



6

Sztuka i DOKUMENTACJA

Ukazuje się dwa razy w roku. Nr 6 (wiosna 2012) / Appears twice a year. No. 6 (Spring 2012)

ISSN 2080-413X



9 772080 413001

OD REDAKCJI

Polski świat sztuki odkrywa dziś swoją historię. Nie chodzi tu o badania historyków sztuki, ale o szeroką świadomość, zwłaszcza w młodym pokoleniu. Po 1989 roku sztuka była wynajdywana jak gdyby na nowo, gdyż wszyscy musieli odnaleźć swoje miejsce w nowej rzeczywistości. Jednak pogłębiło to tylko zerwanie ciągłości sztuki, i tak już dokonane przez „lata ciemne” stanu wojennego. Dziś trzeba ową ciągłość mozolnie przywracać. Częścią tego procesu są próby budowania mostów między współczesnością a latami siedemdziesiątymi, w których dominowała sztuka konceptualna.

W latach siedemdziesiątych prowadzone w Polsce rozważania nad definicją sztuki przekładały się w praktyce na wskazywanie kto jest, a kto nie jest artystą konceptualnym. Konceptualizm był więc narzędziem krytycznym o cechach awangardy – nowości, progresu i rywalizacji. Ten styl pisania o sztuce konceptualnej powraca niekiedy także dziś. Nazwa „sztuka konceptualna”, i odpowiednio „konceptualista” stają się wtedy zaszczytnymi tytułami nadawanymi wtajemniczonym.

Teksty opublikowane w tym numerze pisma *Sztuka i Dokumentacja* pod zbiorczym tytułem „Sztuka jako idea, ludzie, czas.” dotyczą kwestii ogólnoteoretycznych jak i szczegółowych. Okazuje się, że sztuka konceptualna był to masowy ruch, który stworzył epokę konceptualną. W tym zakresie zbiór ten wpisuje się w tendencję „odzyskiwania” historii przez polski świat sztuki.

Wśród tekstów znajdziemy zestaw dotyczący kwestii definicji sztuki, czyli powracający do zagadnienia kluczowego dla sztuki konceptualnej, jednak ujmowanego z perspektywy współczesności, a więc z dystansu czasowego i opisywanego za pomocą współczesnego języka badawczego.

Tematyka ogólna zyskuje tu jednak ugruntowanie w faktach artystycznych. Dużą część zestawu tekstów stanowią opisy i interpretacje zarówno sztuki wybranych artystów jak i grup, środowisk oraz projektów takich jak „galerie konceptualne”. Spojrzenie z dystansu, bez ówczesnych uprzedzeń i bez awangardowego stylu myślenia, pokazuje przede wszystkim bogactwo i różnorodność sztuki konceptualnej w Polsce lat siedemdziesiątych.

Oczywiście zestaw tekstów w żadnym razie nie wyczerpuje tematu. Pokazuje jednak konceptualizm jako najbardziej ogólną determinantę sztuki lat siedemdziesiątych. Zarazem stanowi punkt wyjścia, na zasadzie przeczucia mostów nad historią, dla rozpoznania konceptualnego dziedzictwa współczesności; wskazania konceptualnego komponentu zarówno we współczesnym myśleniu w/o sztuce, jak i we współczesnych pracach.

EDITORIAL

The Polish art world today has discovered its history. This does not refer to the research done by art historians, but rather a wide-ranging awareness, especially among the young generation. After 1989 art was re-discovered, because everyone had to find their place in the new post communist reality. However, the break-up of the continuity of art created by the 'dark age' of martial law then deepened even more. Today one must revive its continuity with great effort. A part of this process of revival is the attempt to build bridges between contemporary times and the seventies, when conceptual art dominated.

Deliberations on the definition of art in Poland in the seventies in practice pointed out who was, and who was not a conceptual artist. Conceptualism was therefore a critical tool with avant-garde features – novelty, progress and competition. This style of writing on conceptual art sometimes returns today. The name 'conceptual art' and 'a conceptualist' has become an honorable title given to the initiated.

