Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 22:38:16

DOI: 10.17951/l.2017.15.2.49

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XV, 2 SECTIO L 2017

Instytut Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II

Marta Ryczkowska

Redefinicja sztuki i nowe media – Fluxus

Redefinition of Art and New Media – Fluxus

Mogłoby się wydawać, że o Fluxusie powiedziano i napisano już wszystko, jako że jest to fenomen twórczy okrzepły już w kulturze, który obecnie ma wymiar historyczny. Okazuje się jednak, że zmiany w rozumieniu sztuki i odwrócenie optyki, jakie zaproponowali artyści, jest kamieniem milowym współczesnej wrażliwości. Instalacje dźwiękowe, wykłady performatywne, koncerty z użyciem przedmiotów codziennego użytku to pokłosie eksperymentów medialnych sprzed kilku dekad. W niniejszym studium usiłuję przyjrzeć się bliżej tytułowemu zjawisku, biorąc pod uwagę źródła jego powstania oraz kontekst, w jakim było zanurzone, aby zrozumieć, czym był i jak go definiowano, a także, jakie miał znaczenie dla rozwoju sztuki nowych mediów, w tym jednego z jej prekursorów Nam June Paika.

Fluxus był międzynarodowym ruchem artystycznym (choć może lepiej byłoby rzec antyartystycznym), rozwijającym się w latach 60. i 70. XX wieku w Stanach Zjednoczonych, Europie Zachodniej i Japonii, który cechowało zacieranie granic pomiędzy tradycyjnie pojmowaną sztuką a codziennością. Artyści rozbrajali konwencje, mieszali swobodnie sztuki wizualne z muzyką, ruchem, akcją. Działali na styku różnych mediów, odrzucając dogmaty na rzecz swobody, ironii, otwartości na przypadek i dystansu do rzeczywistości. Zjawisko zwane Fluxusem umyka jednoznacznym definicjom, gdyż w założeniu było radykalnie eksperymentalne, beztroskie, lekkie, oderwane od sztuki w jej skonwencjonalizowanym wymiarze.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 22:38:16

Artyści z nim związani poruszali się w szerokim spektrum mediów i na przestrzeni lat posługiwali się wieloma stylistykami. Różnorodność podejmowanych działań – koncerty muzyki eksperymentalnej, utwory literackie, filmy, uliczne akcje, multiple (masowo produkowane obiekty) – sprawia, że Fluxus bywa postrzegany zarówno jako fenomen w obrębie sztuk wizualnych, jak i muzyki czy też teatru. Podczas gdy się rozrastał i stopniowo legitymizował, w obrębie sztuki pojawiało się coraz więcej definicji, sporów ideowych i deklaracji przynależności do międzynarodowej sieci. Ben Patterson, jeden z członków grupy, stwierdził, iż duch otwartości i poszukiwania stał się zakładnikiem osobistych interesów na dogmatycznym polu walki o to, czym jest i kto zna prawdziwą definicję Fluxusu. Jedynie z prawdziwą definicją Fluxus może znaleźć się w katalogach, w muzeum, zamknięty w kapsule rozdziału historii sztuki, słowem poddać się instytucjonalizacji. A definicja z zasady zamyka, określa limity eksploracji i eksperymentów. Patterson proponuje spojrzeć na Fluxus jako na gatunek zagrożony, zapomnieć o definicjach i otworzyć umysły na nowe niezbadane dotąd terytoria[1]. Podobne refleksje można wysnuć na temat innych rewolucyjnych prądów i działań, które narodziły się z rozbawionego zwątpienia, poczucia humoru i instynktu abstrakcji[2], takich jak: dada, happening, performance. Miały one swoje źródło w ścisłym kontekście swoich czasów symultanicznie w różnych miejscach na świecie. Fluxus również jest owocem swoich czasów.

Lata 50., okres bezpośrednio poprzedzający powstanie Fluxusu, to początek rozbudzania wiary artysty w „moment podniecenia umysłu" (mówiąc językiem Man Raya), synkretyzmu kulturowego, eklektyzmu i intermediów. Źródeł Fluxusu można dopatrzeć się w żywej tradycji dadaizmu, prześmiewczych, wywrotowych pomysłach Marcela Duchampa oraz w radykalnych koncepcjach Johna Cage'a, który w latach 1957–1959 prowadził zajęcia z kompozycji eksperymentalnej w New School w Nowym Jorku. To tam przyszli twórcy, tacy jak: George Brecht, Al Hansen, Alison Knowles, tworzyli dzieła i perfomance, bazując na klasycznej, muzycznej formule. Jedną z tych form były wstąpienia, które miały charakter propozycji, instrukcji, części. Sytuacja wizualno-dźwiękowa ewoluowała, aby finalnie przekształcić się w specyficzne fluxusowe koncerty oparte na wymyślnych partyturach, które z rzeczywistymi partyturami nie miały wiele wspólnego. Szkielet działań artystów Fluxusu wynika z tego, co działo się w obszarze sztuki na początku lat 60., kiedy zaczął się kształtować nowy typ prac integrujących

[1] B. Patterson, *Bring Hammer and Nails*, 5 września 20011, Wiesbaden; druk akcydensowy umieszczony w publikacji z okazji jubileuszowej wystawy o tym samym tytule *„The Lunatics are on the Loose..." European Fluxus Festivals 1962-1977*, red. P. Stegmann, Poczdam 2012.

