu i rzuca nam wyzwanie, byśmy połączyli się z kluczowymi częściami nas samych, które gubią się w obowiązkach dorosłego życia, zwłaszcza w czasie kryzysu. [...] [Jest] podobna do medytacji, ponieważ pomaga skupić się na tym, gdzie jesteś w danej chwili i zresetować swój zapracowany, wiecznie wyczerpany dorosły umysł”⁴⁷.

„Praktykowanie Fluxusu”, podobnie jak granie w gry, wiąże się ze stawianiem czoła rzeczywistości. Oba są również sposobem na wejście do innego świata, a jednocześnie komentowanie tego, co nas otacza. „Musimy porzucić przekonanie, że nie możemy

42 W wideo „Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)”, 1997.

43 „Collector”, Meksyk, 1991-2006, we współpracy z Felipe Sanabrią.

44 Elizabeth Fullerton, „From Covid-inspired tag in Mexico to soccer with no ball in Iraq: Francis Alÿs on his joyous films of children's games”, 28 czerwca 2024 (dostęp: 16 sierpnia 2024).

45 Innym bardzo interesującym przykładem gry jako środka komunikacji z dziećmi jest gra Squiggle Game opisana przez pediatrę/psychiatrę dziecięcego D. W. Winnicotta w jego słynnej książce „Playing and Reality”. Jest to metoda ry-

sowania z użyciem ołówka i papieru, mająca na celu zgłębienie myśli i emocji dziecka. Gra Squiggle Game jest szczególnie skuteczna w angażowaniu dzieci w wieku szkolnym, które są zazwyczaj za małe, aby wyrażać swoje myśli i emocje słowami, ale są też za duże, aby uznać metody oparte na zabawie, takie jak domki dla lalek lub kukielki, za wystarczająco interesujące. Więcej w: Donald Winnicott, *Playing and Reality*, 2nd ed., (Londyn: Routledge Classics, 2005).

46 Johan Huizinga, *Homo Ludens. A study of a play-element in culture*, (Routledge & Kegan Paul, Londyn, Boston and Henley, 1949), 1.

47 Kristine Wong, „How to Add More Play to Your Grown-up Life, Even Now”, 14 sierpnia 2020, <https://www.nytimes.com/2020/08/14/smarter-living/adults-play-work-life-balance.html> (dostęp: 25 września 2024).

się bawić w danym momencie i jednocześnie czuć zaniepokojeni stanem świata. Chodzi o to, aby nie ignorować negatywnych uczuć, ale pozwolić sobie na odczuwanie radości obok negatywności⁴⁸. Zdecydowaną zaletą Fluxusu jest podtrzymywanie ducha gry i zabawy⁴⁹. Podobnie jak w grze, w której dzieci przekształcają proste, zwyczajne rzeczy budując swoje małe uniwersa, Fluxus poprzez alternatywne zastosowania codziennych przedmiotów, tworzy swoje własne światy. „Elementy formalne [Fluxusu] zostały w dużym stopniu zapożyczone z tradycyjnej morfologii gier”⁵⁰ – pisał Bengt af Klintberg. Artysta odnosił się między innymi do form geometrycznych, takich jak linia prosta (np. „Narysuj linię prostą i podążaj za nią” La Monte Younga) lub okrąg (Tomas Schmit „Zyklus”), ale także do powszechnej we Fluxusie losowości. Spora ilość Event Scores opiera się na nieokreśloności i działaniach determinowanych przez przypadkowość niektórych czynników zewnętrznych (np. partytury George’a Brechta). „Wiele utworów Fluxusu odpowiada wszystkim możliwym kryteriom gry⁵¹. Jednym z przykładów jest „Song of Uncertain Length” Emmetta Williamsa: „Wykonawca, z butelką lub szklanką na głowie, chodzi lub biega po scenie, śpiewając lub mówiąc, dopóki szklanka lub butelka nie spadnie”. Wiele utworów Milana Knizaka używa w tytule słowa „gra”. Na przykład „Smile Game”: „Powiedz cześć pięknej dziewczynie, którą spotykasz. Jeśli odpowie uśmiechem, otrzymujesz

48 Tamże.

49 Istnieje cała książka w języku niemieckim na temat gier Fluxusu ze zbiorów Archiv Sohm, wydana przez Staatsgalerie Stuttgart: Ina Conzen, Art Games. Die Schachteln der Fluxuskuenstler. Sohm Dossier 1, (Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart Oktagon, 1997).

50 Bengt af Klintberg, „Fluxus Games and Contemporary Folklore: on the Non-Individual Character of Fluxus Art”, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, t. 62, nr 2, (1993), 123.

51 Jest to typowe dla Fluxusu i odróżnia go od innych współczesnych ruchów i trendów, takich jak pop-art czy minimalizm.

punkt. Wygrywa ten, kto zdobędzie najwięcej punktów”⁵².

Podoba mi się gra słów z wyrazem „score”, ponieważ w języku angielskim odnosi się ono do utworu muzycznego i kilku punktów lub goli w grze lub zawodach. Jednym z fluxusowych wydarzeń bezpośrednio odnoszących się do sportu była Flux-Olympiada wymyślona przez George’a Maciunas, która składała się z wielu zabawnych i absurdalnych dyscyplin, takich jak gra w piłkę nożną na szczudłach, wyścigi rowerowe w wolnym tempie lub w rytmie metronomu, tenisowa koszykówka i wiele innych. Fluxusowa Olimpiada nie została w pełni zrealizowana, dopóki Tate Modern nie zorganizowało serii poświęconych jej eventów w 2008 roku w Turbine Hall (program do tego wydarzenia ułożył fluxusowy artysta Larry Miller). Ale wcześniej odbyło się już kilka mniejszych wydarzeń sportowych podczas innych festiwali Fluxusu. „Mieliśmy pierwszy event sportowy w 1965 roku, gdzie przygotowaliśmy na różne zabawne sposoby rakiety do ping-ponga. Na przykład z przymocowanym do nich kamieniem, przez co były bardzo ciężkie, lub z dużą dziurą w środku. Takie rzeczy. Spreparowaliśmy też rakiety do badmintona w ten sam sposób [...] lub próbowaliśmy pchnięcia kulą na rolkach. To niemożliwe, prowadzi do nikąd, na przykład kilka stóp od ciebie. [...] Braliśmy istniejące sporty i preparowaliśmy je, tak jak John Cage preparuje pianino, więc moglibyśmy to nazwać preparowanymi sportami.”⁵³ – powiedział Maciunas w KRAB Radio w Seattle w 1977 roku. Podobne wydarzenie miało miejsce w lutym 1970 roku w Douglas College w New Brunswick w stanie New Jersey.

52 Bengt af Klintberg, „Fluxus Games and Contemporary Folklore: on the Non-Individual Character of Fluxus Art”, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, t. 62, nr 2, (1993), 123.

53 „George Maciunas’s Seattle Interview”, The House of Hidden Knowledge, 10 grudnia 2018, Wideo, <https://www.youtube.com/watch?v=u6U9DU0Dnug> (dostęp: 9 września 2024).

Podobnie jak wiele wydarzeń Fluxusu, Flux Sporty są doskonałym przykładem partycypacyjnej i wspólnotowej aktywności.

„Score” jest również silnie związane z dzisiejszym światem gier. Twórcy gier wideo rozpoczynają proces od tworzenia systemów punktacji i zdarzeń. Podczas gdy system punktacji może być bardziej jasny, ponieważ prawdopodobnie każdy może zgadnąć jaką rolę pełnią punkty dla gracza, system zdarzeń może brzmieć bardziej niejasno. Jest to jednak powszechna funkcja, która musi być uwzględniona w interakcjach podczas tworzenia gry. Może być on używany nie tylko do przekazywania akcji wejściowych (np. z klawiatury, myszy, dotyku) do aplikacji w formie zdarzeń, ale także do reagowania na rzeczy, które dzieją się w trakcie gry i wymagają uwagi innych obiektów. Na przykład wyświetlenie ekranu podsumowania lub nagrody po zwycięstwie w grze⁵⁴. System zdarzeń aktywuje zdarzenia w grze na podstawie działań gracza lub wstępnie zdefiniowanych warunków, wpływając na przebieg gry. W tym sensie – jako zestaw poleceń generujących działania – system zdarzeń może być porównany do Event Scores. Co dziwne, będąc krótkim poleceniem, systemy zdarzeń napisane dla gier przypominają (nawet wizualnie) proste partytury fluxusowe. Wśród innych cech, wydarzenia w grze mogą również instruować o działaniu gracza (np. skakaniu), używanym obiekcie (np. mieczu) lub zmianie środowiska (np. wylewaniu wody, zmianie pogody). Różne wydarzenia w grze mogą zwiększać lub zmniejszać wynik uczestników. Systemy punktacji odgrywają zasadniczą rolę w mechanice gry, śledząc postęp osiągnięć gracza poprzez przypisywanie wartości liczbowej (punktów) za każdym razem, gdy ukończy zadanie w grze. Kiedy myślimy o Fluxu-

sie, słowo „score” zwykle odnosi się do zestawu instrukcji inspirowanych muzyką. Mimo to niektórzy historycy sztuki, tacy jak Julia Robinson, rzucili nieco inne światło, odnosząc się do „scoring” (po ang. punktacja) jako tworzenia partytury (score), która w przypadku Fluxus jest często ustrukturyzowana „poprzez listy i porządki numeryczne”⁵⁵.

Ktoś, kto tworzy grę, musi dostosować się do pewnych ograniczeń technicznych i co za tym idzie, możliwości, aby stworzyć zestaw wyimaginowanych zdarzeń. Podobnie, dla artystów Fluxusu tworzących Event Scores, które z reguły są w formie krótkiej, zwykle pisemnej instrukcji/notacji, może wydawać się ograniczeniem w wyrażaniu ich pomysłów. Jednak równocześnie te ograniczenia mogą być zaskakująco inspirujące i wyzwalające. „Ograniczenie jest z definicji czymś negatywnym. Jego nałożenie uniemożliwia nam działanie tak, jak byśmy tego chcieli, ponieważ zdecydowanie nas hamuje”⁵⁶ – mówią autorzy książki „Beautiful Constraint: How To Transform Your Limitations Into Advantages And Why It’s Everyone’s Business Now”. Jednocześnie jednak twierdzą, że „korzystna moc ograniczeń jest wszędzie wokół nas, niezależnie od tego, czy sobie z niej zdajemy sprawę, czy nie. [...] Podczas zabawy rozumiemy, że ograniczenia narzucane przez zasady naszej ulubionej gry nadają tej grze jej unikalny charakter, energię i przyjemność; rozluźnienie tych parametrów oznaczałoby pozbawienie nas w jakimś stopniu któregoś z tych elementów”⁵⁷. Podają również przykład Todda Battya, kanadyjskiego dyrektora kreatywnego w Electronic Arts, wiodącym wydaw-

54 „Event System”, *Cocos Creator*, <https://docs.cocos.com/creator/3.8/manual/en/engine/event/index.html> (dostęp: 15 września 2024).

55 Julia Robinson, „Parsing Scores: Application in Fluxus”, *On Curating*, <https://www.on-curating.org/issue-51-reader/parsing-scores-application-in-fluxus.html> (dostęp: 26 lipca 2024).

56 Adam Morgan i Mark Barden, *A Beautiful Constraint: How To Transform Your Limitations Into Advantages And Why It’s Everyone’s Business Now*, (Nowy Jork: Wiley, 2015), 2.

57 Tamże.

cy gier wideo, który twierdzi, że gdy projektanci mają całkowitą swobodę, nie skutkuje to nieskończonymi możliwościami. Zamiast tego prowadzi do przewidywalnej jednostajności.⁵⁸ Ten zmanierowany i sztuczny efekt był również czymś, czego artyści Fluxusu nie chcieli, i dlatego zwrócili się ku temu, co nie jest ustalone ani precyzyjnie określone. „Bez względu na to, co się dzieje, ‘ramy’ pozostają radykalnie nieokreślone”⁵⁹. Wykonując Event Scores należy przestrzegać pewnych ogólnych zasad, a ich instruktażowy charakter może przypominać grę. „Słowna partytura musi koniecznie być nieokreślona. I to właśnie dlatego jest używana: aby umożliwić wiele sytuacji”⁶⁰ – wyjaśnił Philip Corner. „Szczegółów nie można dokładnie przewidzieć, ale poświęcenie i kompetencje już tak. Nie ma miejsca na swobodną grę” – dodaje.

„Struktury gry są szkieletem wszystkich spontanicznych, improwizowanych działań, które określa się mianem ‘zabawy’”⁶¹. Wiele prac Fluxusu wymaga interakcji kilku wykonawców lub publiczności, aby zostały aktywowane. Obejmują one zarówno instrukcje (zwykle w formie Event Scores) lub obiekty, które często bezpośrednio przypominają gry (np. niektóre prace Takako Saito, Ay-O lub George’a Maciunasa).