The texts published in this issue of the journal *Art and Documentation* under a collective title "Art as an idea, as people, as time" deal with general-theoretical issues as well as detailed ones. Conceptual art was in fact a mass movement that created a conceptual epoch. In this sense, the collection becomes part of a tendency to "regain" their place in art history by the Polish art world.

Among the texts one can find a collection that focuses on the question of the definition of art. This is a key issue for conceptual art. Here it is understood, however, from a contemporary perspective, that is from a distance of time, and using contemporary research language.

The general subject matter is established here in historical facts. The larger section of the collection of texts are the descriptions and interpretations of art by selected artists and art groups, communities or projects such as 'conceptual galleries'. Looking back from a distance of time, without the former prejudice and avant-garde style of thinking, reveals above all the richness and variety of conceptual art in Poland in the seventies.

Of course, the collection of texts does not exhaust the subject. It shows conceptualism, however, as the most general factor of art of the seventies. At the same time, making a bridge across history, makes a good starting point to recognise the conceptual heritage of contemporary times; pointing at conceptual components both in contemporary thinking in and about art, as well as in contemporary works of art.

Redaktor naczelny / Chief Editor – Łukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / Managing Editor – Małgorzata Kaźmierczak

Redakcja / Editorial Board

Józef Robakowski, Aurelia Mandziuk-Zajączkowska, Adam Klimczak, Karolina Jabłońska

Korekta w języku polskim / Polish proofreading – Beata Śniecikowska

Redakcja przypisów i bibliografii / Notes & bibliographies –

Małgorzata Kaźmierczak

Tłumaczenie / Translation – Małgorzata Kaźmierczak

Korekta w języku angielskim / English proofreading –

Anne Seagrave / Małgorzata Kaźmierczak

Rada Naukowa / Board of Scholars – Ryszard W. Kluszczyński,

Kristine Stiles, Anna Markowska, Slavka Sverakova, Leszek Brogowski, Bogusław Jasiński, Kazimierz Piotrowski, Tomasz Załuski, Tassilo von Blittersdorff

Projektowanie, skład / Design, typesetting – Norbert Trzeciak

Projekt WWW / Webdesign – Anka Leśniak

Siedziba / Office

ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland

Tel./fax: +48 42 634 86 26

e-mail: sid@free.art.pl

www.sid.free.art.pl

Wydawca / Publisher

Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SiD)

Art & Documentation Association

ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland

KRS 0000328118, NIP 7252005360

www.doc.art.pl

Współpraca wydawnicza / Co-publishing

InterAkcje, 14 Międzynarodowy Festiwal Sztuki Akcji www.interakcje.org

Druk / Print

Druk i oprawa, Drukarnia Read Me, www.readme.pl

Dystrybucja / Distribution

sid@free.art.pl

Wydanie pisma *Sztuka i Dokumentacja* w wersji papierowej jest wersją pierwotną (referencyjną)

Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy zapoznać się z założeniami redakcyjnymi i edytorskimi znajdującymi się na stronie internetowej pisma. Artykuły w piśmie *Sztuka i Dokumentacja* są recenzowane. Lista recenzentów i zasady recenzowania znajdują się na stronie internetowej pisma.

Ilustracje i materiały uzupełniające znajdują się na stronie:

<http://www.sid.free.art.pl/ilustracje.html>

All interested in collaboration are welcome. Suggestions of topics and texts should be sent to the e-mail address of the editor. We also kindly ask to read the notes on style that can be found on our journal's web site. *Art & Documentation* is a peer-reviewed journal. The list of peers and the peer-review process are available on our web site.

Illustrations and supplementary materials you can find at:

<http://www.sid.free.art.pl/ilustracje.html>

<http://www.sid.free.art.pl/>

SPIS TREŚCI

table of contents

SZTUKA JAKO IDEA, LUDZIE, CZAS. W KRĘGU POLSKIEGO KONCEPTUALIZMU. 7-169 Art as an Idea, as People, as Time. In the Sphere of Polish Conceptualism.	
	Wstęp / Foreword
	9
Konceptualizm: historia czy współczesność? / Grzegorz Sztabiński Conceptualism – Past. But Present?	11
Trwałość tradycji sztuki konceptualnej / Łukasz Guzek Is the Tradition of Conceptualism Still Valid?	
	Artykuły / Essays
	15
Protokonceptualizm polski / Bożena Kowalska Polish Proto-conceptualism	21
Dokumentowanie sztuki jako nowa praktyka artystyczna / Grzegorz Dziamski Documenting Art as New Artistic Practice	29
Czy polska sztuka konceptualna ma płeć? / Maria Hussakowska What is the Gender of Polish Conceptual Art?	41
Idea a obraz. Ikonoklastyczny aspekt konceptualizmu / Agnieszka Gralińska-Toborek An Idea and an Image. The Iconoclastic Aspect of Conceptualism	47
Obraz a idea. Estetyczno-antropologiczne paradoksy sztuki konceptualnej (implikacje ikonoklastyczne) / Wioletta Kazimierska-Jerzyk Image and Idea. Aesthetic and Anthropological Paradoxes of Conceptual Art (Iconoclastic Implications)	55
Zbigniew Dłubak. Od sensu ukonstytuowanego do konstytucji sensu / Leszek Brogowski Zbigniew Dłubak. From a Constituted Sense to the Sense Constitution	63
Medium czy osoba – dylematy sztuki konceptualnej na kilku przykładach / Adam Sobota A Medium or a Person? – Conceptual Art Dilemmas Shown by a Few Examples	73
Konceptualizm i sztuka interaktywna. Analiza polskich przykładów / Ryszard W. Kluszczyński Conceptualism and Interactive Art. The Analysis of Polish Examples	79
KwieKulik i konceptualizm w uwarunkowaniach PRL-u. Przyczynek do analizy problemu / Tomasz Załuski KwieKulik and Conceptualism in the People's Republic of Poland (PRL). A Contribution to the Problem Analysis	89
Tautologie konceptualistyczne / Grzegorz Sztabiński Conceptual Tautologies	97
Sztuka zamiast filozofii / Bogusław Jasiński Art Instead of Philosophy	109
Konceptualizm jako konceptyzm / Kazimierz Piotrowski Conceptualism as Conceptism	119
Sztuka jako wyraz świadomości artysty / Janusz Zagrodzki Art as an Expression of the Artist's Awareness	123
Galeria jako zagadnienie artystyczne w sztuce konceptualnej / Łukasz Guzek Gallery as an Artistic Project in Conceptual Art	133
Galeria Remont. Nieznana awangarda lat siedemdziesiątych / Katarzyna Urbańska Remont Gallery. The Unknown Avant-garde of the Seventies	141
Pojęcie i doświadczenie czasu w polskiej sztuce konceptualnej / Maciej H. Zdanowicz The Concept and Experience of Time in the Art of Polish Conceptualism	149
Foto Medium Art / Jerzy Olek Foto Medium Art	157
Działania konceptualne w łódzkim środowisku plastycznym na przykładzie Grupy Konkret / Karolina Jabłońska Conceptual Activities within the Artistic Environment of Łódź by the Konkret Group	163
... prosta nieskończona ...	
Wanda Czełkowska, Krystian Jarnuszkiewicz, Andrzej Wojciechowski / Dorota Grubba ... a straight infinite line ... Wanda Czełkowska, Krystian Jaruszkiewicz, Andrzej Wojciechowski	
ENGLISH SUMMARIES / STRESZCZENIA ANGIELSKIE 171-182	
BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY 183-189	
GALERIA IM. ANDRZEJA PIERZGALSKIEGO / ANDRZEJ PIERZGAŁSKI GALLERY 191-206	
INTERAKCJE 2012. CURATORS' STATEMENTS 208-216	

**Sztuka jako idea,
ludzie, czas.
W kręgu polskiego
konceptualizmu.**

ART AS AN IDEA, AS PEOPLE, AS TIME.
IN THE SPHERE OF POLISH CONCEPTUALISM.

Wstęp / Foreword

Konceptualizm: historia czy współczesność?