[2] M.A. Potocka, *Z czego powstał fenomen Fluxusu?*, [w:] *Grupa ETC. Narracje, estetyki, geografie. Fluxus w trzech aktach*, red. A. Michnik, K. Rachubińska, Warszawa 2014, s. 10-11.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 22:38:16

muzykę, performance, język i sztuki wizualne. Były to krótkie, podobne do instrukcji teksty, sugerujące konkretne akcje. Te słowne fragmenty, nazwane później *event scores*, nawiązywały i były odpowiedzią na twórczość Johna Cage'a oraz jego poszerzone rozumienie muzyki i samego medium, jakim jest notacja nutowa[3], a szczególnie na powstałą w 1952 roku partyturę 4'33". W *event scores* została rozbudowana idea kompozytora dotycząca tak zwanej teorii całości, mówiącej o tym, że akcja powinna składać się z „interdyscyplinarnego współistnienia akustycznych, choreograficznych i muzycznych form wyrazu"[4]. Teksty te można rozpatrywać na wielu poziomach, jak zapis nutowy, sztukę wizualną, propozycje akcji, najczęściej jednak *event score* funkcjonuje jako wskazówka do performance'u, zapis nutowy staje się ramą, którą uruchamia element procesualny i paramuzyczny w osobie performera. Działania z *event scores* stały się jednym z nieodłącznych elementów aktywności wielu artystów związanych z Fluxusem, takich jak Mieko Shiomi, Robert Watts, Yoko Ono, Nam June Paik bądź George Brecht. *Event scores*, dzięki swojej enigmatycznej, skondensowanej formie, mogły przemieszczać się pomiędzy obszarami performance'u, publikacji i wystawy. Przez ten trudny do zdefiniowania rodowód partytury mogły i mogą być umieszczone w dowolnej sferze ludzkiej aktywności. W tym aspekcie wyraźnie widać fluxusową dążność do syntezy sztuk, redefinicji pojęć, takich jak: koncert czy partytura. Partytury, owe niejednoznaczne słowne instrukcje były przeznaczone do wyobrażenia i wykorzystania, nie posiadały z góry nadanego znaczenia, ujawniały się w pełni w osobie performera bądź grupy, w konkretnym czasie i przestrzeni.

Za pierwszą wspólną manifestację Fluxusu uważa się Międzynarodowy Festiwal Muzyki Najnowszej w Muzeum Miejskim w Wiesbaden (RFN) we wrześniu 1962 roku z udziałem George'a Maciunasa, Emmetta Williama, Dicka Higginsa, Nam June Paika, Bena Pattersona, Alison Knowles i Wolfa Vostella. Podczas pierwszego koncertu, 2 września, wykonawcy przez większość czasu występowali z kamiennym wyrazem twarzy, wykonując poszczególne ruchy, gesty oraz dźwięki niemal automatycznie. W jednym z kolejnych, 8 września, nastąpił wyłom w konwencji, kiedy Nam June Paik wykonując *Zen for Head* – interpretację C*omposition 1960 # 10*, dokonał osobistego gestu pisemnej ekspresji, rysując na rozłożonym na podłodze papierze linię zanurzoną uprzednio w atramencie głową. Tym gestem zerwał z formuła kolektywnego występu, zachował jednak konwencję (anty)artystycznego skupienia. Napięcie pomiędzy indywidualnym aktem a działaniem zbiorowości będzie się nieraz pojawiać w akcjach Fluxusu. Podczas *Piano Activities*

[3] Zob. L. Kotz, *Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score*, „October" 2001, nr 95, s. 54-89.

[4] A. Izydorczyk-Tworek, *Fluxus jako sposób wizualizowania muzyki w drugiej połowie XX wieku*, [w:] *Pogranicza sztuk plastycznych. Materiały sesji naukowej Studenckiego Koła Naukowego Historyków Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego*, Kutno 15 IV 2002, red. E. Kubiak, J. Jagla, Łódź 2002, s. 38.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 22:38:16

Philipa Cornera, Maciunas, Higgins, Williams i Patterson oraz pozostali wykonawcy uderzali w fortepian różnymi narzędziami i demontowali struny. Wystudiowanym czynnościom w pewnym momencie zaczęła towarzyszyć radosna, swobodna ekspresja. Dick Higgins opisując dzieje ugrupowania „Fluxus" w książce pt. *Postface*, przypisuje rolę inicjującą i programodawczą George'owi Maciunasowi, amerykańskiemu artyście litewskiego pochodzenia. Wokół niego — najpierw w USA, a w niedługim czasie potem w Wiesbaden — skupili się przede wszystkim muzycy: La Monte Young, Emmett Williams, George Brecht, Nam June Paik, Ben Patterson. Współpracował z nimi również Volf Vostell. Ruch objął także inne awangardowe ośrodki niemieckie poza Wiesbaden, a później Amsterdam, Kopenhagę, Paryż. W USA zaczęto organizować festiwale „Young American Music" (YAM). Fluxus (po łacinie płynący) w założeniu miał być tytułem czasopisma, odnoszącego się do sztuki eksperymentalnej, procesualnej i zmiennej. Każdy numer miał mieć odrębny charakter. Pismo jednak nie powstało, natomiast nazwa przylgnęła do koncertów i wydarzeń, organizowanych przez artystów. W 1963 roku Maciunas zamieszkał w Nowym Jorku. Rok później napisał słynny list do Tomasa Schmita, będący wykładnią jego poglądów i jednym z jego najważniejszych tekstów teoretycznych dotyczących sztuki (antysztuki). Podkreśla w nim, iż najważniejsze były dla niego cele społeczne, nie artystyczne. Już w roku 1962 miał napisać list do Chruszczowa, szukając poparcia dla swoich działań, jednak apel pozostał bez odpowiedzi. Maciunas, zafascynowany komunizmem, od początku chciał, aby Fluxus stał się artystycznym kolektywem. Tworząc ideologię grupy, odwoływał się do rewolucyjnego Lewego Frontu Sztuki (LEF)[5], mającego profil kolektywny i konstruktywistyczny, działającego prężnie w Związku Radzieckim w latach 20. XX wieku. Uważał, że przemiana społeczna możliwa jest wyłącznie poprzez zniesienie „sztuki" jako gałęzi gospodarki oraz elementu kapitalizmu, miał temu służyć bojkot oficjalnych instytucji artystycznych i wzniecanie stanu rewolucyjnego karnawału na ulicach. Miało to doprowadzić do społecznej rewolucji, ogarniającej cały świat. Maciunas, zwany papieżem Fluxusu oraz powiększająca się stale grupa artystów usiłowali stworzyć niezależny system równoległy do zastanego świata sztuki, jednak w warstwie ideowej nie był jednorodny ze względu na wielość perspektyw i dążeń jego członków. Wspólna im była potrzeba ekspansji i tworzenia transnarodowej, artystycznej kultury. Dick Higgins założył wydawnictwo Something Else Press, publikujące