W zeszłym roku Midori Yoshimoto kuratorowała⁶² wystawę w Nowym Jorku, na której prezentowano japońskie artystki Fluxusu⁶³: Shigeko Kubota, Yoko

Ono, Takako Saito i Mieko Shiomi. „Wystawa ‘Out of Bounds’ jest doskonałą eksploracją sztuki/muzyki Fluxusu przeniesioną do dzisiejszego wspólnego, ale manierystycznego otoczenia. Jej eksperymentalne podejście nie związane z popkulturą jest odświeżające — ponieważ jest pełne wolnych, osobliwych impulsów.”⁶⁴ – napisał Noah Baker dla Whitehot Magazine. „Z pewnością dzisiaj jesteśmy przeładowani mediami, ale te cztery artystki Fluxusu były również dobrze ‘zmediowane’ — różnica polega na tym, że radziły sobie z nadmiarem mediów za pomocą egzystencjalnego, ironicznego dowcipu, który nadawał temu nonsensowny charakter. W naszych często pozbawionych humoru czasach, gdzie błady cień rzucany jest na każdą radość i żart, zabawny humor Fluxusu jest zbawieniem”. Pięknie zaprojektowana wystawa obejmowała dorobek ich prac, prezentując edycje fluxusowych pudełek, materiały drukowane, partytury wydarzeń, obiekty, filmy i dokumentację performansów. Podobał mi się pomysł, że niektóre prace zostały zreplikowane (np. „Sound Chess” Takako Saito), aby publiczność mogła je swobodnie dotykać i aktywować. Podczas gdy interaktywne prace w formie obiektów były bardziej zachęcające do zaangażowania się w nie⁶⁵, „Bag Piece” (1964) Yoko Ono, wymagające performatywnej interakcji, wywołało więcej wahania. Pomysł oryginalnego dzieła polegał na wejściu do dużej czarnej torby wykonanej z japońskiej bawełny, która pozwalała zobaczyć, co jest na zewnątrz, bez bycia widocznym znajdując się w środku. To, co osoba performująca lub osoby performujące zdecydują się zrobić w torbie, zależy już od nich, a widzowie/widzki mogą zgadywać, co dzieje się pod przykryciem materiału. Wydawałoby się, że w tej

58 Tamże, 29.

59 Julia Robinson, „Parsing Scores: Application in Fluxus”, *On Curating*, <https://www.on-curating.org/issue-51-reader/parsing-scores-application-in-fluxus.html> (dostęp: 26 lipca 2024).

60 Cytat z e-maila, 23 czerwca 2022.

61 Natascha Lushetich i Mathias Fuchs, „Introduction”, w: *Performance Research*, t. 21, nr 4 (2016).

62 Razem z Tiffany Lambert, kuratorka i tymczasowa dyrektorka Japan Society i Ayaka Iida, asystentka kuratorki Japan Society.

63 „Out of Bound: Japanese Women Artists in Fluxus”, Japan Society, Nowy Jork, 13 października – 21 stycznia 2024.

64 „Out of Bound: Japanese Women Artists in Fluxus”, <https://whitehotmagazine.com/articles/japanese-women-artists-in-fluxus/6072>, (dostęp: 12 września 2024).

65 Np. „Music Shop”.

pracy można dosyć łatwo uczestniczyć, ponieważ nie wymaga od performer/ki bycia na scenie lub występowania bezpośrednio przed publicznością. Eksperymentowanie z ideą bycia na granicy, bycia widocznym i niewidocznym jednocześnie może dać poczucie ochrony. Ale Yoshimoto powiedziała, że praktycznie nikt z osób przychodzących do galerii nie zdecydował się aktywować tej pracy. „Ludzie zakładali tę torbę tylko po to, aby zobaczyć, jak jest, i nikt nie siedział w niej przez długi czas”⁶⁶, wspomniała. Być może problem leżał np. w decyzji o umieszczeniu „Bag Piece” na nieatrakcyjnej betonowej podłodze z niewystarczającą ilością miejsca wokół lub dlatego, że wystawa została zorganizowana przez instytucję z niewielkim doświadczeniem w sztuce interaktywnej.⁶⁷ „Toczyła się również debata na temat zatrudnienia performerów/performerek do wykonania tej pracy w tamtej przestrzeni, ale byłam temu trochę przeciwna, ponieważ pamiętam, jak wystawa Mariny Abramović w MoMA była pełna takich realizacji zrobionych przez wynajętych performerów/ki i była bardziej jak spektakl do oglądania. Fluxus nie polega na spektaklu, więc gdy zatrudniasz kogoś, a ty po prostu to oglądasz, to jest zupełnie co innego”⁶⁸. Byłoby to wtedy jak oglądanie gry, a nie uczestniczenie w niej lub granie w nią. To jednak nie jest zła rzecz. To po prostu inny rodzaj zabawy.

Jak napisał profesor filozofii, C. Thi Nguyen, „[...] zasady i cele gier nie są wcale arbitralne. Są sposobem określania konkretnych trybów działania, które gracz może przyjąć. To właśnie sprawa

wia, że gry są wyjątkową formą sztuki. Projektanci takich gier nie tylko tworzą środowiska gry i przeszkody. Wyznaczają cele i umiejętności dla gracza; kształtują szkielet działania, w którym gracz będzie przebywał podczas gry”⁶⁹. Podobnie jak w „Bag Piece”, specyficzna sprawczość osób performujących pozwala im dokonywać wyboru w wyznaczonym środowisku – wewnątrz worka.

„Każdy z nas jest graczem na plaży”⁷⁰ – tak napisano na stronie internetowej Burning Man⁷¹, corocznego wydarzenia na pustyni Nevady poświęconego społeczności, sztuce i samoekspresji. Tradycyjnie nie jest ono uważane za grę, ale ma elementy, które można by z nią skojarzyć, szczególnie zaangażowanie społeczności, kreatywność i uczestnictwo w różnych aktywnościach. Nazwa pochodzi od symbolicznego spalenia gigantycznej drewnianej kukły zwanej „The Man”. To coś więcej niż tylko festiwal. Każdego roku na jałowym terenie wyrasta partycypacyjne miasto Black Rock City, gdzie dziesiątki tysięcy uczestników angażuje się w różne działania, w tym warsztaty, muzykę, instalacje artystyczne lub performansy. „Black Rock City jest sceną: wszystko dzieje się wszędzie, 24 godziny na dobę, a my wszyscy jesteśmy uczestnikami tego wspaniałego performansu.”⁷² „Burning Man przypomina Fluxus pod wieloma względami. Ponieważ jest to samowystarczalny świat, w którym każdy wykonuje przez pewien czas kreatywne działania na pustyni. I nie ma tam zewnętrznego zarządzania. Uczestnicy są swoim własnym rządem. Nikt tak naprawdę nie rządzi. Do tego jest ogromny – znacznie większy niż kiedykolwiek był Fluxus. Burning Man nadal

66 Cytat z mojej rozmowy online z Midori Yoshimoto, 16 stycznia 2024.

67 Często muzea stają się mauzoleami dla prac Fluxusu. Jednak nie miały one być tylko podziwiane lub „stawiane na kominku” (jednak niektóre z nich, jak Takako Saito, są niezwykle piękne), ale używane i doświadczane pod względem ich sensorycznej jakości.

68 Cytat z mojej rozmowy online z Midori Yoshimoto, 16 stycznia 2024.

69 C. Thi Nguyen, „Games and the Art of Agency”, w: *The Philosophical Review*, t. 128, nr 4 (2019), 423.

70 „Performance Opportunities”, <https://burningman.org/event/participate/art-performance/performance-opportunities/> (dostęp: 26 września 2024).

71 Tamże.

72 Tamże.

jest ogromnym fenomenem”⁷³ – powiedział David Ross. „George [Maciunas] prawdopodobnie uznałby go za konkurencję, a nawet oskarżyłby o kradzież jego pomysłu. Był znany z tego, że bardzo chronił swoje koncepcje i terytorium artystyczne”⁷⁴. Zarówno jako ruch kulturalny, jak i coroczne wydarzenie, Burning Man nadal wpływa na współczesną kulturę amerykańską.

„Społeczności graczy istniały na długo przed masowymi grami online przeznaczonymi dla wielu graczy; obejmowały one kluby brydżowe, ligi sportowe, gry fabularne przy stole i inscenizacje wojny secesyjnej”⁷⁵ – przypomina Celia Pearce. Fenomen Burning Man polega na tym, że jest to nadal wydarzenie na żywo, które ma miejsce w prawdziwym miejscu, tworząc więzi między prawdziwymi ludźmi. Obecnie często kojarzymy relacje i sieciowanie ze światem online oraz pojawieniem się mediów społecznościowych i innych platform. Ale to niekoniecznie jest coś negatywnego. Wręcz przeciwnie, „wraz z pojawieniem się sieci cyfrowych zaczęły pojawiać się nowe odmiany społeczności dorosłych uczestniczących w zabawie [...] Sieci zwiększają skalę, postęp i zasięg geograficzny społeczności zabawy, umożliwiając im znacznie szybszy wzrost niż ich odpowiedniki offline. Zjawiska te dają początek nowym kreatywnym placom zabaw, nie

tylko w orbicie sieciowych przestrzeni do zabawy, ale także poprzez interwencje w świecie rzeczywistym [...], interakcje dużych grup umożliwiające przez technologie mobilne i inne pojawiające się formy zabawy, które zacierają granice między rzeczywistością a wirtualnością, codziennym życiem a wyobraźnią, pracą a zabawą”⁷⁶.

Format dzieła sztuki jako gry wymaga intelektualnego i dosłownego zaangażowania uczestnika⁷⁷. Podobnie jak „[p]rzez bycie schowanym w worku, pokazujesz drugą stronę siebie, która nie ma nic wspólnego z rasą, nic wspólnego z płcią, nic wspólnego z wiekiem. Wtedy stajesz się po prostu duchem lub duszą. I możesz rozmawiać duszą z duszą. Podoba mi się ten pomysł. Stać się kimś zupełnie innym.”, mówi opis „Bag Piece” na stronie internetowej MoMA⁷⁸. Czy nie robimy tego również podczas gier? Przyjmujemy personę osoby grającej lub postaci, którą ona reprezentuje, i sami zanurzamy się w innym świecie. W tym sensie granie jest bliskie performansowi – przyjęciu roli performer/ki.

73 Cytat z mojej rozmowy online z Davidem Rossem, 12 maja 2022.

74 Marzeniem George’a Maciunasa było stworzenie podobnego środowiska wspólnotowego dla Fluxusu, jak np. Black Mountain College. Stąd jego próby stworzenia kolonii Flux na Ginger Island lub zakupu nieruchomości na wsi w Massachusetts. „Był utopistą. Chciał, aby społeczność go otaczała i znalazł ją, organizując festiwale performatywne i produkując edycje fluxowe z międzynarodową społecznością artystów. Chciał Flux wyspy. Chciał statku, który mógłby szerzyć Fluxus wśród wszystkich ludzi. Był pionierem społeczności artystów mieszkających i pracujących w SoHo”. – wspomina artysta John Held Jr.; John Held Jr., „I’ve Ripened to the Genius of George Maciunas By John Held, Jr.”, George Maciunas Foundation, <https://georgemaciunas.com/essays-2/ive-ripened-to-the-genius-of-george-maciunas/> (dostęp: 26 września 2024).

75 Celia Pearce, *Communities of Play*, (Cambridge: The MIT Press, 2011), 1.

76 Tamże, 5.

77 Parafrazując Celię Pearce: „Wymaga od widza zaangażowania nie tylko intelektualnego, ale i dosłownego”, w: Celia Pearce, „The Aesthetic of Play”, *Visual Language: Fluxus and Legacy*, Część 2, t.40, nr 1 (2006), 70.

78 „Yoko Ono. Bag Piece (1964), performed during Perpetual Fluxfest, Cinematheque, New York, June 27, 1965”, MoMA, <https://www.moma.org/audio/playlist/15/374> (dostęp: 23 września 2024).

WNIOSKI

Wczoraj otrzymałam powiadomienie na telefonie z aplikacji Google Photos: „Ostatnia rocznica”. Na zdjęciu widać dwóch mężczyzn stojących blisko siebie w płytkiej wodzie lub na dużym kamieniu przy brzegu. Wygląda na to, że jest to bardzo słoneczny dzień. Obaj są bez koszul, jeden w krótkich spodenkach, a drugi w kąpielówkach, trzymają się za ręce, jakby w geście koleżeństwa lub przyjaźni. Uśmiechają się do aparatu. W tle widać kogoś pływającego w spokojnej, lazururowej wodzie. Wysłałam zdjęcie mojej mamie, aby przekonać ją, że Google niewiele o mnie wie. „Tata się rozpoznał. To ten po prawej”, odpowiedziała. Może miała trochę racji. Francesco Conz wygląda na tym zdjęciu odrobinę jak mój ojciec, gdy był młody. Osoba trzymająca go za rękę to amerykański artysta Allan Kaprow, znany głównie ze swoich happenin-gów. To jedno ze zdjęć, które szybko sfotografowałam telefonem w zeszłym roku w Archivio Conz w Berlinie. To wspaniałe zdjęcie. Podobnie jak wiele innych w archiwum, które zachowałam w swoim telefonie. Są tak piękne, że Google stworzył nawet cały album ze zdjęciami artystów Fluxusu, a szczególnie ich stóp, ponieważ wykonywałam wtedy partyturę, którą napisały dla mnie Jessica i Hannah Higgins: „Może być miło zdjąć komuś buty”. Byłam bardzo wzruszona, że jakiś algorytm mógł pomyśleć, że ci dwaj mężczyźni stojący nad wodą mogli mieć swoją rocznicę. Ale pokazuje to również, w pewien sposób, moje przywiązanie do Fluxusu i radość, jaką sprawiło mi ponowne przeglądanie wszystkich tych zeszłorocznych zdjęć. Ale to tylko pliki w moim telefonie, które pewnego dnia znikną z powodu problemów z jego pamięcią lub oprogramowaniem.

To, co napisałam w tej pracy, to tylko namiastka tego, co uważam za moją historię z Fluxusem, ale gdybym chciała napisać wszystko, co myślałam lub myślałam, musiałabym napisać jeszcze co najmniej setki stron albo nigdy bym nie

przestała. Ale zostawię to tutaj tak, jak jest. Być może nie da się nic powiedzieć o Fluxusie, ponieważ ostatecznie nikt nie wie, czym Fluxus jest. „Dla wielu ludzi znaczy wiele rzeczy”¹.

