

Wystawa, której nie było? Allan Kaprow w Warszawie

Filip LIPIŃSKI

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
<https://orcid.org/0000-0002-4806-2281>

ABSTRAKT Artykuł dotyczy nieopisanej dotychczas wizyty w Polsce pioniera sztuki happeningu, amerykańskiego artysty Allana Kaprowa w kwietniu 1976 r. Kaprow miał zrealizować w Galerii Foksal wystawę/działanie *Activity-Model*. Nie jest przy tym jasne, w jakim stopniu planowany projekt doszedł do skutku poza tym, że amerykański artysta wygłosił wykład w galerii Dziekanka. Jednak odnalezione materiały i korespondencja między Wiesławem Borowskim, Kaprowem i Inge Baecker, właścicielką reprezentującej amerykańskiego artystę niemieckiej galerii, rzucają nowe światło na potencjalny bieg zdarzeń, inny niż to wynika choćby z wcześniejszych relacji Borowskiego. W cieniu wizyty Kaprowa pojawia się niemal sensacyjny wątek, związany z jego spotkaniem z Tadeuszem Kantorem w Krakowie, a przede wszystkim z planami Baecker pozyskania prac polskiego artysty do prowadzonej przez nią galerii w Bochum. Celem niniejszego tekstu jest zatem próba uporządkowania faktów oraz częściowej przynajmniej rekonstrukcji przebiegu wizyty Kaprowa, a także ustalenia motywacji wszystkich zaangażowanych w nią osób. Omawiane tu studium przypadku stanowić ma również przyczynek do aktualnych, ciągle poszerzanych badań nad kontaktami artystycznymi pomiędzy blokiem wschodnim i tzw. Zachodem, zwłaszcza Stanami Zjednoczonymi, w okresie zimnej wojny.

SŁOWA-KLUCZE Allan Kaprow, happening, Galeria Foksal, zimna wojna, Tadeusz Kantor

ABSTRACT *An Exhibition That Did Not Happen? Allan Kaprow in Warsaw.* The article concerns a hitherto never discussed visit of the American artist Allan Kaprow, the pioneer of artistic happening, to Poland in April 1976. Kaprow was to stage an exhibition/activity entitled *Activity-Model* at the Foksal Gallery. It is not clear to what extent the planned project came to fruition other than that the American artist gave a lecture at the Dziekanka Gallery. However, the recently discovered materials and correspondence between Wiesław Borowski, Kaprow and Inge Baecker, the owner of a German gallery that represented him, shed new light on the potential course of events, which seems different from what is suggested by, for instance, Borowski's earlier accounts. In the shadow of Kaprow's visit there emerges an almost sensational aspect, involving a meeting between Kaprow and Tadeusz Kantor in Cracow and, above all, Baecker's plans to acquire Kantor's works for her gallery in Bochum. The aim of this article is therefore to attempt to put the facts in order and to reconstruct, at least in part, the American artist's visit and to establish the motivations of all the persons involved. The case study discussed here is also intended as a contribution to the current expanding research on artistic contacts between the Eastern Bloc and the so-called West, especially the United States, during the Cold War period.

KEYWORDS Allan Kaprow, happening, Foksal Gallery, Cold War, Tadeusz Kantor

ALLAN KAPROW, amerykański artysta, pionier i twórca happeningu, odwiedził Polskę w kwietniu 1976 r. Wizyta ta, do której doszło na zaproszenie Wiesława Borowskiego reprezentującego Galerię Foksal w Warszawie, badaczom sztuki lat 70. do niedawna kojarzyła się jedynie z hasłem *Activity-Model*¹, tytułem widniejącym na liście wystaw artystów zagranicznych w tejże instytucji (il. 1). Kulisy, przebieg i konsekwencje pobytu Kaprowa oraz ewentualnych działań znane są z prywatnych relacji, przede wszystkim ustnych, zwykle ograniczających się do stwierdzenia, że wystawa nie odbyła się, ale artysta wygłosił wykład w studenckiej galerii Dziekanka, mieszczącej się przy warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych². Dzięki informacjom pozyskanym z niedawno odnalezionej w archiwum Galerii Foksal i wstępnie uporządkowanej dokumentacji – zwłaszcza korespondencji, która okazuje się pozostawać w sprzeczności z narracjami uczestników tamtych zdarzeń – wizyta amerykańskiego artysty nabiera bardziej wyrazistego kolorytu, a jej efekty, choć nadal pozostają bez jednoznacznej konkluzji, generują wiele istotnych pytań o funkcjonowanie relacji artystycznych i instytucjonalnych w okresie zimnej wojny³.

Celem niniejszego tekstu jest zatem próba uporządkowania i częściowej przynajmniej rekonstrukcji biegu zdarzeń oraz motywacji działań poszczególnych zaangażowanych w to wydarzenie osób. Omawiane tu studium przypadku stanowić ma również przyczynek do aktualnych, ciągle poszerzanych badań nad międzynarodowymi kontaktami artystycznymi pomiędzy blokiem wschodnim i tzw. Zachodem, zwłaszcza Stanami Zjednoczonymi⁴. Jedną z szerokich, lecz ważnych dla obecności amerykańskiego artysty w Polsce ram stanowi bowiem bipolarny układ zimnowojenny. Mimo ogromnych utrudnień, finansowych i administracyjnych, jakie towarzyszyły przekraczaniu żelaznej kurtyny, wielu zachodnich (w tym amerykańskich) artystów chętnie przyjeżdżało do Polski w celach choćby pobieżnej eksploracji artystycznej sceny bloku wschodniego, a także dla zaspokojenia ciekawości zwykle motywowanej ich lewicowymi sympatiami. Amerykanie najczęściej łączyli wizyty wynikające z prywatnych kontaktów z polskimi kuratorami lub artystami ze swoimi dłuższymi pobytami studyjnymi w Europie, gdyż nie mogli liczyć na odpowiednie honoraria czy pokrycie kosztów podróży do Polski. Sol LeWitt przyleciał z żoną w 1981 r. do Warszawy z Włoch, gdzie miał dom w Spoleto, by wykonać

1. *Activity-Model* można uznać za nazwę planowanej „wystawy” jako całościowego projektu Kaprowa dla Galerii Foksal, ale nie samych działań/akcji. Tytuł ten pojawia się jedynie na wydrukowanej przez galerię ulotce/zaproszeniu, ale nie ma go ani w katalogu wystawy, ani gdziekolwiek w zachowanej korespondencji. Znaleźć go można też na liście przygotowanej na podstawie zachowanych w archiwum Allana Kaprowa w Getty Research Institute plakatów/afiszy wystaw i wydarzeń. Prawdopodobnie wydrukowano też analogiczny afisz, który Kaprow zabrał ze sobą lub który został mu przesłany.

2. Niekiedy jednak i ten fakt umykał pamięci świadków tamtych zdarzeń. Na przykład Zbigniew Gostomski, artysta związany z Galerią Foksal, zapytany o pobyt w niej Kaprowa, twierdził w 2013 r., że „z powodów finansowych nie udało się nam zorganizować żadnego odczytu i publicznego spotkania. Rozmowy, które wówczas z nim odbyliśmy, miały charakter czysto prywatny”; zob. Zbigniew Gostomski, „To była czysta, nieplanowana improwizacja. Rozmowa ze Zbigniewem Gostomskim”; cyt. za: Justyna Michalik, *Idea bardzo konsekwentna. Happening i teatr happeningowy Tadeusza Kantora* (Kraków: Universitas, 2013), s. 258.

3. Serdecznie dziękuję pani Marii Rubersz opiekującej się archiwum Galerii Foksal za udostępnienie odnalezionych przez nią na przełomie 2022 i 2023 r. materiałów jeszcze podczas ich opracowywania oraz pani Miladzie Ślizińskiej i panu Lechowi Stangretowi za owocne rozmowy i korespondencję elektroniczną.

4. Literatura na ten temat jest bardzo szeroka, a badania kontynuowane. Na przykład ważne źródło do badań nad recepcją sztuki amerykańskiej i artystycznymi relacjami amerykańsko-wschodnioeuropejskimi w okresie zimnej wojny stanowi wydana niedawno, zaopatrzona w krytyczne opracowania antologia przekładów: *Hot Art, Cold War. Southern and Eastern European Writing on American Art 1945–1990*, red. Claudia Hopkins, Iain Boyd Whyte (New York–London: Routledge, 2020). Publikacji tej towarzyszyła seria sympozjów na temat zimnowojennych relacji artystycznych pomiędzy USA i Europą Środkowo-Wschodnią, które odbyły się w Dreźnie, Bukareszcie i Poznaniu.

Galeria Foksal PSP Warszawa ul. Foksal 1/4 ALLAN KAPROW

ACTIVITY-MODEL
2-6 kwietnia 1976

Pierwsze otwarte spotkanie
z Allan Kaprowem
w klubie «Dziekanka», ul. Krakowskie Przedmieście 56/58
w plątek, 2 kwietnia 1976, godz. 19
Realizacja w galerii Foksal, 5 i 6 kwietnia

dog psp

1 Zaproszenie na spotkanie z Allanem Kaprowem w klubie Dziekanka 2 kwietnia 1976 r., Archiwum Galerii Foksal

rysunki ścienne w Galerii Studio⁵, a Lawrence Weiner, który przebywał w Warszawie w 1979 r. przy okazji swojej wystawy w Galerii Foksal, poza pracownią w Nowym Jorku posiadał też studio w dużo bliższym Polsce pod względem geograficznym Amsterdamie. Twórcy mieszkający po drugiej stronie żelaznej kurtyny trafiali też do Poznania, na zaproszenie Jarosława Kozłowskiego, by pokazać prace w galerii Akumulatory 2, gdzie odbyło się ok. 20 wystaw artystów amerykańskich; stolicę Wielkopolski odwiedzili m.in. Dick Higgins czy Joan Jonas⁶. Wyjątkowa była monumentalna wystawa *Konstrukcja w procesie* zorganizowana w 1981 r. w Łodzi przez Ryszarda Waśkę, na którą do Polski przyjechało wielu artystów z zachodniej Europy, a także z Atlantyku⁷. Pojawienie się Allana Kaprowa w Warszawie jest przypadkiem zarówno podobnym do tych powyższych, jak i wyraźnie od nich innym, a wiąże się to z niejasnymi okolicznościami i charakterem działań, które artysta w stolicy rzekomo zrealizował.