[5] LEF to nazwa czasopisma utworzonego jako organ Lewicowego Frontu Sztuk (Levy Front Iskusstv) założonego w roku 1922 przez Włodzimierza Majakowskiego, Mikołaja Asijewsa, Osipa Brika i innych. LEF w latach 20. Stał się symbolem grupy, która się z nim identyfikowała. Jej koncepcje ewoluowały z biegiem czasu coraz silniej od futuryzmu i konstruktywizmu w stronę produktywizmu. Maciunas miał jednak mgliste pojęcie o scenie artystycznej Związku Radzieckiego końca lat 20., jego zaś wizja LEF oparta na wspomnieniach Ilii Erenburga była syntezą różnych lewicowych koncepcji.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 22:38:16

teksty artystów związanych z Fluxusem (1964–1974), Joseph Beuys stworzył partię (Deutsche Studentenpartei – DSP) oraz Wolny Uniwersytet Międzynarodowy (Free International University), George Brecht oraz Robert Filliou zainicjowali komunę w antysklepie (sklep La Cedille qui Sourit w Villefranche-sur-Mer). Ośrodki Fluxusu istniały m.in. w Nowym Jorku (Maciunas), w Kolonii (Tomas Schmit, Wolf Vostell), we Francji (Ben Vautier), w Pradze (Milan Knižák), w Kalifornii (Ken Friedman).

Stefan Morawski pisał, iż działalność amerykańskiej części kolektywu stanowiła bezpośrednią inspirację dla happeningu zachodnioniemieckiego (i pośrednio francuskiego poprzez kontakt z Benem Vautierem). „Fluxus był odejściem od świata obrazów, plakatów czy jakichkolwiek innych przekazów czysto ikonicznych (typu pop-artowskiego) ku widowisku muzyczno-teatralnemu. Był zatem równoległą próbą porzucenia przez kompozytorów form stabilnych, wykonywanych zgodnie z partyturą czy *ad libitum*, na rzecz spektaklu o charakterze paraobrzędowym. Jego skrajna postać polega na całkowitym wyeliminowaniu materii muzycznej, zdezawuowaniu instrumentów, wprowadzeniu akcji zastępczych, o których już wspomniałem w związku z La Monte Youngiem i Nam June Paikiem. Wzorcem dla Fluxusu był pusty koncert Cage'a *4'33*", ale tam cisza miała wieść ku buddyjskiej nirwanie i duchowemu «rozświetleniu». Tutaj dochodził do głosu bądź gest destrukcyjny, bądź gest błazeński. Utwór skrzypcowy Paika – to roztrzaskanie przez artystę instrumentu, Kwartet smyczkowy Georga Brechta – to wejście na scenę muzyków, ich wzajemny uścisk dłoni, ukłony w stronę publiczności i natychmiastowe zniknięcie. Elementem ikonicznym byli sami przypadkowi, to znaczy niezawodowi, «aktorzy». W innych spektaklach, które nie posuwały się do takich ekstremów, chętnie korzystano z tekstów – czytanych lub recytowanych – na przemian bądź równocześnie z akcją sceniczną i muzykowaniem"[6] – pisał Morawski w swym obszernym studium o happeningu.

Obecnie Fluxus został zamrożony w obrębie historii sztuki jako fenomen artystyczny i symptom burzliwych lat 60. Jednakże warto zwrócić uwagę, iż kiedy powstawał, nie miał ze sztuką wiele wspólnego. Był czymś znacznie większym i bardziej interesującym. To gigantyczne uwolnienie kreatywnej energii i potencjału, drzemiącego w cywilizowanej ludzkiej kulturze. Owa rewolucyjna energia wymierzona była przeciwko jej miałkim i zubażającym rozwój tendencjom, takim jak standaryzacja, normatywność, wyznaczanie sztywnych granic pomiędzy dobrem a złem, restrykcje ograniczające ludzką kulturę. Zawsze, gdy ramy kultury stają się za ciasne, aby pomieścić ogrom ludzkiego doświadczenia, następuje przesilenie

[6] S. Morawski, *Happening (1) Rodowód-charakter-funkcje*, „Dialog. Miesięcznik poświęcony dramaturgii współczesnej" 1971, nr 9, s. 125.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 22:38:16