Fluxus, jak sama nazwa wskazuje, jest w ruchu. Jest dziełem otwartym. „Ciężko jest mówić o rozwoju Fluxusu, ponieważ trudno jest go zdefiniować, a ludzie upierają się przy prawie do zmiany. W końcu Fluxus oznacza zmianę. I jest to całkiem dobra nazwa dla sztuki poświęconej zmianie” – powiedział Dick Higgins². A jeśli chodzi o zmianę, oznacza to, że jest ona ciągła i nieskończona. Chyba to był Philip Corner, który powiedział mi, że Fluxus nie jest czymś, co się robi. To coś, co ci się przytrafia. „Nie ma w tym żadnego celu, żadnego przeznaczenia, nie ma funkcji, nie przekonuje nikogo, nie próbuje odnieść sukcesu, zmienić świata. Po prostu się dzieje”³.

1 Ken Friedman i Owen F. Smith, „The Dialectics of Legacy”, w: *Visible Language*, t. 40, nr 1 (2006), 1.

2 Tamże.

3 Eric Andersen w „The Misfits – 30 Years of Fluxus”, reżyseria: Lars Movin, 1993. „The Misfits – 30 Years of Fluxus”, weird films archive, 15 kwietnia 2021, Wideo, <https://www.youtube.com/watch?v=CzQtWhdQQXs&t=3531s>, (dostęp: 28 września 2024).

EPILOG

EMMETT WILLIAMS:

Ale powiedziałem dawno temu, że nigdy nie został wynaleziony.

MAN

I chcesz go wynaleźć?

EMMETT WILLIAMS

Nie, miałem nadzieję, że wezmę w nim udział, jeśli w końcu się wydarzy.¹

¹ Back in the 1980s, George Brecht wrote, "Fluxus has fluxed." A few years later, Emmett Williams said, "Fluxus has not yet begun." They were both right." In: Ken Friedman and Owen F. Smith, "The Dialectics of Legacy", in: *Visible Language*, Vol. 40, No. 1 (2006), 7.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia:

Hubertus von Amelnunxen, Mariamargherita Maceli, red., *Edizioni Conz. Editions by Francesco Conz. 1972-2009: A Catalogue Raisonné*, (Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2023)

Marius Babias, Krisztina Huyna, Barbara Wien, red., *Tomas Schmit: Werke, Texte, Dokumente / Works, Texts, Documents, 1962-1970*, (Kolonia: Verlag der Buchhandlung Walter und Franz Koenig, 2024)

Roland Barthes, "The Death of the Author", in: *The Rustle of Language*, (Nowy Jork: Hill and Wang, 1986)

Claire Bishop, *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today*, (Nowy Jork: Verso Books, 2024)

George Brecht, *Chance Imagery*, (Nowy Jork: Something Else Press, 1966)

George Brecht i Robert Filliou, *Cedilla or The Cedilla Takes Off*, (Nowy Jork: Something Else Press 1968)

Marie de Brugerolle, *Post-Performance Future Methode/e*, (Monlet: T&P Work UNit, 2023)

John Cage, red., *Notations*, (Nowy Jork: Something Else Press, 1969)

Ina Conzen, *Art Games. Die Schachteln der Fluxuskuenstler. Sohm Dossier 1*, (Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart Oktagon, 1997)

Lisa Graziose Corrin, Corine Granof, red., *A Feast of Astonishments*, (Evanston: The Northwestern University Press: 2016)

Bożena Czubak, Jarosław Kozłowski, red., *Nieprzekupne Oko. Galeria Akumulatory 2, 1971-1990*, (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2012)

Umberto Eco, *The Open Work*, (Cambridge: Harvard University Press, 1989)

Jules Pelta Feldman, "Reperformance, reenactment, simulation. Notes on conservation of performance art", *21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur*, t. 4, Nr 4 (2023)

Robert Filliou, *Teaching and Learning as Performing Art*, (Kolonia: Verlag Gebr. Koenig, 1970)

Michel Foucault, "What is an author?", w: *Aesthetic, Method, and Epistemology*, (Nowy Jork: The New Press, 1998)

Ken Friedman, red. *Fluxus Reader* (Chichester i West Sussex: Academy Editions, 1998)

Ken Friedman, red., *The Fluxus Performance Workbook*, (Trondheim: El Djarida, 1990)

Ken Friedman, Owen Smith, Lauren Sawchyn, *The Fluxus Performance Workbook*, red., (Londyn: Performance Research e-publication, 2002)

David Graeber, David Wengrow, *The Dawn of Everything*, (Londyn: Penguin Books, 2022).

Caterina Gualco, red., *Fluxus in Italia*, (Genua: Il Cannelto Editore, 2012); Harry Ruhe, *25 Fluxus Stories*, (Amsterdam: Tuja Books, 1999).

Natilee Harren, *Fluxus Forms. Scores, Multiples and the Eternal Network*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2020).

Natilee Harren, "The Time of Diagrams: A Theory of Notation", *Performance Research*, t. 27, Nr 8 (2022), 145–152.

Natilee Harren, "Fluxus and the Transitional Commodity", *Art Journal*, t. 75, Nr 1 (2016).

Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, (Nowy Jork: Harry N. Abrahms, 1988).

Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, (Londyn: University of California Press, 2002).

Magdalena Holdar, "The Unlimited Performativity of Instruction Art: *Space Transformer* by Yoko Ono", *The Power of the In-Between*, (Sztokholm: Stockholm University Press, 2018).

Magdalena Holdar, *Fluxus as a Network of Friends, Strangers, and Things: the agency of chance collaborations*, (Lejda i Boston: Brill, 2023).

Thomas Kellein, *The Dream of Fluxus. George Maciunas: An Artist's Biography*, (Londyn i Bangkok: Edition Hansjoerg Mayer, 2007).

Bengt af Klintberg, "Fluxus Games and Contemporary Folklore: on the Non-Individual Character of Fluxus Art", *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, t. 62, Nr 2, (1993).

Alison Knowles, *Footnotes*, (Nowy Jork: Granary Books, 2000).

Bojana Kunst, *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*, (Winchester i Waszyngton: Zero Books, 2015).

John Lely, James Saunders, *Word Events. Perspective on Verbal Notation*, (Nowy Jork i Londyn: The Continuum International Publishing Group, 2012).

Natascha Lushetich, Mathias Fuchs, "Introduction", w: *Performance Research*, t. 21, Nr 4 (2016).

Billie Maciunas, *The Eve of Fluxus*, (Orlando i Nowy Jork: Arbiter Press, 2010).

Cuahtémoc Medina, "Fluxus, Khrushchev, and the <<concretist society>>" w: *RES: Anthropology and Aesthetics*, Nr 48 (2005).

Cuahtémoc Medina, "Fluxus, Khrushchev, and the <<concretist society>>" w: *RES: Anthropology and Aesthetics*, Nr 49/50 (2006).

Peter van der Meijden "Fluxus, Eric Andersen and the Communist East", w: *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, Tania Ørum, Jesper Olsson, (Lejden i Boston: Brill, 2016).

Adam Morgan, Mark Barden, *A Beautiful Constraint: How To Transform Your Limitations Into Advantages And Why It's Everyone's Business Now*, (Nowy Jork: Wiley, 2015).

C. Thi Nguyen, "Games and the Art of Agency", w: *The Philosophical Review*, t. 128, Nr 4 (2019).

Celia Pearse, "The Aesthetic of Play", *Visual Language: Fluxus and Legacy, Part 2*, t. 40, Nr 1 (2006).

Benjamin Piekut, "Murdered by Cello", w: *Experimentalism Otherwise*, (Berkley: University of California Press, 2011)

Monika Rogowska-Stangert, *Być ze świata*, (Gdańsk: słowo/obraz/terytoria, 2021)

Joan Rothfuss, *Topless Cellist*, (Cambridge: The MIT Press, 2014).

Eric Schrijver, *Copy This Book. An artist's guide to copyright*, (Eindhoven: Onomatopee, 2018).

Astrit Schmit-Burkhardt, *Maciunas' Learning Machines. From Art History to Chronology of Fluxus*, (Berlin: Vice Versa Verlag, 2003).

Lars Sevendsen, *A Philosophy of Boredom*, (Londyn: Reaktion Books, 2017).

Petra Stegman, red., *The Lunatics Are On The Loose... European Fluxus Festivals*, (Poczdami: Down With Art, 2012).

Wolfgang Träger, *A Fluxus Family Portrait Album*, (Koloniam: Snoek, 2017).

Richard Wilhelm, *I-Ching. Księga Przemian*, (Warszawa: Latawiec, 1994).

Emmett Williams, *A Flexible History of Fluxus Facts & Fiction*, (Nowy Jork: Thames & Hudson, 2007).

Emmett Williams, *My Life in Flux and Vice Versa*, (Nowy Jork: Thames & Hudson, 1992).

Stephen Wilmer, "Two Approaches to Nomadism: Fluxus and Théâtre du Soleil" w: *Performing Statelessness in Europe*, (Dublin: Palgrave Macmillan, 2018).

Julia Bryan-Wilson, "Remembering Yoko Ono's Cut Piece", *Oxford Art Journal*, t. 26, Nr 1 (2003).

Donald Winnicott, *Playing and Reality*, 2nd red., (London: Routledge Classics, 2005).

La Monte Young, red., *An Anthology of Chance Operations*, (Nowy Jork: La Monte Young i Jackson Mac Low, 1963).

Artykuły referencyjne online:

"Resonance: Japanese, Korean Fluxus Artists and Charlotte Moorman", *Asia Art Archive in America*, 7 grudnia, 2016, <https://www.aaa-a.org/programs/resonances-japanese-korean-fluxus-artists-and-charlotte-moorman> (dostęp 18 lipca, 2024).

Megan Hoetger, "Re-Performance: History as an Experience to Be Had, X-TRA, <https://www.x-traonline.org/article/re-performance-history-as-an-experience-to-be-had> (dostęp: 17 września, 2024).

Ken Johnson, "Georg Brecht, 82, Fluxus conceptual artist, is dead", *The New Yorker*, 15 grudnia, 2008, <https://www.nytimes.com/2008/12/15/arts/music/15brecht.html>, (dostęp: 2 sierpnia, 2024).

Louis Menand, "Yoko Ono Art. of Defiance", *The New Yorker*, 13 lipca, 2022, <https://www.newyorker.com/magazine/2022/06/20/yoko-onos-art-of-defiance>, (dostęp: 18 lipca, 2024).

Julia Robinson, "Parsing Scores: Application in Fluxus", *On Curating*, <https://www.on-curating.org/issue-51-reader/parsing-scores-application-in-fluxus.html> (dostęp: 26 lipca, 2024).

Owen S. Smith, "Speaking Personally: Some Topics of Correspondence Between Fluxus Artists on Fluxus", *On Curating*, <https://www.on-curating.org/issue-51-reader/speaking-personally-some-topics-of-correspondence-between-fluxus-artists-on-fluxus.html> (dostęp: 6 sierpnia, 2024).

Kristine Wong, "How to Add More Play to Your Grown-up Life, Even Now", 14 sierpnia, 2020, <https://www.nytimes.com/2020/08/14/smarter-living/adults-play-work-life-balance.html> (dostęp: 25 września, 2024).

Filmografia:

"Alison Knowles Interview on the History of Fluxus.", Neuma Records, 6 października, 2020. Wideo, <https://www.youtube.com/watch?v=OA2TlxL9g0o> (dostęp: 20 sierpnia, 2024).

"Cut Piece by Yoko Ono – Berlin 14.09.2023", BERLIN-VISUAL.com, 15 września, 2023, Wideo, <https://www.youtube.com/watch?v=gYXpLqxkCKA> (dostęp: 16 lipca, 2024).

Dorothee Richter, "Flux Us Now", 2013.

"Fluxus festival (Wiesbaden 1962)", au revoir simone, 9 czerwca, 2017, Wideo, <https://www.youtube.com/watch?v=YibFHWZ66GQ>, (dostęp: 12 sierpnia, 2024).

„Fluxus Intervention_Maulwerker, Hamburger Bahnhof 2019, Tischgesellschaft, November 11, 2019, Video, <https://www.youtube.com/watch?v=LxYW2xIXiRY>, (accessed July 20, 2024).

"George Maciunas's Seattle Interview", The House of Hidden Knowledge, 10 grudnia, 2018, Wideo, <https://www.youtube.com/watch?v=u6U9DU0Dnug> (dostęp: 9 września, 2024).

Jeffrey Perkins, "George. The Story of George Maciunas and Fluxus", 2018.

"The Misfits – 30 Years of Fluxus", film Larsa Movina, 1993. "The Misfits – 30 Years of Fluxus", weird films archive, 15 kwietnia, 2021, Wideo, <https://www.youtube.com/watch?v=CzQtWhdQQXs&t=3531s>, (accessed September 28, 2024).