Wizyta Kaprowa, z uwagi na status Galerii Foksal, do 1984 r. funkcjonującej przy Pracowniach Sztuk

Plastycznych, musiała być oficjalna. Dostał on ministerialne diety pobytowe, które pozwoliły mu na zamieszkanie w Hotelu Europejskim, ale, jak pamięta Milada Ślizińska, już nie na zakup pierścionka dla córki u jubilerza. Artysta był tym ponoć bardzo rozczarowany, a także zdziwiony zróżnicowaniem cen oraz znikomą wartością polskiej waluty⁸. To właśnie kwestie finansowe miały stanąć na drodze realizacji pierwotnego projektu. Przyjazd Kaprowa był jednocześnie łatwiejszy z uwagi na jego częstą w tamtym okresie obecność w Europie i liczne projekty, które realizował na Starym Kontynencie. W Galerii Foksal miał on wykonać działania rozpisane na dziewięć par, włączając w to jego samego w parze z Inge Baecker – reprezentującą go niemiecką właścicielką znanej już wtedy z promowania artystów Fluxusu Baecker Galerie w Bochum. W rozmowie-rzecz z Wiesławem Borowskim, przeprowadzonej przez Adama Mazura i Ewę Toniak⁹, współzałożyciel Galerii Foksal opowiadał, jak to Kaprow, po przyjeździe do Warszawy, podczas mającej miejsce w galerii próby planowanych działań z udziałem studentek i studentów, głównie

5. O pobycie Sola LeWitta piszę szerzej w tekście *Ten Thousand Lines: Sol LeWitt in Poland*, który znajdzie się w tomie będącym efektem konferencji *Sztuka amerykańska XX i XXI wieku i polsko-amerykańskie relacje artystyczne* (Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu / Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, 10–12 X 2023).

6. Zob. *Nieprzekupne oko. Galeria Akumulatory 2, 1972–1990*, red. Bożena Czubak, Jarosław Kozłowski (Warszawa: Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 2012).

7. *Konstrukcja w procesie 1981–2000 / Construction in Process 1981–2000*, red. Bożena Czubak (Warszawa: Galeria Profile, 2020), s. 8–57.

8. Rozmowa autora z Miladą Ślizińską, 8 XII 2022.

9. Zob. Wiesław Borowski, *Zakrywam to, co niewidoczne. Wywiad rzeka. Rozmawiają Adam Mazur i Ewa Toniak* (Warszawa: 40 000 Malarzy, 2014), s. 439–441.

z warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pewnym momencie przypomniał o konieczności wypłacenia mu honorarium w wysokości 2000 dolarów. Gdy Borowski oświadczył, że nie mają takiej sumy i że realizacja podobnych żądań w tej części Europy nie jest możliwa, artysta miał odrzec, iż nie może robić wyjątków, ponieważ ma rodzinę na utrzymaniu, i że nie zrealizuje zapowiedzianej akcji. Zaskoczony i oburzony obrotem spraw kurator zadzwonił ponoć do Ryszarda Stanisławskiego z pytaniem, co w tej sytuacji zrobić, a ten poradził, „by postawić sprawę jasno, nie to nie”¹⁰ – co też Borowski uczynił. A zatem według tej relacji do planowanych działań – lub jakiejś formy wystawy – ostatecznie nie doszło, a jedyną publiczną aktywnością amerykańskiego artysty był poświęcony jego twórczości wykład w Dziekance¹¹. Spotkanie to dokumentują fotografie, zwłaszcza ta, która do niedawna była jedyną dostępną w teczce Kaprowa na Foksal (il. 2), prezentująca twórcę happeningu w towarzystwie Wiesława Borowskiego i Inge Baecker (po lewej) oraz współpracującej już wtedy z galerią Milady Ślizińskiej (po prawej). Zachowało się też nagranie audio z tego wystąpienia, w którym artysta omawia swoją ścieżkę artystyczną, koncepcję happeningu i innych działań artystycznych. Choć jest

ono niestety bardzo słabej jakości, na początku słychać wprowadzenie, prawdopodobnie Borowskiego, deklarującego, że Kaprow podczas swojego pobytu wykona w Galerii Foksal działania¹².

Powody, dla których nie doszło do realizacji planowanych działań performatywnych – choć nie ma pewności, że tak się stało – wydają się dużo bardziej skomplikowane niż to sugeruje streszczona wyżej narracja Borowskiego¹³. Po pierwsze, korespondencja pomiędzy Borowskim i Kaprowem, a zwłaszcza tym pierwszym i Baecker, pokazuje, że dynamika zaskoczeń i roszczeń była nieco inna niż relacjonuje to teraz współzałożyciel Galerii Foksal. Poznał on Baecker w listopadzie 1974 r. w Niemczech, gdy przebywał razem z Tadeuszem Kantorem i Teatrem Cricot 2 w Essen z okazji festiwalu *Polen 74*, na którym pokazano spektakl *Nadobnisie i koczkodany*. Baecker miała zaprosić ich do swojej galerii w położonym niedaleko od Essen Bochum, gdzie rzekomo rozpoczęły się niezobowiązujące rozmowy dotyczące przyszłych inicjatyw i współpracy (warto wspomnieć, że galerzystka interesowała się polskim życiem artystycznym wielotorowo, w tym samym roku była gościem na plenerze w Osiekach, przy czym ani Borowski, ani Kantor w nim nie uczestniczyli)¹⁴. Od

10. Ibid., s. 440.

11. Czy doszło do zapowiadanych działań w samej galerii – nie pamięta ani Borowski, ani też, również uczestnicząca w spotkaniu (widoczna na zdjęciu) Ślizińska. Wydrukowane przez Galerię Foksal zaproszenie wskazuje, że wykład odbył się 2 kwietnia, a realizację działań w galerii przewidziano na 5–6 kwietnia (Mazur i Toniak podają błędną datę 5 kwietnia). Wydaje się, że od początku planowano inną niż Galeria Foksal lokalizację na spotkanie z Kaprowem. Ze znajdującego się w archiwum listu Borowskiego do SARP z marca 1976 r. wynika, że pierwotnie planował on wynająć salę stowarzyszenia, a prawdopodobna odmowa wymusiła poszukiwanie alternatywnego miejsca. Na zachowanym nagraniu audio ze spotkania słychać, że Borowski tłumaczy, dlaczego zdecydowano się na Dziekankę, ale jego bardzo słaba jakość w dalszej części nie pozwala na jednoznaczne rozstrzygnięcie tej kwestii. Wybór Dziekanki mógł wiązać się z jednej strony z nieco większą przestrzenią, z planowanym zaangażowaniem do działań Kaprowa studentów ASP, a także z faktem, że było to miejsce od 1975 r. funkcjonujące jako Pracownia Dziekanka, w którym toczyło się intensywne życie artystyczne (m.in. do 1979 r. działała tam założona przez Wojciecha Krukowskiego interdyscyplinarna grupa twórcza – Akademia Ruchu). Z kolei Janusz Bałdyga sugeruje, że do spotkania w niezależnej Dziekance doszło w wyniku ocenzurowania ewentualnych działań na Foksal. Teza ta nie znajduje jednak poparcia w innych relacjach i znalezionej dokumentacji; zob. Janusz Bałdyga, „Pracownia Dziekanka 1974–1978”, w: *Dziekanka artystyczna. Fenomen kultury niezależnej na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie 1972–1998*, red. Joanna Kiliszek (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2017), s. 98.

12. Archiwum Galerii Foksal, nagranie wykładu Allana Kaprowa wygłoszonego 2 IV 1976 r. w galerii Dziekanka.

13. Milada Ślizińska oraz Lech Stangret, by rozwiązać wszelkie wątpliwości, skontaktowali się bezpośrednio z Wiesławem Borowskim, który jednak nie przypominał sobie innego scenariusza pobytu Kaprowa niż ten, który zaprezentował w rozmowie z Mazurem i Toniak.

14. Informacje zrelacjonowane przez Lecha Stangreta po jego rozmowie z Wiesławem Borowskim w korespondencji elektronicznej z 9 V 2023 r., a potem bezpośredniej rozmowie



2 Spotkanie z Allanem Kaprowem w klubie Dziekanka 2 kwietnia 1976 r., Archiwum Galerii Foksal

Siedzą od lewej: Wiesław Borowski, Inge Baecker, Allan Kaprow, Milada Šlizińska.

tamtego czasu Borowski był w stałym kontakcie z Baecker, a jeszcze przed jej kwietniową wizytą z Kaprowem gościł ją w Warszawie w lutym 1976 r. Korespondencja, a zapewne też bezpośrednie rozmowy, dotyczyły nie tylko przyjazdu Amerykanina, lecz także planowanych wystaw i promocji Kantora w jej galerii. Co w tym kontekście istotne, honorarium w wysokości 2000 dolarów nie mogło być żadnym zaskoczeniem, ponieważ Baecker wspominała o tym już rok wcześniej w liście i – wiedząc, że może być to problem – proponowała sprzedaż modelu akcji Kaprowa do jednego z polskich muzeów za równowartość tej sumy w złotych (co pokazuje jej brak rozpoznania sytuacji w Polsce) bądź transakcję barterową – realizacja Kaprowa w Galerii Foksal za dzieło Tadeusza Kantora o wartości równej wysokości honorarium, które następnie miała ze swoich środków wypłacić amerykańskiemu artyście¹⁵. Borowski w żadnej z zachowanych odpowiedzi (a prowadził

korespondencję zarówno z Baecker, jak i bezpośrednio z Kaprowem) nie protestował ani nie negocjował tych warunków, a dalsza wymiana bardzo kordialnych listów oraz fakt, że spotkali się w Polsce niedługo przed przyjazdem Kaprowa, każe przypuszczać, że wymagania te nie stanowiły poważniejszego problemu. Być może rzeczywiście Borowski obiecał jej pracę Kantora. Jak się okaże, wątek kantorowski był kluczowym kontekstem dla organizacji wizyty Kaprowa w Polsce, której inicjatorką i nieoczywistą beneficjentką była najprawdopodobniej właśnie Baecker.