i tak stało się również tym razem. Niewielka grupa ludzi – muzyków, poetów, artystów wizualnych wykonała serię działań, które przyjęły różne formy bezpośredniej komunikacji poszerzające spektrum poznawcze, zmuszając widza do rewizji określeń, takich jak: piękne, znaczące, interesujące, normalne. Fluxus postulował zniesienie sztuki. „Wbrew potocznym interpretacjom nie miało ono polegać na nihilistycznej, rewolucyjnej destrukcji: sztuka jako osobna dziedzina powinna była zaniknąć w sposób stopniowy i naturalny, gdyż w wizji świata, jaka była udziałem fluxusowych artystów – przestawała być ludzkości potrzebna – pisze Klaudia Rachubińska – po świadomym i pełnym doświadczeniu Fluxusu człowiek będzie potrafił dostrzegać piękno w całym otaczającym go świecie, jak również świadomie tworzyć je we własnym życiu. Fluxusowy postulat rozpuszczenia sztuki w życiu, zgodnie z którym każdy jest artystą poprzez swoje codzienne aktywności, wynika nie tylko z egalitarystycznej, komunistycznej myśli Maciunasa, ale też – a może przede wszystkim – z dążenia do duchowego oświecenia, które staje się udziałem każdego, kto przyjmuje zaproszenie: zgadza się zanurzyć po sam czubek głowy, otworzyć swój umysł i podążyć którąś z dziwnych, krętych i pełnych niespodzianek dróg wytyczonych przez Fluxus”[7]. Petra Stegmann, badaczka Fluxusu w Europie Środkowo-Wschodniej mówi o tym, iż Maciunas miał kluczową rolę w powstaniu Fluxusu, lecz nie w jego trwaniu. Termin ten pojawił się w konkretnym momencie historycznym jako nazwa przestrzeni prezentacji różnorodnej artystycznej działalności, zatem nie powinno się go odnosić do określonych prac lub określonej estetyki lecz do ram ich funkcjonowania. Stegmann pisze o „antyartystycznej sieci”, co jednoznacznie przesuwa punkt ciężkości na zbiorowość, estetyka zaś konkretnych prac jest mniej istotna niż wzajemne kontakty. Jednocześnie sieci jest wiele, zatem mogą one współistnieć, a zanik jednej nie ma wpływu na inne[8]. Ken Friedman, którego Maciunas już w 1966 roku poprosił o napisanie historii Fluxusu, pod koniec lat 80. sformułował koncepcję „Fluxus and Company”, według której na tę historię składają się ludzie („Company”), oraz zestaw wspólnych towarzyszących „ideę Fluxusu”. Idąc tym tropem, Dick Higgins uznał Fluxus za laboratorium idei, którego istotą są kreacja oraz zmiana. Chcąc wytyczyć wspólne pole działań artystów związanych z Fluxusem, stworzył w 1981 roku listę dziewięciu punktów stycznych, które najlepiej je charakteryzują: internacjonalizm, eksperyment i ikonoklazm, intermedia, minimalizm lub koncentracja, próba przezwyciężenia dychotomii życia oraz sztuki, implikacyjność, zabawa lub gagi,

[7] K. Rachubińska, *Fluxus a kąpiel. Trzy ścieżki do absolutu dla początkujących*, [w:] *Grupa ETC*..., s. 137.

[8] P. Stegmann, *Fluxus East*, [w:] *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mittelosteuropa*, red. P. Stegmann, Berlin 2007, s. 6.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 22:38:16

efemeryczność i specyficzność. Kolejni artyści-teoretycy poszerzali listę tych pojęć bądź zmieniali ich wydźwięk.

W 1997 roku w katalogu wystawy „Fluxus Subjectiv" Ben Vautrier napisał krótki Text on Fluxus. Pisze w nim, co to słowo oznacza dla niego, a dokładnie czym Fluxus nie jest. Rozpoczyna od refleksji, iż nie jest to produkcja obiektów przeznaczonych do dekoracji poczekalni u dentystów, następnie rozwija tę myśl, wyliczając różne zjawiska, które jego zdaniem pełnią we współczesnym społeczeństwie analogiczne funkcje[9]. „Fluxus nie jest profesjonalizmem ani produkcją dzieł sztuki". „Jest to nie tylko sprzeciw wobec establishmentu, lecz również stwierdzenie faktu – niewielu spośród artystów Fluxusu odebrało edukację w dziedzinie sztuk wizualnych. W latach 60. i 70. większą grupę stanowili wykształceni muzycy. Spośród pozostałych istotna część ukończyła studia pozaartystyczne: George Brecht początkowo był chemikiem, Robert Filliou ekonomistą, a Robert Watts inżynierem. Takako Saito pracowała jako psycholog dziecięca, zaś Emmett Williams, Addi Køpke i sam Vautrier zarabiali na życie piórem bądź maszyną do pisania. Odróżniali się tym od większości przedstawicieli sztuk plastycznych"[10] – pisze Antoni Michnik. Kolejne twierdzenie Vautriera brzmi: „Fluxus nie jest nagimi kobietami". Zdecydowanie odnosi się to do archetypu aktu zakorzenionego silnie w historii sztuki, nagie kobiety to symbol fetyszyzacji kobiecego ciała na polu sztuki. „Czy kobiety muszą być nagie, żeby dostać się do Met [Metropolitan Museum of Art]?" krzyczał wielki napis na plakacie, który pojawił się w nowojorskich autobusach w 1985 roku. Pod nagłówkiem był wizerunek odaliski z płótna Ingres'a w masce goryla, pod nim widniał napis: „Mniej niż 5 procent artystów prezentowanych w działach sztuki nowoczesnej to kobiety, ale 85 procent aktów przedstawia postaci żeńskie". Podobne treści regularnie docierały do nowojorczyków za pośrednictwem plakatów i ulotek, odpowiedzialna za kolportaż była grupa kobiet ze świata sztuki Guerrila Girls, skrywających swą tożsamość pod maskami goryli i pseudonimami. Wydaje się, że artystom Fluxusu przyświecało podobne założenie – zdemitologizowanie aktu i wprowadzenie w obszar sztuki ciała z jego autentyzmem i fizjologią, jako narzędzia bezpośredniej komunikacji. Było to domeną zwłaszcza fluxartystek, takich jak Yoko Ono, Charlotte Moorman i Carolee Schneemann. Kolejna sentencja Vautriera brzmi: „Fluxus nie jest pop-artem". Sytuacja jest w tym przypadku dyskusyjna, gdyż pop-art współistniał z happeningiem i funkcjonował na tej samej fali zdarzeń. Pop art narodził się pod koniec lat 50. w Wielkiej Brytanii, ale to amerykańscy artyści nadali mu rozmach i sprawili, że zawładnął masową wyobraźnią – był synonimem buntu,