Ilustracje:

- Zdjęcie 1. Z Jarosławem Kozłowskim. George Maciunas: Fluxopowieść, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 27 października 2021.
- Zdjęcie 2. Z Anną Magalską i Marzeną Wiśniewską. „Wyobraź sobie... Spotkanie z Yoko Ono”, CAC Znaki Czasu, Toruń, Polska, 22 kwietnia, 2023.
- Zdjęcie 3. Razem z Christianem Xatrecem przed Emily Harvey Foundation, 537 Broadway, Nowy Jork, grudzień 2023.
- Zdjęcie 4. Alison Knowles i Jessica Higgins na nabożeństwie żałobnym ku czci Geoffa Hendricksa, 30 czerwca 2018 r.
- Zdjęcie 5. Pozostałości ubrań, które miałam na sobie podczas występu Yoko Ono „Cut Piece” w Museum der Moderne w Salzburgu w maju 2017 r., 13 września 2017 r.
- Zdjęcie 6. Jeffrey Perkins i Robert Janitz w studio Janitza na Queens w Nowym Jorku, nagranie performansu dokamerowego „One for the vilon” Nam June Paika do filmu Perkinsa „George: The Story of Georg Maciunas and Fluxus”, 20 września 2017 r.
- Zdjęcie 7. Performans Yoshi Wada w MoMA podczas premiery filmu Perkinsa „George: The Story of Georg Maciunas and Fluxus”, 20 lutego 2018 r.
- Zdjęcie 8. Zdjęcie Michelle i Baracka Obamy „Dla Alison. W imieniu Pierwszej Damy Michelle Obamy i mnie samego, dziękuję za Twoje przywództwo i wsparcie”, 9 maja 2018 r.
- Zdjęcie 9. Kaskada piłeczek do ping-ponga w Eye Museum w Amsterdamie, Holandia, 8 października 2019 r.
- Zdjęcie 10. Henry Flynt, „What a communism? A talk”, Emily Harvey Foundation, Nowy Jork, 7 kwietnia 2018 r.
- Zdjęcie 11. Wnętrze Emily Harvey Foundation, 537 Broadway, Nowy Jork, 11 lipca 2017.
- Zdjęcie 12. Zrzut ekranu z mojej rozmowy na Zoomie z Philipem Cornerem, 23 marca 2022 r.
- Zdjęcie 13. Alison Knowles z Christianem Xatrecem w lofcie Knowles na Spring Street podczas jej przyjęcia urodzinowego, Nowy Jork, 29 kwietnia 2018 r.
- Zdjęcie 14. Ja i Jeffrey Perkins po przyjeździe do Kowna na Fluxus Festivalis, Litwa, 8 września 2022 r.
- Zdjęcie 15. Jeffrey Perkins trzymający plakat do swojego filmu „George: The Story of George Maciunas and Fluxus”, który został wyświetlony jako część programu filmowego Art Basel 2019, Bazylea, Szwajcaria, 15 czerwca 2019 r.
- Zdjęcie 16. Praca Bena Vautiera na ścianie Villa Croce w Genui, Włochy, 13 września 2022 r.
- Zdjęcie 17. Publiczna projekcja kilku filmów Fluxusu w moim mieszkaniu w Bydgoszczy, Polska, 6 sierpnia 2021 r.

- Zdjęcie 18. Sean Carrillo i Bibbe Hansen wykonują Fluxus w ramach wystawy „Fluxus 1962-2022. 60 Years in Flux”, Genua, Włochy, 15 września 2022 r.
- Zdjęcie 19. Stopy Dicka Higginsa, fragment zdjęcia z kolekcji Francesco Conza, 4 sierpnia 2023 r.
- Zdjęcie 20. Jedna z moich prób z lokalnymi chórami amatorskimi przed performansem „Maciunas Laughter (Choir Edition), który został zaprezentowany podczas wielkiego finału Fluxus Festivalis, Kowno, Litwa, 8 września 2022 r.
- Zdjęcie 21. „Avantgarde” Volkswagen Beetle autorstwa Charlotte Moorman, ozdobiony bombą Paika, jako część wystawy „Holy Fluxus. Collection Francesco Conz”, Kunstgewerbemuseum, Berlin, 17 lipca 2023 r.
- Zdjęcie 22. Zdjęcie przedstawiające niektóre przedmioty, których Charlotte Moorman użyła do wykonania utworu Johna Cage’a „26’1.1499”, zrobione w Archivio Conz w Berlinie, 17 sierpnia 2023 r.
- Zdjęcie 23. Plakat wystawy Fluxusu „Fluxus 1962-2022. 60 Years in Flux” na ścianie Villa Croce w Genui, Włochy, 13 września 2022 r.
- Zdjęcie 24. Widok wystawy „Holy Fluxus. Collection Francesco Conza, Kościół św. Mateusza, Berlin, 16 lipca 2023 r. Plakat Fluxus Festivalis na domu George’a Maciunasa w Kownie na Litwie, 10 września 2022 r.
- Zdjęcie 25. Alison Knowles i Jeffrey Perkins w jej łofcie na Spring Street w Nowym Jorku, 26 listopada 2023 r.
- Zdjęcie 26. Plakat Fluxus Festivalis na domu George’a Maciunasa w Kownie na Litwie, 10 września 2022 r.
- Zdjęcie 27. Sean Carrillo, Sean Miller, Philip Corner i Bibbe Hansen w Villa Croce w Genui, Włochy, 14 września 2022 r.
- Zdjęcie 28. Widok wystawy „Yoko Ono. Muzyka umysłu”, Tate Modern, Londyn, Wielka Brytania, 31 lipca 2024 r.

Cześć Weronika,

Dziękuję Ci za maila. Miło słyszeć, że moja praca została wspomniana w kontekście Fluxusu. Myślę, że są pewne powiązania, ale to również zależy od tego, jak zdefiniujesz Fluxus i na które moje utwory spojrzysz. Wyobrażam sobie, że większość ludzi połączyłaby z Fluxusem mój utwór „Tape Piece” (<https://www.tapepiece.ricercata.org/>). W odniesieniu do moich bardziej instrumentalnych utworów, powiązanie byłoby trudniejsze do znalezienia. Niektórzy mówią, że moja praca jest konceptualna, ponieważ poświęcam więcej uwagi koncepcji, gdy tworzę utwór muzyczny, a każda wykonywana przeze mnie praca poszukuje nowych technik w odniesieniu właśnie do koncepcji. Nie chcę niczego brać za pewnik, zawsze jestem krytyczna wobec wszystkich istniejących technik. Uważam, że proces twórczy powinien być związany z koncepcją/główną inspiracją i nie powinien wykorzystywać technik, które już znam. Z tego powodu każda nowa praca wiąże się z badaniem koncepcji, a element zabawy także zabawa zwykle pojawia się w tym okresie badawczym, po prostu dlatego, że lubię tworzyć rzeczy; to jest fajne, a zabawa pojawia się automatycznie. Podczas lockdownu, na przykład, wykorzystałam Zoom, jako inspirację do tworzenia nowej muzyki: https://youtu.be/c2MQgK0s9Zs?si=B-6x3eiWik96_9-M. Było to niezwykle zabawne do zrobienia z publicznością.

Moją pracę „A deviation for approximation” niedawno porównano do sztuki sytuacjonistycznej. Jednak nie byłam świadomy tego związku podczas jej tworzenia. Utwór został również skomponowany podczas pandemii w czasie lockdownu. Jestem kompozytorką więc mam łatwy dostęp do muzyków, a w tamtym okresie nie mogłam spotykać się z innymi, więc stworzyłam coś, co mogłam zrobić sama i dlatego stało się to bardziej osobiste. Zazwyczaj, gdy komponuję utwór dla kogoś innego, czerpię inspirację z kontekstu; może to być osoba lub grupa, dla której piszę, lub przestrzeń, w której występujemy. Tym razem byłam sama w czasie lockdownu, więc moja inspiracja pochodziła z mojej własnej sytuacji życiowej w danym momencie. Ale znowu, nie opierałam się na czymś, co już wiedziałam. Tworzenie tego utworu wiązało się z pytaniami, refleksjami, oraz pozwalało mi patrzeć na codzienne rzeczy z innej perspektywy. Dzieje się tak również w moich kompozycjach instrumentalnych. Często kwestionuję standardowe metody pracy, z którymi muzycy pracują każdego dnia. Tworzę w taki sposób, aby muzycy również musieli kwestionować standardowe metody pracy, dzięki czemu możemy tworzyć dzieła z nowej perspektywy. <https://youtu.be/8PJosC03Mp0>

Powodzenia z doktoratem!

Pozdrawiam,

Maya.

Droga Weroniko,

Dziękuję za maila i zainteresowanie moją pracą! Chętnie dowiem się więcej o Twoich badaniach.

Jeśli chodzi o moje powiązania z Fluxusem, dostrzegam różne powiązania. Jednym z nich jest wykorzystanie instrukcji, innym zaś relacja z widzem/włączenie widza. Zrealizowałem również performance zatytułowany „Opening” (2013), w którym jednym z elementów jest bezpośrednie odniesienie do „Cut Piec” Yoko Ono:

<https://christianfalsnaes.com/#/opening/>

Bardzo mnie inspiruje żartobliwy charakter Fluxusu, a także sposób, w jaki partytura lub zestaw instrukcji może przerodzić się w złożony performance (w moim przypadku często wykonany przez publiczność).

Innym przykładem mojej pracy, którą uznałabym za powiązaną z Fluxusem, jest „Available” (2015), gdzie zwiedzający mogą dzwonić do mnie przez cały czas trwania wystawy, a ja opracowuję dla nich instrukcje, które wykonują w galerii podczas naszej rozmowy:

<https://christianfalsnaes.com/#/available/>

Daj mi znać, jak masz jakieś dodatkowe pytania!

Pozdrawiam

Christian

Het Kanaal

Cześć Weronika,

Nigdy wcześniej nie słyszałam o Fluxusie, ale kiedy go wygooglowałam, stwierdziłam, że to dziwne, że go nie znam. Uważam to za komplement, że ktoś nas w tym kontekście wspomniął. Rzeczywiście, nasza muzyka/sztuka ma wiele podobieństw. Również łączymy muzykę ze sztuką wizualną, sztuką krajobrazu, poezją w stylu neo-dada, występami teatralnymi, pouczającymi osobistymi historiami o naturze i wywiadami. Jesteśmy również grupą przyjaciół i artystów, którzy często utknęli w procesie i zmagają się z tworzeniem gotowego produktu, ponieważ lubimy zmieniać i cały czas utrzymywać wszystko w świeżości i w ruchu.

Nie wiem, jak bardzo to pomaga w Twoich badaniach, ale chętnie z Tobą porozmawiam i mogę zapytać innych, czy mają większą wiedzę na temat Fluxus i mogliby powiedzieć trochę więcej. W każdym razie, bardzo dziękuję za poruszenie tego tematu; myślę, że dobrze byłoby, abyśmy przeprowadzili pewne badania na temat tej społeczności i znaleźli tam inspirację.

Pozdrowienia,

Janneke

z Het Kanaal

Christof Migone

Droga Weroniko,

Dla mnie Fluxus jest ważnym wpływem, ale tylko jednym z wielu. W tym względzie jestem zdecydowanie synkretyczny — i nieświadomie, ale bardziej dlatego, że mam skłonność do eklektyzmu. Jawne okazywanie wpływu lub przysięganie wierności określonej szkole myślenia wydaje się przepisem na katastrofę lub przynajmniej jest sprzeczne z moim pojęciem praktyki artystycznej i badań. Inaczej mówiąc, używając terminów, których użyłaś, widzę swoją praktykę jako biegnącą równolegle stycznie i intersekcyjnie (przypuszczam, że mogłbym również użyć analogii kołowych lub spiralnych) do Fluxusu (lub jakiegokolwiek innego wpływu).

Nie chcę przez to powiedzieć, że jestem przeciwny tworzeniu rzeczy, które bezpośrednio nawiązują do dzieł Fluxusu (lub jakiegokolwiek innego istniejącego wcześniej dzieła); dostrzegam korzyść z nawiązania połączenia i pielęgnowania dialogu. Chyba jestem bardziej przeciwny, kiedy ludzie jawnie się do tego dopasowują; byłoby to dla mnie zbyt jednostronne. Cóż, może to zabrzmieć trochę, jak wywód, ale nie miałem takiego zamiaru. Mam nadzieję, że to pomoże. Co zabawne, niedawno napisałem esej o „Zen For Record” (1966) Kena Friedmana. Zamówił go u mnie do nowej edycji tej pracy (nie jestem pewien, kiedy zostanie wydane).

Pozdrawiam,

Christof

Stefan Burger

Droga Weroniko,

Bardzo dziękuję za twój mail i zainteresowani moją działalnością artystyczną!

W 2011 roku zostałem nominowany do nagrody FollowFluxus przez Heike Munder (wówczas dyrektorkę Migros Museum für Gegenwartskunst). Następnie zostałem zaproszony przez jury i Nassauischer Kunstverein, aby spędzić trochę czasu w Wiesbaden. Do 2011 roku eksplorowałem relacje między instytucjami i artystami w różnych pracach i w tym kontekście (szczególnie w dziedzinie fotografii) mogłem nawiązać do przewrotnych strategii Fluxusu.

Podczas mojego pobytu w Wiesbaden w 2012 roku, była celebrowana pięćdziesiąta rocznica Fluxusu („Fluxus: International Festivals of the Newest Music”), podczas której zaangażowałem się w instalację, która badała relacje Fluxusu, jako sztuki

subwersywnej a wykorzystaniem go tamtego lata w marketingu miasta Wiesbaden.

Cudowną rzeczą podczas mojego pobytu w Wiesbaden była możliwość poznania Bena Pattersona, który był naprawdę wspaniałą osobą, oraz okazja do spotkania Alison Knowles. W tamtym czasie w mojej instalacji w Nassauischer Kunstverein była także minimalistyczna dźwiękowa praca z krótkim nagraniem Alison Knowles.

Jakbyś była zainteresowana, z chęcią dostarczę więcej informacji o moim ówczesnym projekcie. Albo, jeśli wolisz, to chętnie z Tobą porozmawiam.