Przed omówieniem dalszych aspektów pobytu Kaprowa należy przyrzeć się potencjalnemu bądź realnemu projektowi planowanych działań, rekonstruując jego założenia z opisów i dokumentów, a także kontekstowi ówczesnych praktyk artystycznych Amerykanina. Co istotne, w pierwszej połowie lat 70. XX w. Kaprow odszedł od idei happeningu na rzecz projektów

z autorem.

15. Archiwum Galerii Foksal, list Inge Baecker do Wiesława Borowskiego, 23 V 1975. Listy były pisane po angielsku. Jeśli nie podano inaczej, zarówno korespondencja, jak i cytaty z innych przytaczanych tekstów anglojęzycznych w moim tłumaczeniu.

performatywnych, które nazywał działaniami (*activities*). Interesowały go zredukowane, minimalistyczne czynności, często zaczerpnięte z życia codziennego, różne formy tworzenia śladów, kontaktu i interakcji, które w przestrzeni galerijnej nabierały specyficznego, laboratoryjnego charakteru, ale coraz częściej też były wykonywane poza galerię. Kaprow zajmował się głównie eksploracją relacji międzyludzkich, rozpoznaniem i doświadczaniem drugiego człowieka – partnera, a nie zapisem oddającym te stany. W archiwum Foksalu nie zachował się żaden katalog, który mógłby stanowić dokumentację planowanych działań. Zamiast tego pojawił się tam katalog-broszura *Sweet Wall* i *Testimonials* – czyli *Słodki mur* i *Świadectwa* – druk wydany pod koniec 1976 r. przez galerię René Block w Berlinie we współpracy z Deutscher Akademischer Austauschdienst, którego Kaprow był wtedy stypendystą¹⁶. Co ciekawe, część pierwsza katalogu – *Sweet Wall* – składa się z fotograficznej dokumentacji akcji, która odbyła się w listopadzie 1970 r. w Berlinie Zachodnim. Zgodnie z opisem zawartym w tekście wprowadzającym Kaprowa, powstałym sześć lat później, działanie polegało na zbudowaniu w pobliżu muru berlińskiego efemerycznego wolno stojącego „słodkiego muru” z bloków cementu, dla których spoiwo stanowił chleb z dżemem. Mur ten jednak nie tyle dzielił przestrzeń, ile łączył uczestników zdarzenia, którzy następnie zburzyli go i uprzętnili „rumowisko”. Działanie, jak pisał Kaprow, miało charakter parodystyczny, było związane z ideą muru, która stanowiła oczywiste nawiązanie do opresyjnej pobliskiej granicy, dzielącej miliony mieszkańców Berlina (i nie tylko), wpływającej na ich życie i funkcjonowanie. Z kolei w drugiej części broszury pojawiają się opis i fotografie działania *Testimonials*, które miało odbyć się w Berlinie w czerwcu 1976 r., ledwie dwa miesiące po pobycie Kaprowa w Warszawie. Ta druga część nabiera dla niniejszych rozważań wyjątkowego znaczenia, ponieważ

w bibliotece Getty Research Center w Los Angeles, dysponującej archiwum Allana Kaprowa, udało mi się zlokalizować broszurę niemal identyczną z drugą partią berlińskiej publikacji, również zatytułowaną *Testimonials*, która – wedle podpisu – pełniła funkcję katalogu projektu-działania zrealizowanego w kwietniu 1976 r. w Warszawie, sponsorowanego przez Galerię Foksal¹⁷. Mamy zatem do czynienia z tym samym tytułem – *Testimonials*, tym samym opisem działań, tymi samymi zdjęciami autorstwa amerykańskiej fotografki Bee Ottinger¹⁸ prezentującymi wybór działań przewidzianych w ramach projektu (il. 3). W katalogu z Berlina zmieniają się jedynie nazwy miejsca, data i sponsor oraz dodatkowo uzupełniają go reprodukcje notatek i szkiców Kaprowa. Tak więc w świetle znalezisk w Allan Kaprow Archive wystawa się odbyła, a nawet została niejako powielona – przynajmniej w postaci dokumentacji – w Berlinie. Ta osobliwa sytuacja wydaje się korespondować z pytaniem, które Kaprow miał zadawać w swojej twórczości, czyniąc je jednym z głównych problemów artystycznych, a mianowicie: „Jak sprawić, by konfuzja stała się znacząca?”¹⁹.

Odpowiedzi na to pytanie należałoby szukać w ówczesnej strategii artystycznej Kaprowa. Artysta od 1973 r. drukował broszury, które zwykle nie miały charakteru katalogu ani dokumentacji tego, co się już zdarzyło, ale były rodzajem instrukcji czy scenariusza przeznaczonego nie tyle dla publiczności, którą docelowo chciał całkowicie wykluczyć, ile dla uczestników/performerów działań²⁰. Choć w przypadku katalogu *Sweet Wall* zdjęcia mają charakter dokumentacji, to już zamieszczone w broszurach opisy działania *Testimonials* w galeriach Foksal i René Block oraz towarzyszące im fotografie mają charakter poglądowy, a nie dokumentalny, prospektywny, a nie retrospektywny: stanowiły rodzaj skryptu, który każdorazowo i tak był realizowany w nieco inny sposób, choć w ramach wskazanych przez

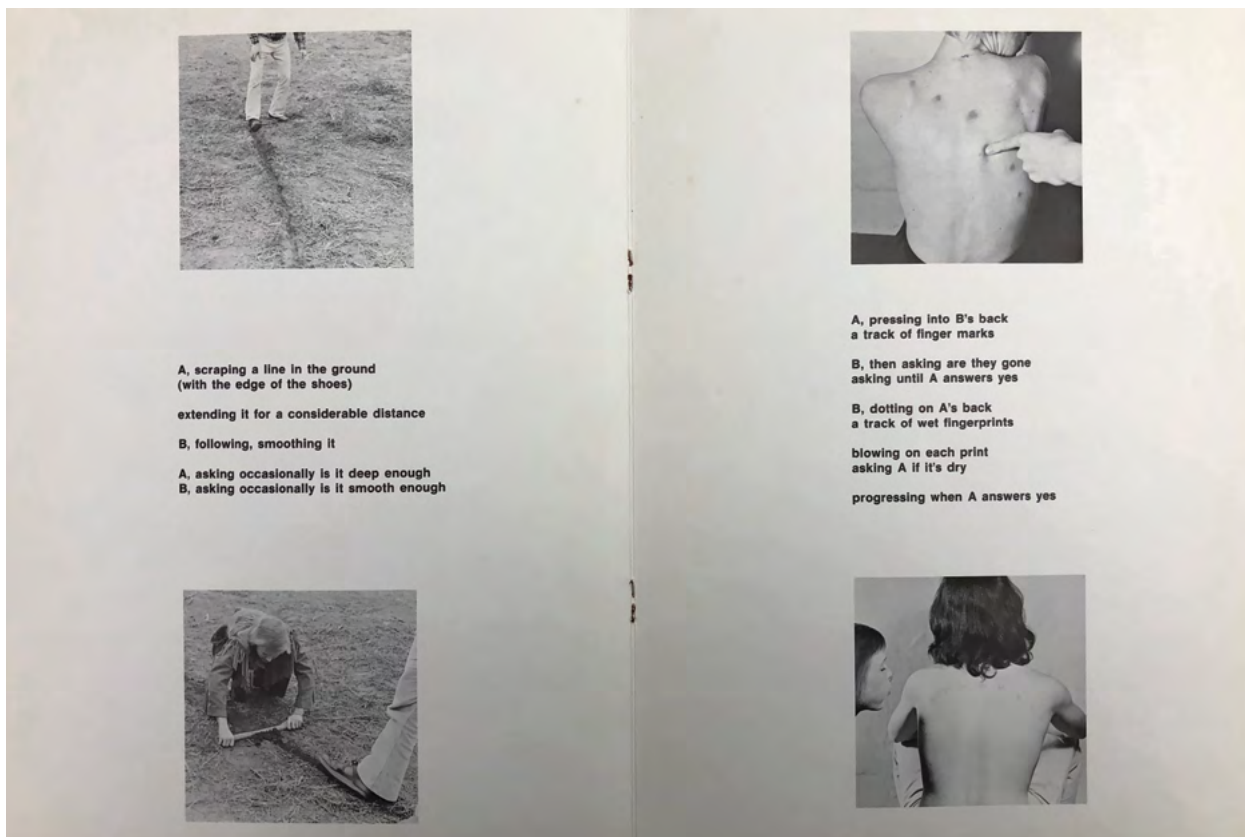
16. Archiwum Galerii Foksal, *Allan Kaprow. Sweet Wall / Testimonials* (Berlin–Bochum: Edition René Block–Baecker Galerie, 1976).

17. Dziękuję bardzo Agnieszce Pinderze za sfotografowanie tych materiałów podczas jej pobytu w Getty Research Institute.

18. Chodzi najprawdopodobniej o Barbarę „Bee” Ottinger, fotografkę współpracującą z Kaprowem w tamtym okresie, znaną zwłaszcza z serii zdjęć wykonanych w latach 1972–1973 w Los Angeles Gay Community Service Center (GCSC), tzw. Lesbian House.