[9] Zob. A. Michnik, *Problemy z pisaniem na temat Fluxusu*, [w:] *Grupa ETC*..., s. 27.
[10] *Ibid.*, s. 28.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 22:38:16

zerwania z szarą, powojenną rzeczywistością i wyniesienia na piedestał przedmiotów popularnych z mieszaną apoteozy i ironii. Fluxartyści Brecht i Watts na początku swojej twórczej drogi wystawiali z artystami pop-artu, krytyka zaś opisywała te wystawy wspólnym mianem neodada. W prezentowanych wtedy pracach, zawierających elementy umieszczone w opakowaniach codziennego użytku, tkwił zalążek późniejszych fluxusowych pudełek. Robert Watts pozostał artystą, którego estetyka była bliska pop-artowi – produkował serie codziennych, zwyczajnych obiektów, fascynował się działaniem mass mediów i erotyką konsumeryzmu. Maciunas także operował środkami kojarzonymi z pop-artem: gromadził opakowania po zjedzonych w danym roku produktach („One Year" 1973–1974). „Fluxus, pop-art oraz nowy realizm wyłoniły się z wielości tendencji określanych na początku lat 60. przez krytykę mianem neodada – pisze Antoni Michnik – Różne rozumienie tego terminu wpłynęło na późniejsze różnice w sposobach recepcji Fluxusu. W Ameryce miał on jednoznacznie pejoratywne znaczenie, natomiast w RFN oceniany był znacznie lepiej, jako element rehabilitacji sztuki awangardowej po okresie prześladowań przez III Rzeszę. Posługiwał się nim również sam Maciunas. W roku 1962 napisał programowy tekst »Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art«. Kluczowy, protofluxusowy festiwal zorganizowany przez Paika w lipcy 1962 roku w Düsseldorfie nosił tytuł Neo-Dada in der Musik"[11]. Kolejnym przeczeniem w zestawie Vautriera jest hasło, iż „Fluxus nie jest intelektualną awangardą ani lekkim teatrem rozrywkowym". Artyści buntowali się przeciwko sztuce wysokiej, pompatycznym wystawom. Chociaż i tu, podobnie jak w przypadku pop-artu, sytuacja nie jest jednoznaczna. Fluxus ma bowiem wiele wspólnego z konceptualizmem i minimalizmem, prostota i redukcja stanowiły ważne punkty w obszarze pojęciowym, który interesował La Monte Younga, Nam June Paika, Bena Vautriera, Waltera de Marię.

U fundamentów idei Fluxusu leżało niemożliwe do spełnienia założenie. Zgodnie z nazwą tego ruchu sztuka miała tworzyć nieustanny potok czynności przypadkowych, chaotycznie nakładających się na siebie, improwizowanych, maksymalnie ciągłych. W rezultacie powstawały widowiska-akcje o płynnej kompozycji, czasoprzestrzenne sytuacje wypełnione realnymi przedmiotami. Tę antysztukę można uprawiać na różne sposoby. Jednym z nich jest byle jakie spektakularne nagromadzenie banalności, innym – przedrzeźnianie widzów, jeszcze innym – zupełne usunięcie rampy, czyli wymiana ról między tzw. „aktorami" a tzw. „widownią". Za sprawą wywrotowych działań artystów Fluxusu uruchomiły się procesy prowadzące do komplementarnej zmiany oblicza dzieła sztuki i praktyk artystycznych. Ich konsekwencją miała stać się stopniowa dematerializacja i konceptualizacja

[11] *Ibid*., s. 30.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 22:38:16

dzieła oraz usunięcie podmiotu. Najbardziej spektakularnym i charakterystycznym językiem wypowiedzi były koncerty i festiwale gromadzące artystów z każdego niemal zakątka świata. Istotą Fluxusu było doszukiwanie się analogii między rzeczami i językami, co pozwalało budować nowe estetyczne kompozycje. Dzięki tym zabiegom pojawił się termin „intermedia". Źródło rozwoju kultury nowych mediów i mariażu sztuki i technologii można widzieć właśnie w działaniach Fluxusu, łączących rozmaite hybrydyczne dyscypliny.

Fluxus w RFN rozwijał się niemalże równolegle z happeningiem w Paryżu i Nowym Jorku, jednakże miał inne podłoże i inne cele. Stefan Morawski zauważa, iż Fluxus stanowił formę przejściową, a jego poszukiwania pobudziły happenerów i skłoniły do radykalniejszych decyzji artystycznych. „Nie dawano koncertów, lecz spektakle, w których muzyka stanowiła tylko jeden z elementów akcji. Obok awangardowych utworów grano fragmenty klasycznych symfonii i mieszano je z event, z recytacją poezji konkretnej. Tło stanowiło odpowiednio dobrane otoczenie (environment) – przedmioty, takie jak wiadra, flaszki, buty, kwiaty, druty etc., czasem same instrumenty muzyczne. Analogiczny spektakl odbył się w maju 1963, na farmie G. Segala. Znaleźli się tam: La Monte Young, Kaprow, Hansen, Vostell i jedna z najlepszych tancerek amerykańskich, Yvonne Rainer. Zaczęto od nieskoordynowanych symultanicznych akcji – tańca z piłką, zabawy z wężem gumowym, muzykowania, rozrzucania papieru toaletowego po lesie itd. Parę dni później zaimprowizowano 26-godzinny festiwal YAM – który zmęczył i rozczarował nie tylko publiczność, ale i samych jego aktorów."

Lata 60. można uznać za złotą dekadę technologicznych eksperymentów, które miały swoje przełożenie na rozwój filmu, sztuki wideo, multimedialnych performance'ów, sztuki audialnej i wielu innych hybrydalnych form aktywności twórczej. Wpływ na to miało z pewnością upowszechnienie się przenośnych kamer. Sztuka filmowa, zapoczątkowana przez działanie awangardy dwudziestolecia międzywojennego powoli zaczęła być wypierana przez sztukę wideo za sprawą takich artystów jak Nam June Paik. Za pierwszy przykład wideo-artu uznawany jest materiał zarejestrowany przez niego z okna stojącej w korku taksówki podczas wizyty papieża Pawła VI w Nowym Jorku 4 października 1965 roku[12], choć artysta podejmował próby „rozbrojenia" tradycyjnego medium filmowego już parę lat wcześniej, choćby w działaniu Zen for film (1962–1964). Był to korowód pustych klatek z rolki przezroczystej taśmy filmowej, wyświetlonej podczas cyklu fluxusowych koncertów na nowojorskiej Canal Street w 1964 roku. Na łamach opiniotwórczych czasopism toczyła się w owym czasie ożywiona debata