Serdecznie pozdrawiam i życzę miłej niedzieli,

Stefan Burger

Rimma Gerlovina and Valeriy Gerlovin

Droga Weroniko,

W latach siedemdziesiątych, kiedy mieszkaliśmy w Moskwie w ZSRR, nie wiedzieliśmy nic o Fluxusie. Był to czas Żelaznej Kurtyny pomiędzy Rosją i Zachodem. Byliśmy konceptualnymi artystami, którzy robili dziwne obiekty. Rimma robiła kostki (poezję konceptualną w 3D), która czasami jest porównywana do Fluxusu. Możesz przeczytać o tym w naszej książce *Thought of Thoughts, Book 2: Trespassing*, od strony 102:

https://archive.org/details/thought-of-thoughts-book-2-trespassing-by-rimma-gerlovina-and-valeriy-gerlovin_20210417/page/n5/mode/2up

W 1980 przeprowadziliśmy się do Nowego Jorku i prace Rimmy zaczęły być o wiele większe, zobacz strona 162, tamże. W Nowym Jorku poznaliśmy wielu konceptualnych artystów z całego świata, włącznie z osobami związanymi z Fluxusem. Ale nikt nie miał na nas wpływu, bo już byliśmy dojrzałymi artystami, którzy rozwijali swój własny język. Jednak zgodziliśmy się, gdy zaproszono nas do udziału w wystawie *Young Fluxus* (1982, w Nowym Jorku i Waszyngtonie). Zobacz zdjęcie z wystawy na stronie 170, tamże.

Z recenzji wystawy:

“Pośród zabaw i gier, praca Rimmy Gerlovin „Wandering Jew” jest zaskoczeniem, chociaż artystce udaje się potraktować poważny temat w subtelny sposób, w kontekście gry: przesuwasz małą kostkę (tytułowego „Wondring Jew”) na planszy do gry w kształcie człowieka, gdzie każdy krok reprezentuje inne państwo. W oddzielnej pracy jej mąż Valeriy Gerlovin stworzył cały wszechświat owadów zrobiony z rozgniecionych kawałków chleba („Bread Insects”), które wspinają się po ścianie obok. Jedyną metodą biologicznej kontroli tych insektów jest, jak mówi artysta, ich zjedzenie.”

Jako dwoje najbardziej pomysłowych artystów na wystawie, Gerlovinowie – niedawni rosyjscy emigranci – sprawiają, że jesteśmy ciekawi, jak wygląda praca ich kolegów, którzy zostali w ich kraju. Nie trzeba długo czekać. Gerlovinowie zorganizowali wystawę współczesnych książek rosyjskich artystów – znaną jako Samizdat

– która została entuzjastycznie przyjęta zeszłego lata w Nowym Jorku i zostanie pokazana w WPA w grudniu. To coś, na co warto czekać”.

Jo Ann Lewis, „Art in Flux” (recenzja międzynarodowej wystawy „Young Flux-us”), The Washington Post, sobota, 2 października 1982 r.

Zrobiliśmy wideo o naszej znajomej Jean Brown, kolekcjonerce Fluxusu, Dadaizmu i Surrealizmu. W naszym wywiadzie dla magazynu *Zoom* opisaliśmy czasy, w których mieszkaliśmy w Moskwie i Nowym Jorku i spotkanie z Jean Brown, str. 8:

https://archive.org/details/zoom-interveiw-with-rimma-gerlovina-and-valeriy-gerlovin-by-michela-balzarelli_20210505/page/n7/mode/2up

Wideo *Not Jean Brown*:

<https://archive.org/details/video-not-jean-brown-by-rimma-gerlovina-valeriy-gerlovin-and-mark-bloch-1985>

Prace Valeriye’go z okresu moskiewskiego są pokazane w *Thought of Thoughts, Book 1: Belief*, str. 90-99 (metal), 142-148 (ziemia)

https://archive.org/details/thought-of-thoughts-book-1-believe-by-rimma-gerlovina-and-valeriy-gerlovin_20210415/page/148/mode/2up

W Nowym Jorku robił bardzo odmienne prace, co pokazano w *Thought of Thoughts, Book 2: Trespassing*, od strony 191:

https://archive.org/details/thought-of-thoughts-book-2-trespassing-by-rimma-gerlovina-and-valeriy-gerlovin_20210417/page/n5/mode/2up

Nasza sztuka rozwijała się równolegle do Fluxusu w Moskwie. Bez jakiegokolwiek wpływu.

Najlepsze życzenia,

Rimma and Valeriy

Droga Weroniko,

jeśli przejrzysz materiały, które Ci wysłaliśmy, na pewno zauważysz pewne podobieństwa między naszymi pracami a Fluxusem. Nasza moskiewska twórczość rozwijała się **równolegle** do Fluxusu, jednak nie była pod jego wpływem, ponieważ nie mieliśmy pojęcia o jego istnieniu. Ze względu na to podobieństwo Jean Brown, kolekcjonerka Fluxusu, Dadaizmu i Surrealizmu, kupiła wiele z naszych wczesnych prac. Teraz są one w kolekcji Getty Institute of Art w Los Angeles w Kalifornii. Napisałismy artykuł o kolekcji Jean i ruchu Fluxus.

http://gerlovin.com/English/eng_jean_brown_revisted.htm

Nasz przypadek może być wyjątkowo interesujący właśnie ze względu na pojawienie się dzieł sztuki podobnych do Fluxusu na takim artystycznym pustkowi, jak ZSRR. Sztuka podobna do Fluxusu zdawała się w tamtych czasach unosić w powietrzu. Albo, innymi słowy, nasza sztuka była w pewien sposób intuicyjnie nastawiona lub podświadomie dostrojona do atmosfery kulturowej na Zachodzie, dokąd

przeprowadziliśmy się w 1979 roku (do USA w 1980 roku). Tak więc jest to *modus operandi* naszej konceptualnej kreatywności, w rzeczywistości niezależny od jakichkolwiek wpływów.

Kateřina Šedá

Droga Weroniko.

Myślę, że moje prace z pewnością mają wiele cech i motywów wspólnych z postawami artystów z Fluxusu (np. opinia lub postawa artysty jest dla mnie ważniejsza niż klasyczna przestrzeń galerii wystawowej, którą kwestionuję, a często ignoruję itd.), ale zostały stworzone całkowicie oddzielnie i w inny sposób. Moja twórczość w całości opiera się na małomiasteczkowym środowisku, w jakim się urodziłam (wioska niedaleko Brna) i od dzieciństwa starałam się zmieniać zasady jego funkcjonowania. Od dzieciństwa angażowałam dorosłych sąsiadów w dziecięce zabawy, a na moją postawę wobec działalności galerii ma wpływ to, że niewiele ludzi tam chodzi, a ja muszę z nimi współpracować.

Kilka zasad, które wymyśliłam na przestrzeni lat mojej pracy, pokrywa się z niektórymi zamierzeniami Flux (i naprawdę lubię artystów Fluxus), ale moja praca nie została przez nie zainspirowana. Później sama byłam zaskoczona, że podzielimy niektóre kwestie, ale sama wymyśliłam je z wewnętrznej potrzeby reagowania na środowisko, w którym dorastałam, i chęci zmiany jego funkcjonowania. To właśnie powiedziałam na wykładzie, kiedy wygraliśmy nagrodę FOLLOW FLUXUS w Wiesbaden w Niemczech w 2011 roku.

Czy to wyjaśnienie jest jasne?

Dziękuję!

Kateřina

Sijben Rosa

„Cześć Weronika,

Dziękuję za Twojego maila; cieszę się, że o mojej pracy się mówi! Chętnie pomogę Ci w Twoich badaniach, ponieważ brzmią interesująco i są w moim obszarze zainteresowań. Wyobrażam sobie, że moglibyśmy zaplanować 30-minutową rozmowę wideo, aby omówić Twoje pytanie. Czy to by Ci odpowiadało?

Pewnie zrozumiesz, że jako profesjonalna osoba artystyczna w kapitalistycznym świecie muszę dobrze dbać o swój czas i energię, a także o swoje finanse. Aby odpowiedzieć na Twoją prośbę i zdecydować, czy mogę dać Ci moją pełną zgodę na udział w niej, potrzebuję więcej informacji na temat budżetu. Twojej prośby. Czy mogłabyś mi podać więcej szczegółów budżetu, który mogłabyś przeznaczyć

za moje zaangażowanie? Moja standardowa stawka za krótką rozmowę, wliczając przygotowania, wynosi około 100 euro (bez podatku). Czy sądzisz, że byłoby to w zasięgu Twoich możliwości?

Serdeczne pozdrowienia,
Sijben

Maja Smrekar

Szanowna Pani Trojanska,

Dziękuję bardzo za miłe słowa o mojej pracy i za pytania. Chociaż zazwyczaj nie odnoszę się konkretnie do ruchu Fluxus jako inspiracji lub bezpośredniego związku z moją pracą, metodologia, którą stosuję w moich procesach artystycznych, jest zdecydowanie związana z ich ideami i praktykami. Aby wymienić kilka, nawet jeśli niektóre z moich projektów wydają się „ukończone”, zawsze rozumiem swoją pracę, jako opartą na procesie, ciągłym przepływie przeplatających się kontekstów. Tworzenie pracy wynika z faktu, że jest ona skierowana do publiczności, dlatego świadomie wdrażam ten parametr w każdej decyzji w trakcie realizacji projektu. Przekształcanie osobistego w polityczne jest kolejną częścią mojej metody, w której staram się poruszać uniwersalne tematy wynikające z moich osobistych doświadczeń. Ostatnia, ale nie mniej ważna kwestia, to wybór medium i materiałów, który jest zawsze podejmowany w kontekście treści / przesłania, jakie dzieło sztuki komunikuje publiczności.

Mam nadzieję, że moja odpowiedź jest w jakiś sposób jasna, ale proszę nie wahaj się dać mi znać, jeśli masz jakieś dodatkowe przemyślenia lub pytania.

Dziękuję i wszystkiego dobrego,

Maja

Joan Casellas

Droga Weroniko, tak, łączy mnie pewna relacja z Fluxusem.

Dla mnie Fluxus, jako część neo-dada i poprzednik sztuki akcji, jest bardzo ważny. W 1976 roku (z okazji 60-tych urodzin Dadaizmu, wraz z moimi znajomymi ze studiów stworzyliśmy grupę DADÀ ATTACKS AGAIN. Tak oto zetknąłem się ze sztuką akcji i sztuką konceptualną, które w Katalonii były „ważnymi” ruchami. Moja solowa wystawa w Barcelonie miała miejsce w przestrzeni Fundacji Joana Miró w 1979, z neo-dadaistycznymi obiektami, szczególnie zainspirowanymi Marcellem Duchampem, Manem, Rayem, czy Joan Brossą. W latach osiemdziesiątych w Nowym Jorku (od 1986 do 1991) poznałem Printed Matter i inne miejsce, gdzie można było znaleźć fluxusowe publikacje. Stworzyłem z Juan Ugalde i Patricią Gadeą magazyn, który z każdym numerem zmieniał swoją nazwę: Chuc, Anyway i Estrujenbank.

Po powrocie do Barcelony stworzyłem magazyn zainspirowany działaniami sztuki poczty (Mail Artem), który stał się archiwum fotografii sztuki akcji – Aire (1992-2020). Od 1991 skupiłem się wyłącznie na sztuce akcji, sztuce efemerycznej, sztuce poczty i self-publishingu. Przyczyniłem się do stworzenia sieci sztuki równoległej (równoległej do sztuki oficjalnej) na poziomie całej Hiszpanii. Jedną z realizacji tych powiązanych sieci było Red-Arte (1995-1998). Wcześniej, razem z poetą Carlesem Hac Morem i Ester Xargay, stworzyliśmy na obszarze Barcelony krótkotrwałą, ale bardzo wpływową inicjatywę Revista Parlada de Viva Veu (1993-1995). W 1994 brałem udział w programie działań artystycznych w ramach wystawy EN L'ESPERIT DE FLUXUS w Fundació Tàpies w Barcelonie, co miało decydujący wpływ na moją karierę, a szczególnie na produkcję książek artystycznych, jako produkt uboczny moich akcji. W 2002 z artystami Àngelem Pastorem, Pere Sousà, Carlesem Piną, Marią Cosmes i Xavierem Sabater stworzyliśmy w Barcelonie OPEN KABARET (2002-2008). Przestrzeń w stylu neo-dada, gdzie każdy mógł przyjść i zrobić co chciał, bez wcześniejszej zapowiedzi lub potrzeby bycia artystą.

W 2004 poznałem Emmeta Williamsa i Ann Noel, z którymi zrobiłem akcję Roberta Filliou w Macba (Muzeum Sztuki Współczesnej w Barcelonie). W 2008, poznałem Bena Pattersona, z którym się zaprzyjaźniłem. W 2012 zrobiliśmy razem jego performance w Kunstverein w Wiesbaden, a w 2016 zrealizowałem z nim zdjęcie na plakat dla 12. Muga Caula (festiwal poezji akcji i performansu, który organizowałem od 2005 do 2009). Niestety Ben zmarł w czerwcu 2016, a my już zdążyliśmy zrobić plakat, który miał być wydany we wrześniu 2016. W 2021 zorganizowałem wystawę o Benie Pattersonie w Museu de l'Empordà w Figueres, na której były zdjęcia i filmy z nim, które zrobiłem przez osiem lat naszej przyjaźni, a także druga, darmowa wersja Baru Bena, którą on sam zatwierdził na wystawę neo-fluxus w Lola Ventós Gallery w Figueres w 2016.

To byłoby mniej więcej moje luźne-neo-dane relacje, mówione z pamięci.

W przypadku każdej publikacji może być konieczne poprawienie niektórych dat lub dodanie innych szczegółów, które teraz mi umknęły.