19. Cyt. za: Stephanie Rosenthal, „Agency for Action”, w: *Allan Kaprow. Art as Life*, red. Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk, Stephanie Rosenthal (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008), s. 58.

20. Glenn Phillips, „Time Pieces”, w: *Allan Kaprow. Art as Life*, s. 39–40.



3 Strony z broszury *Testimonials*, 1976, Archiwum Galerii Foksal

artystę²¹. Broszury rozdawane uczestnikom działań mogły zarazem funkcjonować jako katalogi planowanych projektów. Nasuwa się wobec tego pytanie, dlaczego w galerii nie pozostała żadna publikacja odnosząca się explicite do działań na Foksal. Jak wynika z listów pomiędzy Borowskim a Kaprowem, koszt druku i wysyłki 1000 sztuk katalogów do galerii wynieść miał według obliczeń artysty ok. 840 dolarów, a połowę tej kwoty przy 500 sztukach²². Co zaskakujące – kurator, składając zamówienie na 1000 egzemplarzy, oznajmił, że „jest pewien, że koszty druku ulotki oraz twojej [Kaprowa – FL] podróży w Europie zostaną pokryte w Warszawie”²³. Choć nie wiadomo do końca, kto miałby być płatnikiem tych zawrotnych w tamtych czasach sum, co więcej, w obcej walucie, Borowski utrzymywał, że katalogi można przesłać na koszt Galerii Foksal, która ureguluje odpowiednią sumę przy odbiorze. Biorąc pod uwagę fundusze galerii i ograniczone możliwości

finansowania takich przedsięwzięć ze strony Pracowni Sztuk Plastycznych lub bezpośrednio Ministerstwa Kultury i Sztuki, wszystko to wydaje się mało wiarygodnym zobowiązaniem – i być może realną przyczyną braku tych materiałów w archiwum na Foksal.

Kaprow służył z nieufnością wobec instytucjonalizacji i muzealizacji działań artystycznych czy wystaw retrospektywnych, które jego zdaniem petryfikowały sztukę, separując ją od życia – destrukując fuzję stanowiącą oś jego koncepcji artystycznej. Uważał się za nie-artystę (*un-artist*) lub anty-artystę, to znaczy dystansował się, na tyle, na ile to było możliwe, od dyskursu i ram instytucjonalnej sztuki. W katalogu swojej wystawy w Pasadenie w 1967 r. winił muzea za wytworzenie owej granicy między życiem a sztuką, a od końca lat 60. XX w. swoją praktykę artystyczną określał, jak już wspomniano, jako *activities*, czyli działania lub czynności²⁴. Jednym z czynników wzmagających ową

21. Na temat podejścia artysty do owych instrukcji zob. Allan Kaprow, „Nontheatrical Performance”, w: id., *Essays on the Blurring of Art and Life*, red. Jeff Kelley (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1993), s. 167–169.

22. Archiwum Galerii Foksal, list Allana Kaprowa do Wiesława Borowskiego, 10 II 1976.

23. Archiwum Galerii Foksal, list Wiesława Borowskiego do Allana Kaprowa, 28 II 1976.

24. Rosenthal, „Agency for Action”, s. 57–58.

niechcianą przecież separacją była, jego zdaniem, publiczność, która nie jest bezpośrednio zaangażowana w działania: widownia we wszelkich aktywnościach performatywnych funkcjonuje niczym rama obrazu, będąca wobec niego czymś wtórnym i podkreślającym różnicę między tym, co jest na płótnie, a tym, co istnieje poza nim. Analizując poglądy Kaprowa, można dojść do przekonania, że taka granica była według niego czymś wielce niepożądanym. W rezultacie artysta stopniowo, a od 1973 r., wraz z rozpoczęciem tzw. *Time Pieces*, całkowicie zrezygnował z działań przeznaczonych dla szerszej publiczności, poprzestając na „widzach” będących jednocześnie uczestnikami aktywności podejmowanych często poza galerią, w ich własnych przestrzeniach oraz w ich prywatnym czasie²⁵. Niekiedy – co Kaprow planował również w kontekście projektu warszawskiego – jednym z uczestników był sam artysta. Działania odbywały się prawie zawsze w parach, według rozpisanego przez niego scenariusza czy instrukcji. W *Testimonials* artysta kontynuował również badania relacji międzyludzkich za pomocą prostych, skupionych czynności, gestów i interakcji między performerami. W *Time Pieces* pary wzajemnie monitorowały sobie puls i oddech, przy okazji rozpoznawały swoje subiektywne odczucia/reakcje, sporządzały notatki, a w przypadku jednej pary – robiły fotografie. Jednak zwykle rezultatem działań była jedynie podsumowująca rozmowa performerów z artystą lub/i innymi uczestnikami²⁶. Taki format w istocie „rozbrajał” ideę wystawy lub zdarzenia dla publiczności. Choć *Time Pieces* powstało na zaproszenie Neuer Berliner Kunstverein i wiązało się z uczestnictwem w wystawie *ADA: Aktionen der Avantgarde*, Kaprow nie miał zamiaru ani wykonywać działań w galerii, ani po prostu zaprezentować zgromadzonej dokumentacji (nagrania audio i notatki), czyli przedstawić tego, co przedstawione być nie mogło – subiektywnego doznania zmysłowego jako rezultatu uczestnictwa w działaniu. Zamiast tego na ścianach pokazał karty z antycypującej akcję broszury, a w niskich gablotach

zdjęcia dokumentujące zdarzenie; w centralnej, najbardziej wyeksponowanej gablocie umieścił „milczące” magnetofony, których używano do rejestracji nieodtworzalnych na pokazie nagrań audio. W ten sposób ujawniał swoją rozterkę wynikającą z konieczności wystawienia „czegoś” i jednocześnie nieadekwatności tej ekspozycji względem istoty jej przedmiotu dostępnego jedynie osobom weń zaangażowanym²⁷. Można założyć, że stał przed podobnym dylematem w przypadku planowanej wystawy *Activity-Model* w Galerii Foksal.

Nie bez znaczenia dla niniejszych rozważań jest fakt, że zainicjowana przez Kaprowa pod koniec lat 60. XX w. krytyka idei wystawy oraz instytucjonalnego funkcjonowania sztuki zaistniała równoległe do refleksji założycieli Foksal nad statusem galerii i wystawy zawartej w teorii MIEJSCA, gdzie, jak komentuje Luiza Nader, „[w]ystawa przedstawiona jest jako repozytorium faktów dokonanych, jako rzeczywistość całkowicie wtórna wobec dzieła”²⁸ – i jako taka powinna zostać przewyciężona, a także – wraz z przestrzenią i instytucją galerii – przedefiniowana. Problem ten był następnie rozwijany w napisanym przez założycieli galerii tekście *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP?*, wskazującym aporie funkcjonowania w strukturach instytucjonalnych, regulowanych przez władzę i uwikłanych w już istniejące dyskursy artystyczne. Zamiast tego należało znajdować „miejsca nieokreślone”, gdyż „[k]ażde miejsce jest dobre, jedyne złe miejsce to jest galeria”²⁹. Podobną nieufność wykazywał w tym samym czasie Kaprow przez swoje próby przekroczenia struktur instytucjonalnych. Praktyczną realizacją autokrytycznego dyskursu współzałożycieli Galerii Foksal był *Asamblaż zimowy* – ciąg wydarzeń, który rozpoczął się 18 stycznia 1969 r. Jak pisała Anka Ptaszkowska, „*Assemblage zimowy* nie jest ograniczony miejscem. Odbywa się w galerii i poza nią [...] nikt nie ma wizji efektu końcowego, a zatem dalszy rozwój akcji ma charakter nieprzewidywany. Dysponujemy jedynie śladami i relikami działań, które dodają się i nawarstwiają

25. Zob. Phillips, „Time Pieces”, s. 35–36.

26. Na ten temat zob. Allan Kaprow, „Participation Performance”, w: id., *Essays on the Blurring of Art and Life*, s. 181–194. Tamże szczegółowy opis innego z działań (*Maneuvers*) z tego samego okresu co *Testimonials* (s. 191–194).

27. Przytaczam ten opis za: Phillips, „Time Pieces”, s. 37–39.

28. Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego – Fundacja Galerii Foksal, 2009), s. 234. Zob. też: „Wprowadzenie do ogólnej teorii MIEJSCA”, w: *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara (Warszawa: Fundacja Galerii Foksal, 1998), s. 417–420.

29. Wiesław Borowski, Anka Ptaszkowska, Mariusz Tchorek, „Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP?”, w: *Tadeusz Kantor*, s. 422.

w czasie”³⁰. Można zatem rzec, że działania Kaprowa na Foksal – w ramach galerii, lecz poza nią – nie tylko odzwierciedlają przemiany w koncepcji sztuki artysty, ale też, w pewnym stopniu, problematykę podejmowaną kilka lat wcześniej przez warszawskich krytyków. Jedną z motywacji stojących za zaproszeniem Kaprowa mogła być także owa zbieżność na gruncie teoretycznej refleksji i praktycznej realizacji działań artystycznych³¹, zwłaszcza że dobre rozpoznanie działalności Kaprowa, głównie przez Borowskiego, potwierdzają jego notatki i opisy sztuki Amerykanina.

Dla pełniejszego oddania charakteru akcji zaplanowanej przez Kaprowa w Warszawie warto zacytować w całości jej krótki opis, znajdujący się w broszurze do *Testimonials*:

Wszyscy wiemy, jak często ludzie starają się do siebie dopasować, choć w ogóle w tym sobie nie pomagają. Rezultaty są komiczne, frustrujące a nawet zdradliwe. Choć uczestnicy takich wymian utrzymują pozory grzeczności, w tyle ich głów krążą pytania o intencję: co on/ona tak naprawdę ma na myśli? Dlaczego zgodziłem/am się na to? Czy ona mi pochlebia? Czy podstępnie wykorzystuję mojego przyjaciela? W końcu, być może, takie okazje stanowią jedynie pretekst, by domagać się uwagi.