[12] *Nam June Paik. Driving Media*, red. A. Kubicka-Dzieduszycka, K. Dobrowolski, seria Widok, WRO Media Art Reader 2, Wrocław 2009, s. 107.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 22:38:16

dotycząca nowych fenomenów w obrębie eksperymentów z mediami. Związani z Fluxusem artyści pierwsze kroki w sztuce filmowej stawiali już na początku lat 60., projekty zostały potem zebrane i zarchiwizowane jako eksperymentalne Fluxfilmy. Maciunas i inni fluxartyści zaintrygowani sztuką nowych mediów: Eric Andersen, Wolf Vostell, Robert Watts wykorzystywali różne opcje dostępne za sprawą przenośnych kamer, np. nagrania w przyspieszonym tempie. Były one wyrazem eksperymentalnego ducha i skłonności do badania morfologii zjawisk, powstały zatem filmy dźwiękowe i nieme, czarno-białe i kolorowe, aktorskie i animowane, formalistyczne i liryczne, narracyjne i abstrakcyjne, celowo umykające definicjom i kategoriom. Ówczesne poszukiwania artystów zdeterminowały kształt sztuki wideo, która dziś jest zjawiskiem pojemnym i wieloznacznym. Film i wideo nie pojawiają się w galerii sztuki jedynie w tradycyjnej formie z użyciem ekranów i telewizorów, mogą stanowić część instalacji, fragment rzeźby, być elementem scenografii czy też tworzywem wideo-muralu lub wideo-fresków. Bywają też wariacją znanych form filmowych: reportażu, teledysku, dokumentu.

Jednym z najbardziej interesującym fluxartystów w kontekście nowych mediów jest wspomniany prekursor wideo-artu, Nam June Paik, amerykański artysta pochodzenia koreańskiego, który zajmował się komponowaniem, sztuką performance'u i jako pierwszy wykorzystał media elektroniczne do artystycznych celów, tworząc prace wideo i interaktywne instalacje. W czasie wojny domowej w Korei w 1950 roku rodzina Paika wyemigrowała. Paik studiował estetykę, historię sztuki, teorię muzyki i filozofię w Hongkongu i Japonii, a następnie przeniósł się do Niemiec. Tam zajął się teorią i historią muzyki oraz kompozycją, a także muzyką elektroniczną i fortepianową. W latach 1958–1963 Paik mieszkał i pracował w Kolonii, gdzie poznał Johna Cage'a[13].

Hołdował sztuce, w której twórczo współistnieją najróżniejsze kultury, tożsamości i narracje, kluczowymi pojęciami są zaś komunikacja i przekaz. W latach 60. Paik zaczął współpracować z ruchem Fluxus, co zaowocowało przejściem od muzyki elektronicznej w kierunku akcji dźwiękowych i sztuki performance. W tamtym czasie jego prace były dość ekspresyjne, np. wykonując utwór La Monte Younga *Draw a straight line and follow* Paik zanurzał krawat i głowę w nocniku z atramentem i wykreślał linie na papierze rozłożonym na podłodze nazywając to „Zen dla głowy".

[13] John Cage wspominał działanie Paika, które miało miejsce w latach 50.: Nam June Paik podszedł nagle do mnie, obciął mi krawat i zaczął szarpać na mnie ubranie, jakby chciał ze mnie je zedrzeć. Za nim było otwarte okno, byliśmy na szóstym piętrze, i nagle każdy pomyślał, że on przez to okno wyskoczy. Na szczęście zadowolił się wyjściem z pokoju. My jednak pozostaliśmy przez jakiś czas jak ogłuszeni, bez ruchu i przerażeni. Wreszcie zadzwonił telefon – to był Paik. Dzwonił, żeby nam powiedzieć, że performance się skończył.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 22:38:16

Interesowało go poszerzanie możliwości komunikacji między ludźmi, co stanowiło podstawę do budowy lepszego, antyelitarnego świata. Wykorzystywał do tego istniejące media, skupiając się przede wszystkim na telewizji. Ożywiał tym samym modernistyczne nadzieje czasów międzywojnia wiązane z demokratyzującym potencjałem radia i kina. Zaczął tworzyć „przerabiane zestawy TV", w których manipulował telewizyjnym sygnałem, używając magnesów, tworząc wideo-sprzężenia, wykorzystując syntezatory i inne technologie do generowania kalejdoskopowych obrazów i efektów świetlnych. Do tworzenia swoich realizacji wykorzystywał używane zestawy telewizyjne. W galerii Parnass (Wuppertal) w 1963 roku Paik zaprezentował wystawę Exposition of Music. Electronic Television. Po raz pierwszy pokazano prace stworzone z użyciem odbiorników telewizyjnych i w związku z tym wystawa uznana została za początek sztuki mediów. W komentarzu do tej wystawy „Exposition of Music. Electronic Television" artysta napisał: „Moje eksperymentalne TV nie zawsze jest interesujące, ale nie zawsze też nieinteresujące, jak natura, która jest piękna nie dlatego, że zmienia się w piękny sposób, lecz dlatego, że się zmienia".

Telewizory zostały po raz pierwszy wykorzystane jako obiekty układające się w environment przeznaczony do audiowizualnej percepcji. Mnożył telewizory, ustawiał jedne na drugich, traktując je jako materiał rzeźbiarski. Podobnie „rzeźbił" sygnał, eksperymentując z możliwościami jego modulacji. Wykorzystywanie telewizyjnego sygnału stało się jego znakiem firmowym. Paik wielokrotnie starał się wykorzystać możliwości tkwiące w medium telewizyjnym, przede wszystkim możliwość percepcji tego samego w najodleglejszych miejscach. Wykorzystał symultaniczność zdarzeń choćby w projekcie *Do It Yourself*, *Answers to La Monte Young* (1961/1962), w którym nakazywał, by partię lewej ręki Fugi Nr 1 C-durz Das Wohltemperierte Klavier Bacha zagrać w San Francisco, natomiast partie prawej ręki w Szanghaju.