Grzegorz Sztabiński

Konceptualizm jest szczególnym zjawiskiem artystycznym w sztuce dwudziestego wieku. Przede wszystkim nazwa ta funkcjonuje, co można dostrzec z dzisiejszej perspektywy, zarówno jako pojęcie odnoszące się do zjawiska zlokalizowanego czasowo, jak też używana jest w sposób szerszy, ponadhistoryczny. W pierwszym przypadku słowo „konceptualizm” oznacza międzynarodowy ruch neoawangardowy z późnych lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych. W drugim, termin ten służy do podkreślenia, że w twórczości jakiegoś artysty istotną rolę pełnią czynniki intelektualne, pomijana jest rola elementów formalno-stylistycznych, że nie przypisuje on istotnego znaczenia czynnikom ekspresyjno-emocjonalnym postępując się przedmiotami znalezionymi lub środkami fotograficzno-filmowymi dla ujawnienia swych idei. Cechy te występowały w historycznym konceptualizmie, ale w połączeniu z szeregiem innych założeń, np. dążeniem do dematerializacji dzieła sztuki, krytyką aspektu estetycznego, nastawieniem meta-artystycznym itp. Konceptualizm jako neoawangardowy kierunek zaczął zanikać albo ulegać istotnym mutacjom w połowie lat siedemdziesiątych. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych konceptualizm stał się przedmiotem ostrej krytyki ze strony zwolenników nowego malarstwa i rzeźby (Transawangarda, Neue Wilde Malerei), gdyż reprezentował w szczególnie jaskrawy sposób te cechy twórczości awangardowej, które ci chcieli odrzucić wracając, jak to określił Achille Bonito Oliva, na teren sztuki, czyli tradycyjnych środków wyrazu plastycznego i ekspresyjnej interpretacji przedstawianej rzeczywistości. Jednak już od połowy lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku dało się zauważyć zainteresowanie tymi sposobami uprawiania twórczości artystycznej, które były charakterystyczne dla konceptualizmu. Nie był to powrót do doktryny „sztuki jako idei”, ale swobodne wykorzystanie związanych z nią niegdyś metod postępowania dla innych celów. Nastawienie twórcze zmieniło się z analityczno-badawczego na krytyczno-ludyczne. W tekstach o sztuce słów „konceptualizm” czy „konceptualny” zaczęto używać w sposób swobodny, nie licząc się specjalnie z wcześniej wypracowywanym ich sensem.

Czy w związku z tym uzasadnione jest posługiwanie się takimi terminami jak „postkonceptualizm” lub „neokonceptualizm”? Pojęcia tego typu są używane przez historyków sztuki dla oznaczenia późnych faz stylów artystycznych lub ich nawrotów w innych czasach. Uważam jednak, że w przypadku konceptualizmu nie występują cechy charakterystyczne dla tego typu zjawisk. Nie mogę tu przeprowadzić szerszej analizy tego problemu, jednak ogólnie ujmując można powiedzieć, że w tym przypadku powrotowi do pewnych sposobów uprawiania twórczości nie towarzyszyła akceptacja zjawiska pierwotnego. Przeciwnie, artyści z lat dziewięćdziesiątych nawiązując do konceptualizmu jednocześnie odcinali się od niego, podkreślali różnice. Nie wykazywali szacunku dla jego reprezentantów. Można było zauważyć, iż to niektórzy konceptualiści działający już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych szukali kontaktu z młodymi artystami w latach dziewięćdziesiątych i późniejszych. Czym spowodowana była ta sytuacja? Sądzę, że konceptualizm od początku