W *Testimonials* partnerzy skrobą, cisną, bazgrzą i pozostawiają swoje ślady na otoczeniu, na sobie nawzajem. Wyrównują je, wydmuchują je, lub je wymiatają. Z pozoru ich proste, i do pewnego stopnia absurdalne, działania niewiele wnoszą, ale zmuszeni są skoncentrować się na sobie nawzajem. Gdy to się dzieje, można wymienić się informacjami innego rodzaju.

Testimonials zostało przeprowadzone przez małą grupę par w Warszawie, w kwietniu 1976 roku. Sami wybrali miejsca w mieście, skorzystali ze swoich mieszkań w wybranym przez siebie czasie a potem zebrali się, by dzielić się swoimi doświadczeniami. Sponsorem działania była Galeria Foksal³².

Zamieszczonym w katalogu fotografiom towarzyszyły instrukcje, takie jak ta: „A naciska palcami na plecy B tworząc szlak ze śladów palca; B pyta czy już

zniknęły, do momentu, gdy A odpowie, że tak”. Albo taka: „A wydrapuje linię w podłożu (krawędzią buta), kontynuując ją na długim odcinku B idzie za nim, wyrównując ją; A od czasu do czasu pyta, czy jest wystarczająco głęboka; B od czasu do czasu pyta, czy jest wystarczająco gładka”³³.

Charakter owych działań był zatem *stricte* relacyjny i intymny, oparty na doświadczeniu – obecności lub śladzie innego – oraz bacznej obserwacji, przełamywaniu konwencjonalnych rytuałów celowej codzienności. Z listu Kaprowa do Borowskiego poprzedzającego przyjazd artysty wynika, że projekt miał odbywać się trójetażowo. Rozpoczął się spotkaniem w galerii i dyskusją na temat działań, które planowano podjąć następnego dnia poza galerią, w wybranych przez performerów przestrzeniach zewnętrznych oraz we wnętrzach prywatnych mieszkań, bez udziału publiczności. Następną była faza działań w wyznaczonych wcześniej warunkach. Projekt kończyło spotkanie podsumowujące – dyskusja na temat tego, co się wydarzyło³⁴. W istocie zatem kwestia „wystawy” w tradycyjnym tego słowa znaczeniu pozostawała niejako zawieszona, mimo że w jednym z listów Kaprow wspomina o materiałach, które byłyby „eksponowalne” i mogły służyć jako element pokazu towarzyszącego jego działaniom³⁵. Mogła być to na przykład broszura, której strony byłyby zaprezentowane na ścianach, służąca jako model dla owych działań: dosłowny *activity-model*.

Ponieważ wystawa jako taka była z punktu widzenia Kaprowa czymś kłopotliwym i niekoniecznym, wydaje się wielce prawdopodobne, że to, co stanowiło esencję jego sztuki, w istocie w Warszawie się odbyło i, *mutatis mutandis*, wpisało w zapoczątkowaną już wcześniej krytykę galerii jako instytucji podjętą przez środowisko samej Galerii Foksal. Zawodność pamięci, nieprecyzyjność świadectw mówionych i związana z tym trudność rekonstrukcji zdarzeń, która ujawniła się choćby dzięki porównaniu relacji Borowskiego z istniejącą korespondencją kuratorów i artysty, pozwalają przypuszczać, że

30. Anka Ptaszkowska, „Happening w Polsce (3)”, „Współczesność”, nr 11 (1969), s. 8.

31. Za powyższy trop analogii pomiędzy Kaprowem a środowiskiem Galerii Foksal dziękuję jednej z osób recenzujących ten artykuł.

32. Broszura do działań w Galerii Foksal: *Allan Kaprow. Testimonials* (Warszawa–Bochum: Galeria Foksal–Baecker Galerie, 1976).

33. Ibid.

34. Zob. Archiwum Galerii Foksal, list Allana Kaprowa do Wiesława Borowskiego, 18 V 1975. Jak wynika również z korespondencji z Baecker, pierwotnie planowano, że Kaprow przyjedzie do Warszawy w sierpniu 1975 r. – stąd list ustalający szczegóły już w maju, niemal rok przed rzeczywistym przyjazdem. Kaprow informuje też, że jest w trakcie produkcji katalogu.

35. Archiwum Galerii Foksal, list Allana Kaprowa do Wiesława Borowskiego, 10 II 1976.

nic nie stało na przeszkodzie, by wybrane pary studentów przeprowadziły owe działania w swoich mieszkaniach, według scenariusza przewidzianego w broszurze. Biorąc pod uwagę koncepcję działań amerykańskiego artysty, kładącego nacisk na doświadczenie zaangażowanych w akcje osób i maksymalną redukcję publiczności oraz roli instytucji, można uznać, że zamierzenie się jednak powiodło i zostało zrealizowane. Kaprow mógł co najwyżej odmówić wzięcia osobistego w nim udziału i organizacji podsumowującej rozmowy, zapewne zrezygnował też z oficjalnej ekspozycji jakiejś formy dokumentacji lub śladu działań w galerii. Wszystko to wydaje się jednak zaskakujące w kontekście jego dalszej podróży z Borowskim do Krakowa, a także późniejszej, utrzymanej w przyjacielskim tonie korespondencji pomiędzy nimi. Tego samego nie można natomiast powiedzieć o dalszych kontaktach Borowskiego z Baecker, co wiąże się ze wspomnianym wątkiem kantorowskim.

Kantor prawdopodobnie spotkał Kaprowa wcześniej, podczas swojego kilkumiesięcznego pobytu w Nowym Jorku na stypendium Fundacji Forda w 1965 r.³⁶ Towarzysząca mu Maria Stangret-Kantor przyznała w swoich wspomnieniach, że „Tadeusz skupiał swą uwagę na niemal wszystkich nowych kierunkach i wydarzeniach, od Rauschenberga po minimal art, Donaldada Judda i happening Kaprowa. Zbierał katalogi,

robił notatki, jakby nie chciał niczego pominąć”³⁷. Nie odnotowała jednak, czy poznał tego ostatniego osobiście. W różnych źródłach padają nazwiska rozmaitych artystów, których spotkał lub mógł spotkać Kantor, w tym Kaprowa, mimo że nie można znaleźć potwierdzenia tej informacji w znanych wypowiedziach lub innej dokumentacji³⁸. Mimo że Kantor i jego żona nie mówili po angielsku i musieli korzystać z pomocy tłumacza, ważnym elementem ich wizyty w USA były spotkania z amerykańskimi artystami. Mógł wśród nich być także Kaprow, skoro Stangret-Kantor entuzjastycznie odniosła się do nowego, promowanego przez niego sposobu wypowiedzi artystycznej: „W Nowym Jorku po raz pierwszy zetknęliśmy się z happeningiem. Byliśmy nim zafascynowani i zszokowani zarazem”³⁹. Nie musiała być to zatem koincydencja, że pierwsze działanie w Polsce, które Kantor określił mianem happeningu, czyli *Cricotage* w kawiarni Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych przy ul. Chmielnej w Warszawie, przygotował tuż po powrocie ze Stanów Zjednoczonych w grudniu 1965 r. Jednak, jak przyznał po latach, poza „całą mitologią tego zjawiska” oraz nazwą, które przywiózł ze Stanów Zjednoczonych, „happening wyrósł naturalnie z poprzednich etapów” jego twórczości, stanowił jej „dalszy ciąg”⁴⁰. Choć z jednej strony takie stwierdzenie można uznać za formę asekuracji przed

36. Kantor pojechał do Nowego Jorku, choć od 1962 r. stypendia Fundacji Forda zostały dla Polaków zawieszane z uwagi na brak porozumienia z polskimi władzami w kwestii wyboru stypendystów. Jednak dzięki swoim kontaktom z Shepardem Stonem, dyrektorem programów międzynarodowych fundacji, Kantor otrzymał fundusze na wyjazd, niemniej nieoficjalnie, od strony amerykańskiej. Odnotowanym w dokumentach fundacji źródłem finansowania była jedna z nowojorskich galerii, która miała zaprosić Kantora. Zob. Jill Bugajski, „Tadeusz Kantor’s Publics. Warsaw–New York”, w: *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, red. Gilles Scott-Smith, Joes Segal, Peter Romijn (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012), s. 64. Na temat pobytu Kantora w Nowym Jorku, choć bez rozstrzygnięcia dotyczącego spotkania z Kaprowem, zob. Maria Hussakowska-Szysko, „Kto przyjechał, kto wyjechał. Pierwszy pobyt Tadeusza Kantora w Nowym Jorku w 1965 roku”, w: *Artyści i Kraków. Studia ofiarowane Tomaszowi Gryglewiczowi*, red. Jan Ostrowski et al. (Kraków: Universitas Jagiellonica Cracoviensis, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2022), s. 111–120.

37. Maria Stangret-Kantor, *Malując progi. Maria Stangret-Kantor o swoim życiu i twórczości. Spisał i zredagował Lech Stangret* (Kraków: Cricoteka, 2016), s. 68.

38. Zob. np. Amy Bryzgel, *Performance art in Eastern Europe since 1960* (Manchester: Manchester University Press, 2017), s. 20; Bugajski, „Tadeusz Kantor’s Publics”, s. 65.