Jego wypowiedzi często przypominały krótkie sentencje zen, owe porady lub opowieści z życia wzięte. Filozofia zen była dla niego jednym z podstawowych źródeł, z którego czerpał w swoich wczesnych realizacjach, i którą mocno akcentował w tekstach i tytułach prac. Stworzył m.in. realizacje nazwane: *Zen dla spaceru*, *Zen dla wiatru*, *Zen dla palca*, w których zestawił ze sobą zwykłe przedmioty: puszki, kapeć, klucz, zabawki, fotografie.

W 1963 roku Paik założył nieformalny Uniwersytet Awangardowego Hinduizmu, w ramach którego promował swoją koncepcję postmuzyki. Uznał, że może być nią każda aktywność oparta na czasowych interwałach (uruchomiło to drugie znaczenie słowa post – poczta). Pomysł Paika polegał na tworzeniu czasowych relacji przez wysyłanie różnym osobom rozmaitych przesyłek w nieregularnych odstępach czasu. Paik wykorzystał do swoich celów ogólnoświatową sieć wymiany informacji, swoim gestem efekt

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 22:38:16

„rzucenia w świat" nabrał globalnego wymiaru. W tym kontekście jego działalność zapowiada przyszłą karierę Internetu. Paik był zresztą jednym z jego wizjonerów wieszcząc w 1974 roku w tekście *Media Planning for the Postindustrial Society* powstanie elektronicznej autostrady (*electronic super highway*), umożliwiającej niespotykany w dziejach ludzkości przepływ informacji. Zapowiadał, że powstanie takiego systemu zmieni ludzkość, prowadząc do większej demokratyzacji świata. W 1974 roku, w studium dla Rockefeller Foundation, Paik użył sformułowania autostrada informacyjna, które stało się sloganem prawie 20 lat później, w trakcie rozwoju sieci WWW. Rozumowanie artysty było następujące: „Jeżeli tworzysz autostradę, ludzie wymyślają samochody. [...] Jeżeli tworzysz elektroniczną autostradę, coś musi się wydarzyć". To przeświadczenie ukształtowało się w trakcie jego pracy nad muzyką elektroniczną w Kolonii w latach 1958–1959, gdzie miał styczność z technologią telekomunikacji.

Podejście Paika do medium elektronicznego wiązało się z wiarą w emancypacyjny potencjał sztuki wideo jako demokratyzującej środki produkcji. O ile film mógł być przygotowany dla masowego odbiorcy, o tyle w upowszechnieniu przenośnych kamer krył się potencjał tworzenia sztuki przez masy. Paik w latach 60. i 70. angażował się w różne projekty stworzenia „artystycznej telewizji", która miała być wehikułem zmian estetycznych i społecznych. W 1970 roku Paik sformułował koncepcję Global Groove, której realizacją był ukończony 3 lata później film wideo. Stanowi on przykładową realizację postulowanej przez artystę globalnej telewizji operującej środkami prowadzącymi w założeniu do kulturowego dialogu. Narracja opiera się na montażu, kreującym wizję dynamicznej podróży dookoła świata, w której punktami orientacyjnymi są powracające motywy, odnoszące się do różnych kultur. Istotą Global Groove jest wizja globalnej wioski, w której ponad granicami, w różnych miejscach rozwijają się równoważne, równowartościowe, różnorodne kultury. W latach 80. Paik starał się wykorzystać do realizacji swoich idei możliwość satelitarnych transmisji, organizując słynne ogólnoświatowe transmisje telewizyjne *Good Morning Mr Orwell* (1984) oraz *Wrap around the World* (1988). Oba przedsięwzięcia Paika zgromadziły wielomilionową widownię, lecz dzisiaj oceniane są przeważnie jako symbole naiwnej wiary w możliwość zmiany społecznej przez komunikację, choć nie do końca słusznie. Trudno przecież odmówić znaczenia wpływu nowych technologii na naszą zdolność postrzegania świata.

Fluxus przenikał do Polski za sprawą sztuki poczty i projektu międzynarodowej wymiany artystycznej NET, zainicjowanego w 1971 roku przez Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Kostołowskiego „Net" i realizowanego przede wszystkim w ramach Galerii Akumulatory 2 w Poznaniu. Było to pierwsze przedsięwzięcie związane z budowaniem niezależnej, pozainstytucjonalnej wymiany ponad narodowymi granicami. „NET powstał z głębokiej potrzeby uniknięcia wszelkiego rodzaju instytucjonalnych manipulacji sztuki. Był adresowany do indywidualnych osób, co było bardzo ważne,

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 22:38:16

i troszeczkę rozluźniał gorset, który osobiście wówczas mocno czułem – mówił Jarosław Kozłowski – Ten gorset wynikał z geopolityki – żelaznej kurtyny, która dzieliła świat na dwie części, z ograniczeń narzucanych przez cenzurę, wszechobecnej kontroli, z dogmatyki obowiązujących programów kulturalnych wprowadzanych co pewien czas przez partię"[14]. Zainteresowanie Fluxusem pojawiło się na fali przenikających do Polski wydawnictw takich, jak „Assemblages, Environments & Happenings" Allana Kaprowa, polscy artyści zorganizowani w „Necie" nawiązywali kontakty z Fluxusowcami, zachęceni ich radykalną, niezależną postawą. Fluxus miał swój poznański epizod w 1977 roku. Odbywał się wtedy 4-dniowy festiwal 3 dni F*lux zabawy i czwarty we Flux klinice w galerii Akumulatory*. Był to ostatni festiwal Fluxusu w Europie i na świecie, którego kształt został określony przez duchowego ojca tego ruchu artystycznego George'a Maciunasa. Wkrótce artysta przedwcześnie zmarł na raka. W 2012 roku przypadła 50. rocznica pierwszych europejskich prezentacji Fluxusu. W związku z tym w Poznaniu odbył się cykl prezentacji artystów Fluxusu opartych na rekonstrukcji dawnych, flagowych działań ruchu. W Poznaniu pojawili się: Ben Patterson, Ann Noel, Tamas Szentjoby, Willem de Ridder, Eric Andersen.