Mehreen Murtaza

Droga Weroniko, przepraszam, że nie odpisałam wcześniej. Dopiero teraz zauważyłam Twoją wiadomość. Tak, dobrze by było porozmawiać, chciałabym podzielić się swoim doświadczeniem z dziedzictwem „Fluxusu”. Choć co ciekawe, nie lubię ograniczać się do etykiet lub kategoryzacji związanych z historią sztuki, a być może w pewnym sensie jest to dość fluxusowe (autorefleksyjne) podejście. Oczywiście, jest jeszcze wiele warstw do odkrycia i byłoby wspaniale z Tobą porozmawiać. Mój adres e-mail to murtaza.mehreen2@gmail.com, a także prowadzę przestrzeń kreatywną, społeczność artystyczną i dom wydawniczy o nazwie Mantiq of the Mantis w Lahore @MantiqoftheMantis. Ciekawie by było dowiedzieć się więcej o Twoich zainteresowaniach i badaniach. Mogłybyśmy połączyć się na Skypie i porozmawiać?

Powodzenia w Twojej pracy i badaniach nad Fluxusem

Jeżeli chodzi o mnie, wszystkie ścieżki prowadzą d Jean Brown. Miałem przyjemność zostać jest przedstawiony po tym, jak dyrektor muzeum (Richard Muhlberger) obejrzał moje prace i powiedział, że muszę ją odwiedzić. Całe szczęście mieszkałem 45 minut jazdy samochodem od jej archiwum. Zanim tam pojechałem nie miałem pojęcia o Fluxusie i sztuce poczty (Mail Art), ale miałem kilka prac, które były w ich duchu, szczególnie Name Dropping Game. Jean powiedziała, że byliśmy jak sąsiedzi z tej samej ulicy, ale którzy się nie znali. Żałowała, że nie wziąłem udziału w wystawie Young Fluxus, która niedawno miała miejsce. Wydaje mi się, że zorganizowali ją Ken Friedman i Peter Frank w 1982 roku (?). Jean pokazała mi wiele obiektów Fluxusu, abym mógł im się przyjrzeć; to była prawdziwa przyjemność móc ich dotknąć i zostawić na nich swoje odciski palców. Aby zainteresować mnie Mail Artem, dała mi kopię jej listy mailingowej z zaznaczonymi gwiazdkami przy artystach, z którymi powinienem się skontaktować. W 1983 roku towarzyszyłem jej podczas Fluxfest *83 w SUNY Purchase, gdzie przedstawiła mnie grupie artystów Fluxus, którzy tam byli. Jeśli nie masz jeszcze kopii Fluxus Means Change Marcii Reed, gorąco Ci polecam, jak również odwiedzenie Getty Research Center online, gdzie jest archiwum Jean Brown (Jean Brown Papers). Odwiedziłem Jean wielokrotnie, ale jeździłem często do Nowego Jorku na różne wernisaże w galeriach, spotykając przy okazji różnych artystów Fluxusu i nie tylko. Wziąłem udział w panelu Artist's Talk on Art, a jeden artysta cały czas mi dogadywał, może z zazdrości, więc kiedy zapytał o moje ostatnie projekty związane ze sztuką poczty, odpowiedziałem, że wyślę tego artystę pocztą na drugi koniec świata. Wtedy Ken Friedman wstał i dał mi dolara, żeby rozpocząć projekt. Brałem udział także w kilku innych fluxusowych wydarzeniach, których zdjęcia załączę. Jeśli wykorzystasz któreś z nich do jakichś celów, proszę pamiętać o podaniu źródła. Dzięki. Załączę również krótką historię artystów, których spotkałem. Jednym z moich ulubionych był Nam June Paik, jako że chodziłem do mieszkania/galerii Jeana Dupuy, gdzie George Maciunas został pobity przez bandytów i stracił oko. Zbierałem również losowe rzeczy z różnych fluxusowych wydarzeń i faktycznie posiadam kilka obiektów Fluxusu: Burglary Kit (reflux edition) Georga Maciunasa, fluxusową talię kart i Bean Can Alison Knowles, którą znalazłem na targu staroci za 3 dolary. Kiedy powiedziałem to Alison nie mogła przestać się śmiać.

Podsumowując, NIE jestem Fluxusem, ani nie udaję, że nim jestem. Nie jestem też częścią tzw. Nowego Fluxusu. W 1982 roku wraz z Benem Banvillem wymyśliłem Nebulism, w kontrze do wszystkich „ismów” w sztuce, które twierdzą, że mają odpowiedzi, tylko po to, żeby odkryć, że ich nie mają. Nebulism nie udaje, że cokolwiek wie; podważa wszystko, ale nie daje odpowiedzi. Ja też tak naprawdę nie wiem, czym on jest. Pięćdziesiąt lat działalności artystycznej, a ja nadal nie wiem, co robię, hahaha. Fluxus był bardzo zorganizowaną grupą prowadzoną przez George'a Maciunasa, wątpię, że długo bym wytrzymał, jako członek Fluxusu, George wyrzuciłby mnie, tak jak to robił z wieloma innymi! Ale mimo wszystko, podziwiam wielu artystów Fluxusu. Jean Dupuy, Nam June Paik, George Brecht, Ben Vautier, Alison Knowles i wiele więcej. Czasami widać nawet ich wpływ w niektórych moich pracach, pomysły są tak dobre, że muszę podkraść fragmenty, aby urzeczywistnić moje idee, nie robiąc jednak kopii, albo próbując bezpośrednio ży-

nać, jeśli wiesz, co mam na myśli. Na przykład: moja praca E Fontibus Haurire, opublikowana jakiś czas temu na Instagramie; układ został zaczerpnięty z Universal Machin George'a Brechta, ale jest całkowicie inny. Nigdy nie zapomnę, jak pierwszy raz zobaczyłem tę pracę u Jean, na równi ze wspomnieniem zabawy jej kopią Box in a Valise! Jak więc widzisz, nadal gram swoją pracą/grą Name Dropping Game, hahaha.

Mam nadzieję, że te załączone materiały pomogą Ci w Twoich studiach, pisz śmiało.

Z poważaniem,

Steve Random

Jaap Blonk

Droga Weroniko,

Jeżeli chodzi o Fluxus: nie byłem w bezpośrednim kontakcie z tym ruchem. To było jeszcze przed moimi czasami. Dodatkowo, jestem performerem i kompozytorem, nie historykiem sztuki, więc nie mogę nic ogólnego napisać na temat Fluxusu.

Ale mogę wspomnieć parę rzeczy, które zrobiłem i które nawiązują do Fluxusu:

Na moim pierwszym solo CD „Flux de Bouche,” nagrałem kawałek fluxusowego artysty Dicka Higginsa: „glasslass” (<https://jaapblonk.bandcamp.com/track/glasslass>).

Skomponowałem ścieżkę dźwiękową do filmu George'a Maciunasa „Artype” (<https://vimeo.com/manage/videos/479242215>).

W moim show „YappiScope” czasami wyświetlam film Yoko Ono Nr 4 „Butts” połączony z recytowaniem przez Roberta Wilsona minimalistycznego poematu „DINA SORE,” który również możesz znaleźć na CD „Flux de Bouche” (<https://jaapblonk.bandcamp.com/track/dina-sore>).

John Cage był ważny dla Fluxusu, czasami wykonuję 3 jego utwory „Aria,” „Solo for Voice #64” i „4'33”.

Mój znajomy, kontrabasista Damon Smith, czasami wykonuje „Variations for Double Bass 1961” Bena Pattersona (https://www.youtube.com/watch?v=dbr7MwVi3_A).

Zrobiliśmy razem trasę w 2022 roku, gdzie Damon grał ten utwór, a ja wykonałem „Ursonate” Kurta Schwittersa i razem zaprezentowaliśmy improwizację na temat „Six Sound Poems, 1916” Hugo Balla. Inny znajomy, włoski poeta dźwiękowy Enzo Minarelli był związany z Fluxusem. Zaprosił mnie raz na festiwal, który organizował w Bolonii w latach dziewięćdziesiątych, gdzie obecnych było wielu fluxusowych artystów.

W 2004 roku w Beyond Baroque (Venice, Los Angeles) byłem pośród grupy osób, które rekonstruowały niektóre z fluxusowych prac. Było zabawnie. Nie pamiętam,

które to były prace.

Dwa razy performowałem w Wolf Vostell Museum w Malpartida de Cáceres w Hiszpanii (2007 i 2023).

To by było na tyle, tak mi się wydaje. Byłem dużo bardziej pod wpływem dadaizmu niż Fluxus. Ale Fluxus także wiele zawdzięcza dadaizmowi.

Jeżeli masz jeszcze jakieś pytania, śmiało pytaj.

Pozdrawiam,

Jaap.

Jennifer Weigel

Szanowna Weroniko Trojanska,

Oto kilka moich przemyśleń w odpowiedzi na Twoje pytania na Facebooku:

>Wymień artystę/ów, który, Twoim zdaniem, są pod wpływem Fluxusu

Keith Buchholz, Allen Revich, Bibiana Padilla Maltos, Allan Bukoff, John M Bennett, Chris Cathead Reynolds

> Jaki jest Twój stosunek do Fluxusu?

Uczyłam się o sztuce Fluxusu, kiedy robiłam licencjat ze sztuk pięknych na Webster University, studiując sztukę (Studio Art) z naciskiem na alternatywne media (głównie performance i instalacje artystyczne). Później zaczęłam brać udział w festiwalu sztuki performance Fluxfest , organizowanym przez Keitha Buchholza i w ten sposób zaangażowałam się społeczność sztuki poczty i eternal network. Nie uważam siebie za artystkę Fluxusu, ale ruch ten z pewnością miał wpływ na moje prace.

> Jak widzisz swoją działalność artystyczną w kontekście dziedzictwa Fluxusu?

Interesuje mnie tworzenie sztuki dostępnej poza formalnymi instytucjami i rozmywanie granicy pomiędzy sztuką i życiem. Sam fakt, że żyjemy jest dla mnie sztuką, tak samo, jak podejmowani wspólnego wysiłku, żeby stworzyć dzieło sztuki, czy to malując, rzeźbiąc, pisząc, i tak dalej. Wszystko to jest połączone i moje podejście ma tendencje do bycia raczej konceptualnym i multidyscyplinarnym, niż skupionym na wyrażaniu jakiegoś rodzaju mistrzostwa w konkretnej technice. Staram się także dodawać w moich pracach pewien absurdalny element, bawiąc się humorem, aby spojrzeć z innej strony na codzienne rzeczy i akcje. Te metodologie współgrają z niektórymi praktykami Fluxus i Dada.

W każdym razie, mam nadzieję, że jest to pomoże wyjaśnić, gdzie znajduję się w tej dyskusji. Powodzenia w pracy nad Twoimi badaniami i dziękuję za skontaktowanie się ze mną.

Z poważaniem, Jennifer Weigel

W 1995 roku byłam dwudziestoletnią studentką sztuki w Stambule, studiującą tradycyjne malarstwo na Akademii Sztuki Mimar Sican. Bardzo ciekawiła mnie sztuka współczesna, ale nie miałam do niej za bardzo dostępu, z wyjątkiem magazynów o sztuce, takich jak Artforum i Frize; w tamtym czasie nie było internetu. 1995 był rokiem piątego Istambul Biennale, kuratorowanego przez Rene Blocka. Na tej wystawie byli też fluxusowi artyści, jak Joseph Beuys, a także współcześni artyści. Ich sposób tworzenia sztuki miał na mnie ogromny wpływ. Bardzo zainteresował mnie wtedy dadaizm, Fluxus i sztuka współczesna i zaczęłam robić prace, które kwestionowały znacznie sztuki albo sposób jej tworzenia.

Jako wydarzenie towarzyszące, wspinały artysta Fluxusu Ben Patterson zrekonstruował wczesny performance Fluxusu, który zrobił z Nam June Paikiem, Georgem Maciunasem, itd. Byłam jedną z wolontariuszy i wolontariuszek, które wzięły udział w performansie. Zmieniło to moją perspektywę i bardzo mi się to podobało. Na koniec, dał mi swoją wizytówkę i powiedział, żebym się z nim skontaktowała, jak bym była kiedyś w Niemczech. Piętnaście lat później zostałam zaproszona do Nassauischer Wiesbaden Kunstverein, jako lauratką stypendium Follow Fluxus. Miałam zaszczyt wystawiać razem z nim w Wiesbaden i Berlinie.

Po ukończeniu studiów przeprowadziłam się do Berlina i studiowałam sztukę na UdK. Wierzę, że dadaizm, Fluxus i sztuka konceptualna sprawiły, że przestałam malować i zaczęłam szukać innych sposobów na wyrażenie swoich idei. Te ruchy artystyczne zmotywowały mnie do czytania i myślenia bardziej o sztuce, i co ważniejsze, odkryłam sposób połączenia życia i sztuki i powiązania swoich osobistych, egzystencjalnych idei z obserwacjami w kontekście uniwersalnym.

Jako studentka w Berlinie malowałam przez cztery miesiące ściany naszej pracowni, zawsze na szorstkich częściach ścian, aż staną się reliefem. Moim celem było ukryć nierówne części grubą warstwą farby, tak jak przykrywa się ciężkim makiżem niedoskonałości skóry. Ale nie udało mi się to. Powiększyły się i zostały na powierzchni reliefu. Po jakimś czasie zaczęłam robić video. W niektórych występowałam. W jednym z moich video, miałam na sobie bluzkę z guzikami na plecach. Staralam się poprawnie je zapiąć, ale za każdym razem mi to nie wychodziło.

W obu przypadkach ekscytujący bardzo był fakt rozpoczęcia czegoś z jakimś celem i ukończenia z wynikiem, który odzwierciedla coś z mojej osobowości. I przede wszystkim, według mojego pierwotnego założenia, cały projekt był porażką, ale koniec końców, okazał się sukcesem. Dzięki Fluxusowi zaczęłam robić prace, w których mogłam eksperymentować, bawić się, ponosić porażki, i ostatecznie odkryć aspekt mni i całości.