39. Stangret-Kantor, *Malując progi*, s. 70.

40. Wiesław Borowski, „Rozmowa z Tadeuszem Kantorem”, w: id., *Tadeusz Kantor* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1982), s. 85. Jak mówił gdzie indziej, „[s]am proces przejścia od malarstwa *informel* do happeningu był u mnie spontaniczny [...]. Furtka, którą wysłizgnałem się z terenu obrazu w rzeczywistość, musiała doprowadzić mnie do happeningu”; zob. rozmowa Tadeusza Kantora z Jerzym Pawlasem, cyt. za: Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997), s. 165. Problemem happeningu w kontekście twórczości Kantora i osadzeniem jego działalności artystycznej w ramach twórczości innych artystów zajmujących się happeningiem szerzej zajmuje się

zarzutami wtórności względem zachodnich nurtów, to z drugiej trudno nie dostrzec jego potencjalnej słuszności. Happening – dopowiada w swoich wspomnieniach Maria Stangret-Kantor – „w którym artysta tylko inicjował akcję, a rozwijały ją nieskrępowane niczym działania uczestników, był dla Tadeusza nie tyle objawieniem, ile potwierdzeniem tego, co robił wcześniej w teatrze”⁴¹. Dużą rolę odgrywały tu nie tylko zauważone przez Kantora paralele z jego koncepcją teatru, lecz także podkreślany przez niego związek między happeningiem i zajmującym go wcześniej malarstwem *informel*, opartym na aktywizacji materii malarskiej, „ożywieniu obrazu”, zawierającym kreatywny, zdaniem artysty, element przypadku, również istotny w happeningach⁴². Sam Kaprow, w znanym tekście z 1958 r. *The Legacy of Jackson Pollock*, dostrzegł kontynuację pomiędzy twórczością amerykańskiego malarza – do którego *informelowe* obrazy Kantora bywały zresztą też niekiedy porównywane – a swoimi własnymi dążeniami do przekroczenia pola płótna, działania rok później określonego przez niego jako happening właśnie⁴³. Dodajmy, że istnieją oczywiście również inne paralele pomiędzy amerykańskimi eksperymentami artystycznymi i sztuką Kantora, np. nieco wcześniej (od 1963 r.) i równoległe z happeningami artysta zaczął tworzyć ambalaże zbliżające się do strategii wczesnego pop-artu, zwłaszcza *combine-paintings* Roberta Rauschenberga⁴⁴. Jednak, jak słusznie zauważyła Jill

Bugajski, w przypadku polskiego artysty rozważania dotyczące pierwszeństwa wpływu są bezproduktywne i z uwagi na chronologię zawsze lokować go będą na straconej pozycji naśladowcy. Jej zdaniem zamiast tego powinno się spojrzeć na Kantora jako na artystę testującego z pewnego, analitycznie produktywnego dystansu granice i adekwatność danego medium lub tendencji w określonym kontekście społecznym i kulturowym (co robił według niej już podczas fazy malarstwa *informel*)⁴⁵. Problem wpływu zawsze implikował hierarchiczność opartą na oryginalności czy tzw. pierwszości – wartościach fetyszizowanych w narracjach modernistycznych jako uniwersalne wyznaczniki artystycznej jakości, „ślepe” na wiele lokalnych kontekstów oraz historyczno-kulturowych uwarunkowań, które okazują się niesprowadzalne do uniwersaliów i często daleko bardziej intelektualnie owocne.

Po pobytku w Warszawie Kaprow i Baecker w towarzystwie Borowskiego udali się do Krakowa na spotkanie z Kantorem. Tam, w Krzysztoforach, polski artysta przygotował dla swoich gości specjalny pokaz fragmentu *Umarłej klasy*, której premiera odbyła się rok wcześniej. Musiało to świadczyć o poważaniu, jakim darzył Amerykanina (il. 4). Występ zrobił na Kaprowie duże wrażenie. Borowski wspominał, że artysta, zobaczywszy dzieło Kantora, oznajmił, iż spektakl bardzo mu się podobał, ale – w kulturowo hierarchizującym, jak się wydaje, tonie – zauważył, że żeby sztuka mogła

Justyna Michalik; zob. ead., *Idea bardzo konsekwentna* (zwłaszcza rozdział *Kantor a happening, happening a Kantor*, s. 179–214). Ciekawe, że poza krótką wzmianką w rozmowie ze Zbigniewem Gostomskim (cytowanym wcześniej), pobyt Kaprowa w Polsce i jego spotkanie z Kantorem są w jej pracy całkowicie nieobecne. Na temat swoistego charakteru happeningów Kantora zob. też: Sebastian Stankiewicz, „Akcjonizm Tadeusza Kantora w kontekście happeningu zachodniego. Kilka uwag na temat odrębności”, w: *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, red. Tomasz Gryglewicz (Kraków: Universitas, 1997), s. 59–68.

41. Stangret-Kantor, *Malując progi*, s. 70.

42. Zob. np. Tadeusz Kantor, „Abstrakcja umarła. Niech żyje abstrakcja. O sztuce *informel*”, *Życie Literackie*, nr 50 (1957), s. 6.

43. Allan Kaprow, „The Legacy of Jackson Pollock”, w: id., *Essays on the Blurring of Art and Life*, s. 1–9. Porównania Kantora do Pollocka pojawiały się w prasie amerykańskiej, zwłaszcza jako plon jego amerykańskich wystaw, czego zwieńczeniem była słynna wystawa zbiorowa polskich abstrakcjonistów okresu odwilży *Fifteen Polish Painters* w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (1961); zob. np. Dore Ashton, „Art: Polish Avant-Garde. Paintings by Tadeusz Kantor, Leader of Movement, at Sainenberg Gallery”, *New York Times* 110 (6 X 1960), s. 81.

44. Jedną z prac, które nie tylko przypominają dzieła Rauschenberga, ale i zawierają obiekt przywieziony zapewne z Nowego Jorku, jest ambalaż – obraz datowany na 1965 r. *Art...suppli...* z kolekcji Muzeum Narodowego we Wrocławiu, w który Kantor winkorporował papierową torbę z nowojorskiego sklepu z przyborami malarskimi mieszczącego się przy Siódmej Alei na Manhattanie.

45. Bugajski, „Tadeusz Kantor’s Publics”, s. 65.



4 Allan Kaprow, Wiesław Borowski i Inge Baecker przed Pałacem „Pod Krzysztoforą” w Krakowie, Archiwum Galerii Foksal

zaistnieć międzynarodowo, musiałyby zostać pokazane w Stanach Zjednoczonych⁴⁶. W istocie, *Umarła klasa* cieszyła się uznaniem poza granicami Polski; w drugiej połowie lat 70. XX w. teatr Kantora odbywał tournée po Europie, a w 1979 r. wyjechał do Nowego Jorku. Co ciekawe, w tym samym roku, gdy Kaprow zobaczył przedstawienie, krytyk „Newsweeka” napisał, że był to najlepszy spektakl teatralny na świecie⁴⁷.

O krakowskim pobycie Kaprowa nie wiadomo wiele więcej, choć, jak sugerują fotografie, z pewnością spotkał się również z innymi artystami z kręgu Kantora, np. Lesławem i Waławem Janickimi, artystami

i współpracownikami w Cricot 2. W tej części pobytu Kaprowa na plan pierwszy wysunęła się jednak Inge Baecker i interesy jej galerii w Bochum, które zapewne zderzyły jej zaangażowanie w przyjazd Kaprowa do Polski. Jak wcześniej wspomniano, Kantor i Borowski poznali właścicielkę galerii w końcu 1974 r. Prawdopodobnie już wtedy Baecker rozmawiała z nimi nie tylko na temat wizyty Kaprowa, ale też o potencjalnej współpracy polskiego artysty z niemiecką galerią, w czym miała pośredniczyć związana z Borowskim Galeria Foksal. Baecker dostrzegła zapewne możliwość pozyskania prac artysty zza żelaznej kurtyny, ale znanego już szeroko

46. Borowski, *Zakrywam to, co niewidoczne*, s. 440.

47. Pleśniarowicz, *Kantor*, s. 222.

w Europie i w Stanach Zjednoczonych. Było to w tamtym czasie niełatwe zadanie. Kuratorka najwyraźniej okazała się jednak skuteczna, gdyż w wyniku tej wizyty i dalszych negocjacji jeszcze w 1975 r. do Baecker trafiły trzy obrazy olejne Kantora, przesłane z Polski za pośrednictwem Borowskiego; miała je pokazać w swojej galerii i zaprezentować być może na targach lub wystawie zbiorowej w Kolonii. Jak zapewniał ją Borowski w jednym z listów, „Kantora i moje zainteresowanie współpracą z Tobą jest, jak zawsze, bardzo duże”⁴⁸. Podczas pobytu w Krakowie niemiecka galerzystka przekonała Kantora do przekazania jej instytucji (prawdopodobnie w depozyt) dziesięciu rysunków w celach wystawienniczych i handlowych. Zainteresowana zabrała je ze sobą, udając się do Niemiec. Jednak, jak relacjonuje Borowski i co potwierdza korespondencja między Baecker i Kantorem, artysta szybko stwierdził, że chce się wycofać z tej transakcji, zwłaszcza że nie podpisał żadnych kwitów potwierdzających depozyt. Miał się nawet domagać, aby wstrzymano lot samolotu, którym wracała Baecker, by nie dopuścić do jej wyjazdu z rysunkami⁴⁹. Nie jest niestety jasne, co do tak gwałtownej zmiany decyzji doprowadziło. Prace ostatecznie trafiły do niemieckiej galerii.