różnił się nie tylko od historycznych stylów artystycznych, ale również od innych kierunków awangardowych i neoawangardowych. W jego ramach nie wypracowano tożsamości zjawiska, a jeżeli takie próby były podejmowane, to miały charakter propozycji indywidualnych, często zresztą modyfikowanych. Dlatego autorzy piszący o historycznym konceptualizmie albo podkreślają jego złożoność, niejednoznaczność, otwartość, albo na podstawie cech twórczości najbardziej znanych jego reprezentantów formułują koncepcję „uśrednioną”. Być może najwłaściwszym sposobem opisu byłoby potraktowanie go jako pola, w ramach którego można wyznaczyć bieguny, natomiast twórczość konkretnych artystów zbliżałaby się bardziej lub mniej do niektórych spośród nich. Bieguny te obejmowałyby także cechy sprzeczne. Twórczość konkretnych artystów można by przedstawić jako oscylowanie między nimi. Za przykłady takich biegunów można by uznać: badanie pojęcia „sztuka” (które Joseph Kosuth uważał za najczystsza odmianę konceptualizmu), zainteresowanie problemami społecznymi (koncepcja „rzeźby społecznej” Josepha Beuysa), intelektualną spekulację – zwrot ku życiu codziennemu, uznanie, że środki przekazu są nieistotne – dyskusowanie roli mediów, apersonalność – koncentracja na tym, co osobiste, prywatne, logika – świadomy paralogizm (czy nawet mistycyzm, o którym pisał Sol Le Witt) czy otwartość – zmierzanie ku precyzowaniu, definiowaniu. Wymienione tu cechy nie stanowią z pewnością kompletnego wyczerpania stanowisk, między którymi rozpięta była aktywność konceptualistów. Wymieniłem je, żeby zasugerować pewną możliwość rozważenia tego problemu, a jednocześnie uświadomić, dlaczego podejmowane próby opisu konceptualizmu wydają się mało satysfakcjonujące.

Także w Polsce konceptualizm stanowi szczególnie skomplikowany przedmiot badań. Z jednej strony zwraca się uwagę na występowanie istotnych rodzimych zjawisk artystycznych poprzedzających, w których wcześniej i w ujęciu oryginalnym wystąpiły pewne jego cechy, z drugiej zaś podkreśla, że ściśle pojętego ruchu konceptualnego właściwie u nas nie było. Pojawiły się natomiast w latach siedemdziesiątych ciekawe działania postkonceptualne, zakładające wiedzę twórców o konceptualizmie amerykańskim, ale w różny sposób przekraczające poziom tych osiągnięć. W związku z tym krytycy i historycy sztuki pisząc o polskim konceptualizmie na wiele sposobów unikali całościowego ujęcia zagadnienia, zmierzania się ze wspomnianymi wyżej problemami teoretyczno-metodologicznymi i poszukiwali drogi badań uzasadniającej wybór tylko niektórych zjawisk z sugestią, że są one dla badanego zjawiska najważniejsze. Być może powstaną kiedyś opracowania całościowe, choć można też w to wątpić. Zwracałem na początku uwagę na swoistość zjawiska konceptualizmu. Wiele wskazuje, że stanowi on objaw wyjścia poza historię tak pojętą, jak ma to miejsce od okresu Oświecenia. Nie mieści się w zakorzenionej w heglizmie, choć poddanej potem licznym modyfikacjom, koncepcji zakładającej, że kolejne style czy kierunki artystyczne są wyrazem odrębnych, właściwych dla danych czasów stanów świadomości, które można opisać ujmując je w ramach szerokiego, uniwersalnego procesu rozwoju sztuki. Z tego punktu widzenia konceptualizm okazuje się po-historyczny lub transhistoryczny. Jeśli tak jest rzeczywiście, to dyskusja o konceptualizmie, także polskim, stanowi próbę bardziej lub mniej udaną zbadania tego, co stwarza opór przy przejściu od kwestii szczegółowych, jednostkowych, do uogólnień. Nie jest to zresztą jedyna trudność. Inną jest kwestia uwzględnienia zjawisk częściowo konceptualnych, epizodycznie konceptualnych itp.

Konferencja, która miała miejsce w dniach 24-25 czerwca 2010 roku w Muzeum Sztuki w Łodzi, a także niniejsza publikacja z pewnością nie rozwiązują trudnych zagadnień, jakie stają przed badaczami konceptualizmu, szczególnie zaś jego przejawów na gruncie polskim. Wpisują się jednak w nurt rosnącego zainteresowania tym kierunkiem. Cechą charakterystyczną twórczości niektórych artystów współczesnych, którzy nawiązują do konceptualizmu, jest czynienie tego w sposób jawny, choć nie pozbawiony licznym elementom polemicznym. Wzrasta też zainteresowanie konceptualizmem wśród badaczy sztuki. Publikacja niniejsza pomimo, że w sposób cząstkowy, mieści się w tym nurcie przynosząc wiedzę zarówno o problemach teoretycznych, jak i wiele informacji dotyczących konkretnych zjawisk artystycznych. Były one często pomijane w innych opracowaniach dotyczących konceptualizmu, choć wydają się istotne dla tego kierunku, który nie chce poddać się zabiegom porządkującym i hierarchizującym.