Jimmy Robert

Cześć Weroniko, przeczytałem Twoją wiadomość przed snem. Pomyślałem, że może ludzie, którzy widzą w tym, co robię związek z Fluxusem powinni odpowiedzieć! Zrobiłem re-interpretację „Cut Piece” Yoko Ono i nawet dostałem nagrodę

Follow Fluxus, ale sam nigdy nie użyłem tego słowa, kiedy mówię o tym, co robię. Nie wiem, czy to Ci się do czegoś przyda, albo czy jest tu przestrzeń do rozmowy. Zazwyczaj skłaniam się ku temu, do czego odnosi się moja praktyka, ale w tym wypadku, jest inaczej. Daj mi znać, co o tym sądzisz. Moglibyśmy umówić się na rozmowę na Skypie, jeśli to nadal aktualne...

Robert Blatt

Cieszę się, że jestem kojarzony z Fluxusem, choć nie uważam się za artystkę Fluxusu. Bardzo doceniam ich twórczość i wiele się od nich nauczyłem. Ten czas [kiedy Fluxus był aktywny p.a.] jest dla mnie ważny, tym bardziej cieszy mnie to powiązanie i sam je zauważam. Ale nie posunąłbym się tak daleko, żeby nazwać się fluxusowym artystą. Ale mógłbym wiele powiedzieć o tej relacji i o tym, jakie aspekty ich twórczości miały wpływ na to, co robię. Jedną z pierwszych rzeczy, które przychodzą mi do głowy, to proces robienia partytur. Chodzi nie tylko o ich tworzenie, ale, jak były traktowane przez wielu artystów kojarzonych z Fluxusem. Poruszyli kilka ważnych idei, które do mnie przemówiły. Jedną z nich jest rozumienie partytur jako coś więcej niż tylko instrukcja do performansu. Może być przedmiotem samym w sobie, posiadającym materialność i znaczenie.

Partytury mogą ułatwić interakcje pomiędzy artystami, wykonawcami, i innymi osobami, często zacierając różnice między nimi. Mogą nawet zacząć kwestionować, czy te rozróżnienia w ogóle istnieją. To jedna rzecz. Inna, to to jak funkcjonują partytury takie, jak „Compositions 1960” La Monte Younga. Tak jak #15, „Ten utwór to małe wiry pośrodku oceanu”, który pozostawia cię z pytaniem: czy chodzi w tej pracy o odnalezienie ich, stworzenie, czy po prostu wyobrażenie sobie? Pozostawia dużo niejasności pozwalającej na różne interpretacje i interakcje. Pozwala partyturze współdziałać na różne sposoby z życiem i performerem. To jest dla mnie bardzo istotne. To są niektóre kluczowe elementy, które uważam za istotne.

Jak po raz pierwszy dowiedziałeś się o Fluxusie i jak odkryłeś te powiązania?

To był dawno temu i następowało stopniowo. To nie był taki moment olśnienia. Oczywiście, w internecie jest sporo informacji na temat Fluxusu. Pamiętam, że natknąłem się na PDF „The Fluxus Performance Workbook.” To musiało być z jakiś 15, 20 lat temu. To było odkrywcze doświadczenie, znalazłem tam wiele świetnych rzeczy. Poza tym prawie każde większe muzeum ma coś związanego z Fluxusem w swojej kolekcji. Dla mnie szczególnie ważnym odkryciem były tekstowe partytury. Wywodzę się z dość tradycyjnego środowiska muzycznego, więc zetknięcie się z tymi partyturami otworzyło mi nową perspektywę. Naprawdę identyfikowałem się z takimi ludźmi, jak Nam June Paik, którzy przeszli od bardzo tradycyjnego wykształcenia muzycznego do zredefiniowania muzyki. Takie podejście do partytur oferowały radykalnie odmienne podejście do notacji, wychodząc poza ramy konwencjonalnej muzyki. Myślę, że wciąż miało to zasadniczo muzyczny charakter, ale było wykonywane w niekonwencjonalnych miejscach albo używając instrumentów muzycznych w nietradycyjny sposób. Tak jak na przykład Nam June Paik ciągnący skrzypce po ulicy.

Próbowałeś kiedyś wykonać jakieś utwory Fluxusu?

Tak, w zasadzie nawet sporo.

I jakie było Twoje podejście?

Wydaje mi się, że jest tu pewne podobieństwo do podejścia, z jakim się spotykam grając muzykę średniowieczną lub renesansową, albo uwzględniając historyczny charakter. Mam wrażenie, że można zastosować podobne podejście do wykonywania prac Fluxusu. Ponieważ, tak jak w muzyce dawnej, wiele pozostaje niedopowiedziane, co wiąże się z warunkami wykonawców i kontekstem wykonania. W muzyce dawnej było sporo improwizacji, ornamentacji i wyborów dotyczących instrumentów, które nie były jednoznacznie zapisane w notacji. Podobnie fluxusowe utwory pozostawiają miejsce na interpretację. Wiele rzeczy Fluxusu niekoniecznie musi być zrobionych w jakichś określony sposób, bardziej chodzi o to, że zostały wykonane w jakiś określony sposób. Możesz zatem zdecydować, czy wykonasz je wzorując się na tym historycznym wykonaniu, tak, jak to zrobili w przeszłości, czy skupisz się bardziej na swojej osobistej interpretacji. Myślę, że w tym momencie naprawdę dokonujesz wyboru. W szczególności, jeśli chodzi o Event Score, które są tak krótkie, pozostawiając tak wiele miejsca na interpretację, ty, jako performer musisz zdecydować, na których elementach czy kombinacjach elementów się skupisz. Czasami są tak otwarte, że wręcz pozwalają na stworzenie nowych dzieł. Ta otwartość jest wyróżniającą cechą, która sprzyja takim kreatywnym możliwościom.

A Ty w jaki sposób interpretowałeś te partytur Fluxusu, które wykonywałeś?

Myślę, że to zależy od kontekstu, w którym je wykonywałem. Brałem udział w serii wydarzeń wraz z innymi artystami, takimi jak Pocknee, Michael Baldwin, Jorge Gomez Abrante. Zorganizowaliśmy trzy wydarzenia. Jedno było na temat muzyki i prac skupionych wokół kamieni i skał, drugie na papierze i trzecie, finałowe, na nożyczkach – takie zabawne nawiązanie do dziecięcej gry. Na jednym z tych wydarzeń performowaliśmy „Symphony No.1, Fluxversion 1” George’a Brechta. O ile mi wiadomo, nie istniała żadna dokumentacja tego performansu. Polega on na wzięciu zdjęcia muzyków, wycięcia w nim części, na których grają na instrumentach i przełożeniu ręki przez te otwory, aby zagrać „starą ulubioną melodię”. Wyobrażam sobie, że w oryginalnej wersji mogło to wyglądać, jak kwartet smyczkowy, który próbuje zagrać znany utwór na kwartet smyczkowy przez fotografię. Albo po prostu jakąś znaną melodię, prawdopodobnie muzykę klasyczną, jako że sporo muzyki Fluxusu często kwestionuje historię muzyki klasycznej. Kiedy robiliśmy performance w 2014 albo 2015 roku, nasza interpretacja polegała na wykorzystaniu historycznego zdjęcia pięciu albo sześciu fluxusowych artystów. Jestem praktycznie przekonany, że zostało ono zrobione podczas jednego z ich performansów w Niemczech i mógł być to utwór George’a Maciunasa, ten z listą. Było tam z jakoś z sześciu artystów Fluxusu, wszyscy dziwnie ubrani w śmieszne stroje, czytający razem listy. Wycięliśmy miejsca, w których znajdowały się ich ręce i każdy z nas umieścił swoje dłonie w tych otworach. Następnie każdy z małym dzbankiem z wodą i miską na ziemi, wykonaliśmy znany utwór George’a Brechta „Drip Music”. Jedną z ikonicznych prac Fluxusu. Można więc powiedzieć, że była to w pewnym sensie mieszanka dychotomii. Z jednej strony, był to wzorowany na historycznym performansie, w pewnych aspektach próbując grać tak, jak oni. Z drugiej, reinterpretacja tych fluxusowych prac sprawiła, że stały się współczesne. To być może ciekawy przykład.

Powiedziałeś wcześniej, że chociaż cieszysz się, że jesteś wspomniany w kontekście Fluxusu, nie nazwałbyś sam siebie jednym z jego artystów. Biorąc to pod uwagę, jakie

są twoje przemyślenia na temat tego, czy Fluxus skończył się wraz z Georgem Maciunasem, czy nadal trwa do dzisiaj? Czy dostrzegasz ducha Fluxusu we współczesnej sztuce, czy jest to bardziej historycznej zjawisko? Jak postrzegasz znaczenie Fluxusu w dzisiejszym kontekście?

Myślę, że jak wiele rzeczy, jest to złożona kwestia. Fluxus jest oczywiście bardzo mocno związany z określonym okresem historycznym i tak również to postrzegam. Przez te dwadzieścia lat, powiedzmy, w latach 60-tych i 70-tych, dużo się działo, szczególnie gdy Maciunas organizował i publikował różne rzeczy. Nadal jest wielu artystów związanych z Fluxusem, którzy aktywnie pracują, jak Alison Knowles czy Philip Corner. W zeszłym roku byłem nawet zaangażowany w festiwal poświęcony twórczości Philipa Cornera, na którym wykonywaliśmy utwory napisane zaledwie kilka lat temu. Także w jakimś sensie Fluxus wciąż żyje, bo ci artyści są nadal wśród nas. Nie ma wyraźnej granicy tych rzeczy. To raczej stopniowa zmiana, kiedy zaczynamy postrzegać coś w retrospekcji, a nie jako coś, co dzieje się teraz. Są też młodszy ludzie, którzy identyfikują się z Fluxusem i to też jest w porządku. To ich wybór i perspektywa. Jakkolwiek, dla mnie, to określony czas, miejsce i grupa ludzi.

Dziękuję bardzo, Robercie.

Rolf Giegold

Czym jest to coś, co sprawia, że jakaś praca jest związana z Fluxusem? Ja sama często słyszę, że moja praca jest fluxusowa, ale co to właściwie znaczy? Pewnie dla każdego jest to coś innego.

Może mamy to samo pytanie. Pamiętam, że 20 lat temu, kiedy przyjechałam do Berlina w 2001 lub 2002 roku, zaczęłam współpracę z młodym amerykańskim galerzystą, który był bardzo zainteresowany artystami Fluxusu. Dzięki tej znajomości poznałam Pawła Polusa, Jarosława Kozłowskiego, Natalię Brandt i Mikołaja Polińskiego. Zawsze wspominał, że moje prace mają związek z Fluxusem lub jestem pod jego wpływem. Ale ja sam nigdy tego tak nie postrzegałam. Zastanawiam się, dlaczego umieścił moje prace w tym kontekście, ponieważ ja postrzegam je jako o wiele bardziej konceptualne. Oczywiście byłem świadomy istnienia Fluxusu, a także sztuki minimalistycznej i innych współczesnych ruchów, ale nigdy nie przedstawiłbym się, mówiąc, że to, co robię ma związek z Fluxusem. Tak więc myślę, że zadajemy sobie to samo pytanie: co wnosi nasza praca do tego związku?

I naprawdę bardzo się starałem znaleźć odpowiedź. Przed naszym spotkaniem zająłem na twoją stronę internetową i zauważyłem, że niektóre z twoich prac, przynajmniej pod względem tytułów i treści, są powiązane z pewnymi nazwiskami, jak na przykład „Śmiech Maciunasa”. Ale po szybkim spojrzeniu na tą stronę internetową nie sklasyfikowałbym twojej pracy jako Fluxus. Podobnie, w przypadku mojej pracy z 2006 r. - instalacji nawiązującej do słynnego performansu Josepha Beuysa „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt” / „Jak wyjaśnić obrazy martwemu zającowi” (w Düsseldorfie w 1965 r.). Na pewno o nim słyszałaś. Moja instalacja była dużym ogrodzonym obszarem dla zająca. Bardzo luksusowym dla zwierzęcia. W tej instalacji „mieszkał” zając, gdzie był „uczony” – za pomocą projekcji slajdów – serii słów ściśle związanych z Beuyssem, takich jak tłuszcz, żelazo, pszczoła,

proces równoległy. Tytuł został zmieniony na „Jak martwy Beuys jest wyjaśniany żywemu zającowi”. I oczywiście możesz mówić Beuys i Fluxus, i tak dalej, ale dla mnie ta praca jest bardzo koncepcyjna. Nie mogę znaleźć w niej żadnych elementów Fluxusu, poza tym, że odnosi się do dzieła lub artysty ze sceny Fluxusu. I takie samo wrażenie odniosłem w stosunku do twoich prac. Wydaje się, że jest to historyczna lub teoretyczna refleksja, która tworzy nowe dzieło, ale jest bardziej konceptualna niż Fluxus.

Nie sądzę, aby istniał współczesny artysta, który świadomie podążałby za estetyką Fluxusu. To prawdopodobnie niemożliwe, ponieważ żyjemy w zupełnie innych czasach.

I to jest problem, myślę, z każdym okresem w sztuce. Kiedy wspominasz Fluxus, masz z jednej strony okres historyczny z pewnymi postaciami, które go reprezentują, wraz z jego ideami i praktykami. Twoja praca może być postrzegana jako bliższa Fluxusowi, szczególnie dlatego, że zawiera elementy akcji i performansu. Możesz argumentować, że te elementy mają korzenie w ideach Fluxusu z lat 60. i 70. Ale czy to jest nadal Fluxus? Czy konieczne jest kategoryzowanie tego w jego ramach? Sztuka zawsze była pod wpływem tego, co robiono wcześniej, ale zastanawiam się, czy konieczne jest tak wyraźne tworzenie tych połączeń. Chociaż istnieją wpływy i wiedza na temat przeszłych ruchów, kwestionuję, czy artysta dzisiaj, w moim lub twoim pokoleniu, mógłby tak po prostu twierdzić, że jest „artystą Fluxusu”. Dzieło może być spóźnione o 70 lat lub może być czymś innym, co może mieć elementy lub połączenia z Fluxusem, ale nie jest już Fluxusem w historycznym sensie.