Napięcia ideologiczne w obrębie Fluxusu powodowane były nie tylko ścieraniem się indywidualności, ale także płynnością ideową Maciunasa, który wciąż odkrywał nowe wzorce: początkowo określał ruch jako neodada, następnie przyjął orientację konstruktywistyczną, wreszcie wysunął na piedestał amerykański jazz. Wektory zainteresowania Fluxusu sięgały zarówno w daleką przeszłość, jak i przyszłość. Z jednej strony starano się wrócić do korzeni naszego języka, do pierwotnej międzyludzkiej komunikacji, z drugiej zaś kreowały dalsze drogi jej rozwoju przy użyciu nowych technologii i gry. Akcje Fluxusu charakteryzowały się dużą dawką humoru i absurdu. Artyści zaskakiwali publiczność wyszukanymi pomysłami, zestawianiem nietypowych skojarzeń, używali instrumentów w sposób zaprzeczający ich typowemu użytkowaniu. Instrumentami mogły być skrzypce, fortepian, ale i grzebień, kartka papieru, czy nawet sama publiczność. Zajmując się performancem, happeningiem, muzyką, malarstwem, instalacją, wytworzyli intermedialną perspektywę, która sprawia, że ich działania na gruncie nowych mediów całkowicie odróżniają się nie tylko od narracyjnego kina głównego nurtu, ale także od eksperymentów ówczesnych twórców filmowych. Ich świeże działania pozostają wciąż otwarte na interpretację i są sygnałem alarmowym ducha ostrzegającym przed rutyną. Na nasuwające się z perspektywy czasu pytanie: „czy Fluxus poniósł klęskę?" trudno odpowiedzieć twierdząco. Chyba żadne marzenie o lepszym świecie nie jest klęską.

[14] *Sieć ludzi i wspólne postawy. Z Jarosławem Kozłowskim rozmawia Antoni Michnik*, [w:] *Grupa ETC….*, s. 74.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 22:38:16

Odpryski Fluxusu w ciekawy sposób objawiają się we współczesnych działaniach intermedialnych dedykowanych dzieciom. Praca z małymi odbiorcami metodami niekonwencyjnymi wiąże się z przekonaniem, iż reagują oni intuicyjnie i są otwarci na różnego rodzaju zderzenia. Tego rodzaju aktywność proponuje m.in. Karuzela Sztuki, kolektyw realizujący kompleksowy program edukacji twórczej, który współpracuje z różnymi artystami, m.in. Krzysztofem Topolskim – perkusistą, elektroakustycznym improwizatorem, autorem projektów audialnych. Prowadzi on warsztaty i wykłady poświęcone muzyce współczesnej, akustycznej ekologii i sztuce dźwięku. W ramach wspólnie organizowanych spotkań mali odbiorcy biorą udział w ekologicznych zabawach akustycznych, w których ważną rolę grają rozmaite dźwięki, własny głos oraz ruch ciała w przestrzeni. Okazuje się, że nawet pomarańcza może wydawać dźwięki. Topolski przykłada ogromną wagę do koncentracji na sferze audialnej i krajobrazie złożonym z dźwięków: szumów, szmerów, odgłosów; wierzy, że jego dogłębne zbadanie jest niezbędnym etapem do późniejszego świadomego kształtowania swojego otoczenia. W tym kontekście John Cage i całe pokolenie Fluxusu z ich nieskrępowanym podejściem do sztuki dźwięku wydaje się ważnym punktem wyjścia. Uaktywnili oni sposoby i metody czerpania z własnej kreatywności, czego rezultatem jest większa receptywność i świadomość twórcza.

Summary

The present essay seeks to look at the Fluxus group as a phenomenon that largely influenced contemporary culture owing to an unconventional approach to artistic activity and the smooth crossing of boundaries between different art disciplines and life. The main subject of interest within Fluxus was to redefine art and draw on audiovisual technologies, which contributed to the development of the art of new media. For this purpose, the text refers to one of the main representatives and predecessors of video art, Nam June Paik, a Korean-born American artist, who worked creatively both in a team as well as individually. The introduction to the considerations on Fluxus outlines the historical context showing the tendencies and circumstances of the origin of the group. When referring to the most important artists and their accompanying artistic activities, special emphasis was laid on the figure of George Maciunas and the left-wing influences to which he yielded while he constructed the Fluxus program. The next point of presentation is the analysis of the phenomenon from the perspective of explaining its fundamental assumptions and their implementation, the relevance of the Fluxus postulates in the contemporary period and its heritage. The final and key element of the text is the reference to the nineteen-sixties as a golden decade of technological experiments, in whose context Nam June Paik appeared as an extremely creative visionary and initiator of processes associated with the development of art of new media.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 22:38:16



Fot. 1. Phillip Corner, *Piano Activities*, Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, Wiesbaden, 1962. Happening Fluxusu w wykonaniu George'a Maciunasa, Dicka Higginsa, Wolfa Vostella, Benjamina Pattersona i Emmetta Williamsa, fot. Hartmut Rekort.



Fot. 2. Krzysztof Topolski podczas warsztatów dźwiękowych *Co słychać w prądzie*, program edukacyjny Karuzeli Sztuki, 26.04.2017, Centrum Kultury w Lublinie, fot. Marta Ryczkowska.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 01/11/2026 22:38:16



Fot. 3. Charlotte Moorman wykonuje performance Nam June Paika TV Cello i TV Glasses, Nowy Jork, 1971. Z kolekcji Walker Art Center, Minneapolis, dzięki uprzejmości the Block Museum, fot. Takahiko Iimura.