Trwałość tradycji sztuki konceptualnej

Łukasz Guzek

Sztuka konceptualna, czy konceptualizm, jest pewnym skrótem myślowym jakim posługujemy się, by wyodrębnić i objąć jednym określeniem zjawiska reprezentujące pewną ogólną tendencję w sztuce lat siedemdziesiątych. Także w sztuce polskiej w tym okresie następowały fundamentalne zmiany. Nowe zagadnienia artystyczne były podejmowane zarówno na polu praktyki jak i teorii, prowadząc często do oryginalnych rezultatów, partnerskich wobec poszukiwań światowych. Mimo licznych świadectw artystów mówiących o poczuciu odseparowania żelazną kurtyną, sztuka polska tego czasu powstawała w bliskich relacjach ze sztuką światową.

Celem publikacji „Sztuka jako idea, ludzie, czas. W kręgu polskiego konceptualizmu” (jak i wcześniejszej konferencji, 24-25 czerwca 2010 roku, Muzeum Sztuki w Łodzi) jest nakreślenie szerokiej panoramy zjawisk sztuki polskiej powstającej w ramach tendencji konceptualnej w latach siedemdziesiątych, z referencjami do lat sześćdziesiątych i mającej kontynuację w latach osiemdziesiątych. Zebrane teksty uwzględniają możliwe szerokie spektrum refleksji nad sztuką tego okresu, rozmaite perspektywy badawcze i punkty widzenia. Pokazują one złożoność i wielowątkowość sztuki tego czasu; sygnalizują obfitość i różnorodność możliwych do podjęcia tematów, świadczących o tym jak ogromnym zamierzeniem badawczym są prace nad zjawiskiem sztuki konceptualnej.

Autorzy tekstów to zarówno naukowcy zajmujący się od dawna sztuką konceptualną, piszący o niej dziś z pozycji bezpośredniego świadka jej powstawania, jak i należący do młodszego pokolenia, dla którego jest to zjawisko li tylko historyczne.

Wydaje się, iż dziś uzyskaliśmy już w Polsce odpowiedni dystans czasowy wobec konceptualizmu. Dowodzą tego pojawiające się publikacje, jak Łukasza Rondudy *Sztuka polska lat 70. Awangarda, czy Luizy Nader Konceptualizm w PRL*. Wcześniej zostały opracowane przez Ryszarda W. Kluszczyńskiego zjawiska sztuki medialnej w takich książkach jak *Warsztat Formy Filmowej 1970-1977*, czy *Film wideo multimedia*. Kuratorskiej prezentacji doczekało się ostatnio takie wydarzenie jak wystawa *Symposium „Wrocław '70”* (Fundacja Profile); wystawą w Muzeum Sztuki zorganizowaną w ramach Festiwalu Sztuka i Dokumentacja 2010 w Łodzi została przypomniana działalność dwóch najbardziej radykalnych galerii konceptualnych wczesnych lat siedemdziesiątych – galerii 80x140 i A4; w Łodzi powstało Muzeum Konceptualne Ewy Partum (inicjatywa Galerii Manhattan); została wydana kluczowa pozycja w dorobku Jana Świdzińskiego *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość* (CSW Zamek Ujazdowski), a większość jego tekstów jest udostępniana w sieci (www.swidzinski.art.pl). Wszystkie te pozycje stanowią dopiero jednak przyczynki i wciąż daleko do zrekonstruowania pełnego obrazu faktograficznego sztuki konceptualnej w Polsce, umożliwiającej jej (re)interpretację.

Teksty zebrane w tej publikacji prezentują wyniki nowych badań uzupełniających ten zbiór informacji. Wymagają często żmudnych poszukiwań „archeologicznych”. Poszerzenie bazy faktograficznej dla dalszych badań to jeden z celów tej publikacji, gdyż tylko uwzględnienie możliwie wszystkich zjawisk pozwoli na pełne, a nie wybiórcze, opracowanie sztuki polskiego konceptualizmu lat siedemdziesiątych oraz przeprowadzenie rzetelnych badań porównawczych. Dopiero wtedy możliwe będzie przedstawienie propozycji rozumienia i interpretacji tej sztuki oraz dokonanie jej oceny (i wyceny – to ostatnie jest przyczyną wielu manipulacji tą sztuką).