Z tym wiąże się również wyzwanie ponownego wykonania lub odtworzenia prac Fluxusu. Jest dość trudno uczynić je współczesnymi. Często wydają się nieco przestarzałe. Może to wynikać z faktu, że zmienił się sposób myślenia ludzi. Dzisiaj, gdy stale jesteśmy czymś rozpraszeni, trudno jest skupić się na jednej czynności przez długi czas. Wykonywanie np. „Drip Music” George’a Brechta prawdopodobnie oznaczałoby teraz coś zupełnie innego. Ale czy w ogóle konieczne jest, aby prace Fluxusu były współczesne? Może powinny pozostać w swoim historycznym kontekście? Trochę problematyczne jest dla mnie również wystawianie prac Fluxusu, ale to inny temat.

Oglądanie ich dzisiaj na wystawach?

Tak.

Być może głównym problemem, choć nie jestem ekspertem, jest to, że historyczny Fluxus zakładał żywą obecność. Wiele prac Fluxusu, gdy widzę je w muzeach lub na wystawach, sprawia wrażenie, że brakuje tam obecności artysty. Wydaje się, że to jest cecha charakterystyczna Fluxusu. W wielu innych epokach, okresach lub „stylach” sytuacja jest inna. Liczy się samo dzieło sztuki, a nie artysta lub jego obecność. W takich przypadkach dzieło sztuki może być imponujące samo w sobie, niezależnie od tego, gdzie znajduje się artysta lub czy jest obecny.

Myślę, że podzielam ten punkt widzenia. Dlatego jest coś dziwnego w ponownym wykonywaniu tych dawnych prac. To, co widzimy, to często nie jest nawet prawdziwa dokumentacja, ale projekty graficzne Maciunasa: pudełka lub inne efemerydy. Nadal potrzebujemy kogoś, kto aktywuje te prace. Nawet jeśli mają być interaktywne, to zwykle nie działa. Jak ładnie to ująłeś, brakuje obecności artysty i nie możemy wypełnić tej pustki. Zawsze będzie czegoś brakować. Nawet jeśli ludzie mogą zaangażować się w te prace, jest w tym coś nie tak. Cieszę się, że wystawy Fluxusu nadal

się odbywają, że istnieje potrzeba pokazywania ich i edukowania ludzi na ten temat, a niektóre obiekty są naprawdę piękne, ale to nie to samo.

Przypomina mi to słynny utwór Johna Cage'a „4'33”. To niesamowite, że został wymyślony i wykonany, ale gdybym zobaczył kogoś wykonującego go dzisiaj, prawdopodobnie pomyślałbym: „Nie potrzebuję tego”. To imponujący utwór, ale może był to wyjątkowy moment, którego nie należy powtarzać i wystawiać. Ale jeśli o nim wspomnisz, to w porządku. To samo dotyczy niektórych występów Fluxusu z lat 60. – czy byłoby ciekawie zobaczyć je ponownie wykonane lub wykonane na nowo dzisiaj? Nie wiem. Widziałem niektóre, nawet w berlińskiej galerii, w której galerzysta wystawiał Fluxus lub artystów z nim powiązanych, takich jak Ann Noel i Emmetta Williamsa. Pamiętam wernisaż, na którym wykonał krótki performans i chociaż to był wyraźnie Fluxus, czas Fluxusu już minął. Oglądanie go w latach 2000. przypominało raczej historyczną rekonstrukcję.

Mamy takie wyrażenie w języku polskim, „trąci myszką”, co oznacza coś nieco przestarzałego. Czasami mam takie wrażenie w przypadku prezentacji prac Fluxusu – wyraźnie czuć, że pochodzą z innej epoki. To fascynujące, ponieważ 50 lat temu istniało zdecydowanie zupełnie inne postrzeganie tych prac. I jak powiedziałeś, prawdopodobnie niemożliwe jest, aby czuć to samo teraz. To znaczy, jest to niemożliwe. Ludzie, pokolenia, czasy, nawet atmosfera – wszystko było inne.

Nie tylko ludzie się zmieniają. Zmienia się również nasza percepcja. Percepcja każdego z nas ewoluuje z czasem. Sposób, w jaki postrzegasz dzieło sztuki w młodości, często bardzo różni się od sposobu, w jaki postrzegasz je 20 lat później. Doświadczyłem tego wiele razy – widząc teraz prace, z którymi po raz pierwszy zetknąłem się w szkole, i odwiedzając te same arcydzieła w tych samych muzeach – moja perspektywa na nie całkowicie się zmieniła. Dotyczy to również sztuki współczesnej. Nasze codzienne życie, środowiska społeczne i polityczne oraz kontekst kulturowy ulegają zmianie i wpływa to na to, jak postrzegamy sztukę.

Percepcja czasu uległa zmianie, co wpływa na sposób, w jaki odbieramy sztukę. Nawet Beuys organizował eventy trwające całą noc, a ludzie chętnie w nich uczestniczyli i czerpali z nich przyjemność. Ale teraz, przy ogromnej liczbie wydarzeń odbywających się każdej nocy w takich miejscach jak chociażby Berlin, kto ma czas, aby poświęcić się czemuś takiemu? Pozostanie na jednym wydarzeniu przez całą noc wydaje się nierealne, ponieważ jest dziesięć innych rzeczy do zobaczenia tego samego wieczoru. Inną rzeczą jest to, że jeśli młodzi ludzie zetkną się z Fluxusem po raz pierwszy dzisiaj, nie uznają go za rewolucyjny. Wpływ nie jest taki sam, ponieważ tak wiele we współczesnej sztuce zostało zainspirowane tymi wczesnymi ruchami artystycznymi. Wykonywanie krzyżącego performansu Dicka Higginsa po prostu nie ma już takiego samego znaczenia – inne rzeczy zostały już zbudowane na tych ideach.

Ale co jest w ogóle rewolucyjne w naszych czasach, możesz zapytać? Myślę, że trudno byłoby nam wskazać coś, co naprawdę jest rewolucyjne.

Annika Kahrs

Jak widzisz swoje powiązanie z Fluxusem? Jeśli takowe istnieje.

Nie jestem zaskoczona, że ktoś o mnie wspomniał – to na pewno. Oczywiście, moja praca jest inspirowana Fluxusem, ale sposób, w jaki pracuję, nie był na samym początku zamierzony, aby jakoś popchnąć ten związek dalej. Raczej kuratorzy i inni ludzie połączyli moją pracę z Fluxusem, co przyjąłam i uznałam za znaczące połączenie. To wzbogaciło moją pracę i pomogło mi lepiej zrozumieć jej kontekst. Od tego czasu zagłębiłam się w prowadzenie własnych badań, ale na początku nie było to zamierzone. Myślę, że najsilniejsze połączenie, jakie ludzie widzą, to sposób, w jaki pracuję z muzyką lub jak podchodzę do muzyki w moich pracach. Pracuję jako profesjonalna artystka od około 12 lat. Ukończyłam studia w 2012 roku. Przez ten czas ludzie wielokrotnie wskazywali na to połączenie z Fluxusem w mojej twórczości. Otrzymałam również nagrodę George’a Maciunasa i miałam wystawę w Kunstverein Wiesbaden, które mają silny związek z Fluxusem. Tak więc to skojarzenie, które ludzie tworzą, zdarza mi się często i widzę to, i oczywiście sprawia mi to radość. Chociaż na początku nie byłam tego świadoma, jest jasne, że moja praca wpisuje się we Fluxus.

Jakie elementy tego dostrzegasz w swoich pracach, do których możesz się odnieść?

Nie jestem kompozytorem ani muzykiem, ale myślę, że najsilniejsze powiązanie z Fluxusem widać w tym, jak włączam muzykę i w jaki wykorzystuję elementy performansu i współpracy w swoich pracach. Często pojawia się również element humoru. Po raz pierwszy użyłam muzyki, performansu i wideo w mojej pracy „Strings” z 2010 roku. Wideo pokazuje kwartet smyczkowy grający pierwsze takty Opus 18n nr 4 c-moll Beethovena. Po kilku minutach zatrzymują muzykę i zmieniają miejsca, a co za tym idzie - instrumenty i notację. Robią to cztery razy, więc każdy muzyk gra na każdym instrumencie i na każdej partyturze. W rezultacie grana muzyka zmienia się dramatycznie i rozpada. To zdecydowanie coś, co pochodzi z tradycji Fluxusu. Myślę, że eksperymentalne, czasami humorystyczne podejście w moich pracach odzwierciedla pewną lekkość pracy z muzyką. Chociaż moje podejście do muzyki ma element zabawy, nie oznacza to, że moje artystyczne podejście do muzyki nie jest profesjonalne. Współpracuję z kompozytorem, Louisem d’Heudières, który tworzy wszystkie kompozycje i aranżacje do moich prac, ponieważ moje doświadczenie jest zakorzenione w sztukach wizualnych, a nie w kompozycji. Myślę więc, że sposób, w jaki pracuję z muzyką, polega na łączeniu tego, co profesjonalne, z tym, co nieprofesjonalne, wprowadzaniu elementów zabawnych i humorystycznych z silnym naciskiem na współpracę. Dla mnie te elementy są zawsze ze sobą powiązane.

Myśląc o Fluxusie, szczególnie o jego aspekcie historycznym, toczy się wiele dyskusji na temat tego, czy zakończył się wraz z Maciunasem, czy też jest to coś trwającego, biorąc pod uwagę, że niektórzy artyści są nadal aktywni, a dzieła Fluxusu są nadal eksplorowane. Czy są jakieś konkretne elementy lub dzieła z dorobku Fluxusu, które nadal uważasz za szczególnie interesujące lub angażujące?

Szkoda byłoby wybrać tylko jeden. Myślę, że jest tak wiele różnych rzeczy i artystów, których lubię. To naprawdę zależy. Zależy to również od pracy, którą się zajmuję w danym momencie. Mimo że moje podejście może być dość spontaniczne, nadal prowadzę wiele badań. Tak więc, podczas gdy jeden aspekt mojej pracy jest związany z muzyką i performansem, w innych projektach angażuję się również głęboko w badania naukowe. To jakby inny wymiar mojej sztuki. I często obejmuje to dwa lub trzy lata badań i współpracy, nawet z naukowcami. Ostatniego lata zorganizowaliśmy serię performansów w ramach wystawy o dziełach muzycznych Nam

June Paika. Szczególnie podobała mi się praca nad jego „Symfonią dla 20 pokoi”, która nigdy wcześniej nie została zrealizowana.

Gdzie to było?

Było to w Dortmundzie, w Museum Ostwall. To była piękna wystawa. Wspaniale było zobaczyć tyle prac, których wcześniej nie widziałam, wraz z licznymi badaniami do nich i współpracownikami. To było bardzo inspirujące. Ale specjalnie zaprosili nas do pracy nad tym nigdy nie zrealizowanym dziełem. Naprawdę podobało mi się to doświadczenie.

Razem z TinTin Patrone, Andym Ingamellsem i Louisem d’Heudièrsem występowaliśmy co weekend przez trzy lub cztery tygodnie. Każdy performans zawierał elementy współpracy, muzyki, robotów i przestrzeni. Integrując aspekty Paika z naszymi własnymi kreacjami.

Czy możesz powiedzieć coś więcej na ten temat?

Nie podążaliśmy bezpośrednio za instrukcjami dotyczącymi performansu. W jednej z przestrzeni wystawowych pokazano duży rysunek, który wykonał, przedstawiający, co powinno się wydarzyć w każdym pokoju. Zasadniczo podeszliśmy do tego mniej bezpośrednio, co często robię, odnosząc się do prac innego artysty. Skupiam się na tym jednym elemencie, który mnie inspiruje, i od tego zaczynam. W konsekwencji, mogę bardzo oddalić się od oryginalnego dzieła sztuki. Pracowałam z czterema performerami z Dortmundu, którzy stworzyli performanse na żywo powiązane z ich codzienną rutyną. Mieliśmy szczegółowy harmonogram tego, co każdy wykonawca usłyszał w ciągu dnia i włączyliśmy to do performansu. Dla mnie chodziło o współpracę z ludźmi z miasta i o samo miasto, w którym mieszkają.

Andy Ingamells jest wspaniałym artystą i performerem, a jego inspiracją był pomysł Paika, aby wykorzystać księżyc jako płótno. Zaprosił członków klubu astronomów, aby wyobrazili sobie, co faktycznie byłoby potrzebne do wykorzystania księżyca jako płótna, w tym wszystkie wymagania techniczne. Podczas performansu używali mikrofonu z trzysekundowym opóźnieniem, co utrudniało zrozumienie, ponieważ słyszało się dwa głosy jednocześnie. Andy używał również gramofonów, na których ręcznie odtwarzał dwa winyle bardzo powoli. Trzysekundowe opóźnienie miało symulować czas, jaki zajmuje falam radiowym podróż na księżyc i z powrotem. TinTin Patrone pracował z robotem, który również był podłączony z jednym z performansów Paika. A Louis d’Heudières wykonał performans związany z Wagnerem i warzeniem piwa, co było bardzo w duchu Fluxusu. To było dość radosne. Jedliśmy ser i piliśmy piwo. Podsumowując, wszystkie nasze pomysły pochodziły z myśli Paika. Nie zaczynaliśmy od czystej kartki. Na początku mojej kariery odkryłam tak wiele niesamowitego materiału, który ukształtował mnie i wpłynęły na moje podejście. Mimo że pracuję z różnymi elementami, wpływ Fluxusu jest nadal znaczący i integralny dla mojej praktyki.