Jak dowiadujemy się z korespondencji Borowskiego z Baecker, Kantor napisał do niemieckiej galerzystki list, w którym domagał się odesłania wszystkich jego prac. Ona z kolei, w odpowiedzi polskiemu artyście, uzależniła odesłanie dzieł od zwrotu rozmaitych kosztów poniesionych w Polsce⁵⁰. Na reakcję nie trzeba było długo czekać. Borowski, występując w charakterze pełnomocnika Kantora, w stanowczym, pełnym oburzenia liście podtrzymywał roszczenia artysty i groził wstąpieniem na drogę prawną. Deklarował też, że

wszelkie planowane działania we współpracy z Galerią Foksal w świetle zaistniałej sytuacji zostają unieważnione⁵¹. Oczywiście w tamtym czasie podjęcie oficjalnych kroków w postaci wszczęcia postępowania sądowego było wykluczone, zwłaszcza gdy chodziło o państwa spoza bloku wschodniego. Poza tym nie mogło wyjść na jaw, że relacje z Galerią Foksal i Kantora z Baecker miały charakter komercyjny, pominięto bowiem Desę, która była ówczesnie jedyną instytucją uprawnioną do międzynarodowego handlu dziełami sztuki, a zarabkowanie w obcej walucie i jej posiadanie było nielegalne (choć od 1960 r. zaistniała możliwość jej wymiany na bony towarowe PKO)⁵². Niestety, nigdzie nie pojawia się informacja, które konkretnie prace trafiły do Niemiec i co się dalej z nimi działo. Co ciekawe, zarówno w kontekście niekomercyjnego etosu galerii, jak i tego, że nie istniał wtedy w Polsce wolny rynek sztuki, Galeria Foksal odgrywała tu w praktyce rolę dealera⁵³, reprezentującego interesy Kantora. Z kolei w niektórych źródłach można znaleźć nazwisko Kantora wśród artystów reprezentowanych przez Baecker Galerie⁵⁴.

Wizyta Kaprowa w Polsce pozostawia wiele znaków zapytania, ale jednocześnie stanowi papierek lakmusowy wskazujący złożony charakter relacji między ówczesnym Wschodem i Zachodem. Ujawnia też wiele różnic, zwłaszcza ekonomicznych, systemowych i instytucjonalnych, które nie zniknęły nawet wtedy, gdy – jak się wydaje – dochodziło do spotkania i tworzenia wspólnej płaszczyzny wymiany artystycznej. Próba omówienia spotkania Kantora i Kaprowa stanowi przyczynek do istniejących już badań nad źródłami i statusem sztuki happeningu w Polsce, a przede wszystkim nad specyfiką happeningowych działań Kantora w kontekście zarówno rodzimym, jak i zmieniającej się sceny artystycznej

48. Archiwum Galerii Foksal, list Wiesława Borowskiego do Ingi Baecker, 15 X 1975.

49. Borowski, *Zakrywam to, co niewidoczne*, s. 440–441.

50. Trudno powiedzieć, jakie to koszty, dostępna bowiem jest tylko część korespondencji, a konkretnie listy Borowskiego do Baecker.

51. Archiwum Galerii Foksal, listy Wiesława Borowskiego do Ingi Baecker, 24 IV 1976 oraz 11 V 1976.

52. Wątki te przy okazji analizy zagranicznego funkcjonowania jednej z prac Kantora podjęte są krótko w: Lech Stangret, „Historia jednego obrazu z Le Rocher Tadeusza Kantora”, w: *Artyści i Kraków*, s. 274–275.

53. Nie sugeruję jednak, że Galeria Foksal z takiej reprezentacji czerpała finansowe zyski (Milada Ślizińska w rozmowie ze mną zauważyła, że tak z pewnością nie było). Chodzi tu raczej o nietypową w realiach PRL-u pozycję galerii jako aktora w świecie sztuki.

54. Zob. <https://artfacts.net/institution/galerie-inge-baecker/133/artists>, dostęp 19 stycznia 2024. Dla potwierdzenia tej informacji należałoby jednak przeprowadzić dalszą kwerendę w Niemczech, w archiwum galerii, która została zamknięta w 2021 r. po tragicznej śmierci Baecker.

na tzw. Zachodzie⁵⁵. Ponadto w tle wizyty amerykańskiego artysty pojawia się wątek otwierający pytania dotyczące możliwości ekspozycji dzieł sztuki za żelazną kurtyną i, co mniej rozpoznane, komercyjnego obrotu dziełami pochodzącymi z kraju oficjalnie pozbawionego wolnego rynku sztuki.

Wreszcie otwartość pytania, czy działanie Kaprowa odbyło się czy nie, podtrzymuje artystyczno-kuratorski projekt Karola Radziszewskiego, który w 2023 r. przygotował w galerii Foksal wystawę nawiązującą do jej archiwaliów. Radziszewski, mając dostęp m.in. do istniejących materiałów na temat Kaprowa, nie rozstrzygając, czy działanie miało miejsce, niejako *ex-post*, skorzystał ze znalezionych w katalogach instrukcji i przygotował dwuosobowy performans, który został wykonany w galerii jako „prapremiera” tego, co mogło się wydarzyć w kwietniu 1976 r. na Foksal. Zatytułował go *Activity-Model (za Kaprowem)*, sięgając po tytuł planowanej wystawy Amerykanina, a nie nazwę działania znaną z katalogu. Powrócił tym samym do pytania o to, w jakim zakresie artysta realizował wówczas swoje pierwotne zamierzenia i jak należałoby jego aktywność sklasyfikować. Dokamerowy performans, czy raczej – sięgając po sformułowanie Kaprowa – działanie

wykonane przez dwóch nagich mężczyzn, nie tylko stanowił współczesną konkretyzację projektu Amerykanina. Zaktualizował także wpisane w ideę działań relacyjność i wzajemne odkrywanie/doświadczenie poprzez proste, pozbawione wymiernych, trwałych efektów czynności, w tym przypadku na gruncie męskiej, homoseksualnej cielesności i partnerstwa. Radziszewski skorzystał z instrukcji zawartych w broszurach Kaprowa, celowo interpretując je w działaniu, niejako niedokładnie, kampowo, przez gesty performerów sugerując ową niepewność co do tego, co się zdarzyło, ale i różnicę wynikającą z czasu, który upłynął od wizyty twórcy happeningu w Polsce. Jak napisano w katalogu wystawy, polski artysta „odtworza performansy, jakby niechłujnie wywoływał ducha – zupełnie bez intencji, by ten faktycznie się pojawił”⁵⁶. Nie chodziło tu bowiem o wskrzeszenie jakiejś obecności, tak jak w niniejszej próbie (re)konstrukcji historii działania Kaprowa, fragmentarycznej i pełnej niedopowiedzeń, niekoniecznie chodzi o jednoznaczne ustalenie, czy działanie się odbyło, czy nie, ale o pole – *nomen omen* – działania, które nam ten przypadek pozostawia, tak na gruncie archiwalnych i historycznych dociekań, jak artystycznych praktyk.

55. Tu myślę zwłaszcza o przywoływanym już opracowaniu Justyny Michalik.

56. Michał Grzegorek, „Nos w dupie”, w: *Karol Radziszewski. Nos w dupie*, kat. wyst., Galeria Foksal (Warszawa: Galeria Foksal, 2023), s. 38. Kuratorką wystawy była Maria Rubersz.

BIBLIOGRAFIA

- Bałdyga, Janusz. „Pracownia Dziekanka 1974–1978”. W: *Dziekanka artystyczna. Fenomen kultury niezależnej na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie 1972–1998*, redakcja Joanna Kiliszek, 94–115. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2017.
- Borowski, Wiesław. „Rozmowa z Tadeuszem Kantorem”. W: id., *Tadeusz Kantor*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1982.
- Borowski, Wiesław. *Zakrywam to, co niewidoczne. Wywiad rzeka. Rozmawiają Adam Mazur i Ewa Toniał*. Warszawa: 40 000 Malarzy, 2014.
- Bryzgel, Amy. *Performance art in Eastern Europe since 1960*. Manchester: Manchester University Press, 2017.
- Bugajski, Jill. „Tadeusz Kantor’s Publics. Warsaw–New York”. W: *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, redakcja Gilles Scott-Smith, Joes Segal, Peter Romijn, 53–72. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.
- Grzegorek, Michał. „Nos w dupie”. W: *Karol Radziszewski. Nos w dupie*, 38–81. Warszawa: Galeria Foksal, 2023.
- Hot Art, Cold War. Southern and Eastern European Writing on American Art 1945–1990*. Redakcja Claudia Hopkins, Iain Boyd Whyte. New York–London: Routledge, 2020.
- Husakowska-Szysko, Maria. „Kto przyjechał, kto wyjechał. Pierwszy pobyt Tadeusza Kantora w Nowym Jorku w 1965 roku”. W: *Artyści i Kraków. Studia ofiarowane Tomaszowi Gryglewiczowi*, redakcja Jan Ostrowski et al., 111–120. Kraków: Universitas Jagiellonica Cracoviensis, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2022.
- Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Redakcja Jeff Kelley. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1993.
- Kaprow, Allan. *Sweet Wall / Testimonials*. Berlin–Bochum: Edition René Block/Baecker Galerie, 1976.
- Michalik, Justyna. *Idea bardzo konsekwentna. Happening i teatr happeningowy Tadeusza Kantora*. Kraków: Universitas, 2013.

- Nader, Luiza. *Konceptualizm w PRL*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego – Fundacja Galerii Foksal, 2009.
- Nieprzekupne oko. Galeria Akumulatory 2, 1972–1990*. Redakcja Bożena Czubak, Jarosław Kozłowski. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2012.
- Phillips, Glenn. „Time Pieces”. W: *Allan Kaprow. Art as Life*, redakcja Eva Mayer-Hermann, Andrew Perchuk, Stephanie Rosenthaler, 34–41. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008.
- Pleśniarowicz, Krzysztof. *Kantor. Artysta końca wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997.
- Rosenthaler, Stephanie. „Agency for Action”. W: *Allan Kaprow. Art as Life*, redakcja Eva Mayer-Hermann, Andrew Perchuk, Stephanie Rosenthaler, 56–71. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008.
- Stangret, Lech. „Historia jednego obrazu z Le Rocher Tadeusza Kantora”. W: *Artyści i Kraków. Studia ofiarowane Tomaszowi Gryglewiczowi*, redakcja Jan Ostrowski et al., 273–278. Kraków: Universitas Jagiellonica Cracoviensis, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2022.
- Stangret-Kantor, Maria. *Malując progi. Maria Stangret-Kantor o swoim życiu i twórczości. Spisał i zredagował Lech Stangret*. Kraków: Cricoteka, 2016.
- Stankiewicz, Sebastian. „Akcjonizm Tadeusza Kantora w kontekście happeningu zachodniego. Kilka uwag na temat odrębności”. W: *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, redakcja Tomasz Gryglewicz, 59–68. Kraków: Universitas, 1997.
- Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*. Redakcja Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara. Warszawa: Fundacja Galerii Foksal, 1998.

SUMMARY

An Exhibition That Did Not Happen? Allan Kaprow in Warsaw by Filip Lipiński

During his visit to Poland in April 1976, hitherto never discussed in specialist literature, the American artist Allan Kaprow, the pioneer of artistic happening, was to stage an exhibition/activity entitled *Activity-Model* at the Foksal Gallery. Until now, the visit was reported on solely by word of mouth; in addition, it is not clear to what extent the planned project came to fruition. It is known for certain that the American artist gave a lecture at the Dziekanka Gallery. However, the recently discovered, hitherto unknown materials and correspondence between Wiesław Borowski, Kaprow and his representative Inge Baecker, the owner of an art gallery in Bochum, shed interesting light on the potential course of events, which seems different from what is suggested by, for instance, Borowski's earlier accounts. In addition, in the shadow of Kaprow's visit there emerges an almost sensational aspect, involving a meeting between Kaprow and Tadeusz Kantor in Cracow and, above all, revealing Baecker's business deals and her plans to acquire the Polish artist's works for her Bochum gallery through the intermediation of the Foksal Gallery. The issue of Kantor's reception of the concept of artistic happening after his stay in New York seems relevant to the above. The aim of this article is therefore to attempt to put the facts in order and to reconstruct, at least partially, the visit of this important American artist and to establish the motivations of all the persons involved. The case study discussed here is also intended as an essential contribution to the current expanding research on artistic contacts between the communist Eastern Bloc and the so-called West, especially the United States, during the Cold War period.

The first part of the article discusses Kaprow's case in the general scope of international artistic contacts in Poland during the communist period, which were usually based on grassroots, private initiatives undertaken by artists or curators. It then outlines the current state of knowledge on the visit of this key twentieth-century artist, referring primarily to Wiesław Borowski's oral account, later published in print; in the face of materials recently found at the Foksal Gallery and elsewhere, however, this account turns out to be far from accurate and factually incorrect. This

applies in particular to the reason and circumstances for the alleged cancellation of Kaprow's planned performance. During a rehearsal at the gallery, with the participation of invited guests, the American allegedly reminded Borowski that he was still to be paid a fee of \$2,000; the latter was purportedly surprised and, due to a lack of funds, responded in the negative. Correspondence indicates that there could be no question of surprise and that the remuneration agreement was handled by Baecker, who proposed a barter exchange: Kaprow's show for a work by Kantor. Letters exchanged by Kaprow, Baecker and Borowski reveal extremely interesting details and stages of this venture, which in the realities of Poland under the communist rule was rather difficult, while at the same time a number of issues is referred to solely in hints at or allusions. They indicate that Baecker was instrumental in organising Kaprow's arrival and exhibition, as she saw it as an opportunity to establish a relationship with Tadeusz Kantor, an artist closely associated with the Foksal Gallery, whom she wanted to represent at her gallery in Bochum.

The Foksal Gallery does not have even a single copy of the catalogue relating to Kaprow's visit in Warsaw, although the letters indicate that Borowski ordered 1,000 copies. However, Kaprow's archive at the Getty Research Institute holds a catalogue/brochure which clearly indicates that the activity in Warsaw, called not *Activity-Model* but *Testimonials*, was sponsored by the Foksal Gallery. The same brochure forms a part of a publication (*Sweet Wall/Testimonials*) discovered in the Foksal archive, referring to Kaprow's activity in Berlin two months later. An analysis of Kaprow's artistic practice, however, shows that at the time he printed catalogue brochures which functioned not as documentation but as prospects, constituting a *sui generis* instruction for performers regarding planned actions. The catalogue images referring to *Testimonials* therefore do not document actions in Warsaw or Berlin, but anticipate them. In the 1970s, Kaprow was moving away from the concept of happenings and towards activities, and at the same time he gradually reduced the role of the audience who would not concurrently be participating performers. In Warsaw, the plan was to invite nine pairs, eight of whom would be students from the Warsaw Academy of Fine Arts and Kaprow himself with Baecker would be the ninth, to perform simple activities indicated in the brochure in their private spaces, or simply somewhere not in the gallery, which they were to report on during a meeting, which would be held at Foksal. The activities were aimed at recognising the partner more fully, experiencing him/her and building a mutual relationship based on breaking the conventional rituals of purposeful everyday life. According to a preserved audio recording of a meeting with Kaprow at the Dziekanka Gallery, the making of an exhibition/documentation of his activities was planned, at least declaratively, at the beginning of his stay in Warsaw, but it is difficult to say what form it was to take; it is even unclear whether these activities took place at all. However, an analysis of Kaprow's conception of art at the time, carried out in the following section of the article, shows that it is not impossible that the essence of his project, i.e. the very activities carried out by the performers outside the gallery, was accomplished, even if there was no official show in the gallery, which was in any case secondary to the planned activities and, bearing in mind Kaprow's distrust towards institutionalisation of art, also problematic.

The following part of the article discusses Kaprow's trip, in the company of Baecker and Borowski, to Cracow, where he met Tadeusz Kantor. For his arrival, Kantor staged a showing of a part of *The Dead Class* (which had premiered shortly before) at the Krzysztofory Gallery. It is highly likely that Kantor had met Kaprow during his stay in New York in 1965. From there, as he later claimed, he brought back the term 'happening' and the mythology of this art form, but he maintained that happening

was a natural continuation of his earlier artistic activities and had not been borrowed. Reconstructing these aspects of his sojourn, it is possible to presuppose the existence of a potential complex relationship between the American happening, of which Kaprow was the creator, and the first happenings in Poland, which Kantor staged soon after his return from the United States. At the same time, however, the common platform of performative actions linking the two artists was not the only element underlying the meeting in Cracow. Inga Baecker was keen to acquire Kantor's works for her gallery, known in Europe for representing, in particular, artists associated with the Fluxus community. Baecker had already met Borowski and Kantor in 1974 during one of the theatre festivals in Essen. It was most probably already then that talks about a potential collaboration began, later continuing by letter, and the idea of Baecker's coming to Poland together with Kaprow emerged (Baecker herself had been to Poland several times before, including at an open-air workshop in Osieki in 1974). Even before Kaprow's visit, Borowski had sent her three of Kantor's oil paintings, and after the meeting in Cracow she left with ten of his drawings in a suitcase. According to Borowski's account, Kantor, for unexplained reasons, changed his mind and wanted to retrieve the works at the last minute before she left for Germany, but his attempt failed. This is confirmed by further correspondence between Borowski and Baecker, in which the former demanded the return of all the works and in view of the circumstances (the particulars of which are not mentioned) broke off all cooperation, threatening Baecker with legal action. It is not clear whether the works in question were returned to Poland. Some sources state that the Baecker Galerie, which existed until 2021, owned some paintings by Kantor, so this was probably not the case. It is also unclear which works were involved. This case sheds an interesting light on the conditions of artwork circulation under communism, when all international trade in artworks (with the exception of *Desa*), not to mention the possession of foreign currency, was forbidden. The role of the Foksal Gallery, which acted as a mediator and perhaps even a kind of unofficial dealer in Kantor's works, seems interesting in this context. As a result, the case of Kaprow's visit provides a focus for a number of problems related to the functioning of Polish art behind the Iron Curtain, the economic and systemic differences between the East and West, and at the same time the potential common grounds for artistic exploration.

In 2023, the Foksal Gallery hosted an exhibition by Karol Radziszewski created on the basis of the gallery's archival documents. Its curator returned to the case of Kaprow, evoking the spirit, so to speak, of the actions the American artist had completed (or not). In a one-off action recorded on film, two naked male performers followed the instructions contained in the brochure, carrying them out in a detached manner, as it were, with a certain nonchalance, and thus fulfilling the potential of Kaprow's relational actions in the spirit of a homoerotic relationship, body analysis, and the construction of an awareness of the other person/the partner. Radziszewski's action does not resolve whether the 1976 actions took place or not, but activates a space whose fractured framework this article attempts to reconstruct on the basis of existing materials, accounts, and the knowledge of Kaprow's artistic activity.

BIOGRAPHICAL NOTE

Filip Lipiński PhD (habil.) is a professor of the Adam Mickiewicz University, a historian of art and a specialist in American Studies, employed at the Department of Art History of the Adam Mickiewicz University in Poznań. His research focuses on

modern and contemporary art, especially American art. His books include *Ameryka. Rewizje wizualnej mitologii Stanów Zjednoczonych* (2021) and *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu* (2013). He received grants from, among others, the Fulbright Foundation, the Terra Foundation for American Art, and the Kosciuszko Foundation. He is the deputy editor-in-chief of the “Artium Quaestiones” academic journal and a translator of scholarly texts.

NOTA BIOGRAFICZNA

Filip Lipiński – prof. UAM, dr hab., historyk sztuki, amerykanista, pracownik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się badaniem sztuki nowoczesnej i współczesnej, zwłaszcza amerykańskiej. Autor książek *Ameryka. Rewizje wizualnej mitologii Stanów Zjednoczonych* (2021), *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu* (2013). Stypendysta m.in. Fundacji Fulbrighta, Terra Foundation for American Art i Fundacji Kościuszkowskiej. Zastępca redaktora naczelnego czasopisma „Artium Quaestiones”, tłumacz tekstów naukowych.