Zarazem, konceptualizm jest ostatnim nurtem sztuki dla którego podstawową kwestią było rozważanie istoty tego, czym jest sztuka, czyli rozważanie sztuki jako całości. W tym celu dokonywała się w nim wielka praca intelektualna polegająca na dekonstrukcji i redefinicji pojęć. Teksty lokujące omawiane zjawisko nie tylko w polu badawczym historii sztuki, ale i filozofii, estetyki, kulturoznawstwa, niejako przywołują, lub odnawiają po latach wątki debaty toczącej się wtedy w sztuce konceptualnej i w kontekście tej sztuki. Oczywiście wszyscy mamy świadomość dystansu czasowego. Stąd taki „powrót”, nawet będąc nawiązaniem, ma z konieczności charakter krytyczny, a nie literalny. I w tym znaczeniu kontynuacja jest możliwa – nie tylko jako powrót do pewnych tematów, ale i w wymiarze ogólnej refleksji nad sztuką.

W poczynaniach kuratorów i krytyków młodszego pokolenia, które podjęło swoją pracę po 1989 roku, widać tendencję do pracy nad sztuką aktualną w oderwaniu, czy z zapomnieniem jej historii. Tak jakby w latach dziewięćdziesiątych trzeba było wymyślać sztukę polską od nowa. To prawda, że lata dziewięćdziesiąte pod wieloma względami, w sferze społeczno – politycznej, o ekonomicznej już nie wspominając, były okresem budowania wszystkiego od początku. Tymczasem sztuka wymaga ciągłości, nawet gdy jest to ciągłość zmian, co jest pozornym paradoksem badania w historii sztuki. Jednak owa nić kontynuacji została zerwana już wcześniej. Takim dramatycznym momentem zerwania ciągłości w rozwoju sztuki było wprowadzenie stanu wojennego w grudniu 1981. Pod każdym względem, na polu praktyki i refleksji. Przerwanie ciągłości powoduje utratę z pola widzenia całości. Prezentowane dziś wyniki pokazują raczej drobne wycinki, wybrane problemy, bez propozycji całościowej, przekrojowej syntezy historycznej. Zerwanej ciągłości i utraty z pola widzenia całości nie da się przywrócić łatwo, co właśnie obserwujemy. Po dziś dzień nie udało się zharmonizować aktualnej dynamiki rozwoju sztuki z jej – w końcu nie tak odległą – historią, przerzucić mostów nad latami osiemdziesiątymi.

W momencie wprowadzenia stanu wojennego sztuka konceptualna w Polsce z jednej strony miała już za sobą okres intensywnej eksploracji form i teorii. Związana z nią praktyka i sposób myślenia były ugruntowane w polskim świecie sztuki. Zostały nawiązane i rozwijały się kontakty międzynarodowe. W roku 1981, gdy Polska otworzyła się na świat, powstały takie wystawy jak Konstrukcja w Procesie w Łodzi i IX Spotkania krakowskie w Krakowie, które pokazały polski konceptualizm jako dojrzały, zdolny do autorefleksji nurt artystyczny, znaczący, także ilościowo, i przygotowany do konfrontacji międzynarodowej. Z drugiej strony jednak – to właśnie wtedy powinien nastąpić czas podsumowań i wyciągania wniosków artystycznych, krytycznego przeglądu dokonań, intensywnego uczestnictwa w światowej scenie sztuki. Tymczasem nastąpiło totalne zablokowanie sfery publicznej, zerwanie więzi wewnątrz środowisk w Polsce i powiązań międzynarodowych.

W końcówce lat osiemdziesiątych zarówno uwarunkowania zewnętrzne dyskursu sztuki, jak i wewnętrzne po okresie „podziemnej” działalności, nie sprzyjały powrotowi do rozmowy o konceptualizmie. Ogromny wysiłek polskiej sztuki lat siedemdziesiątych związanej z szerokim nurtem konceptualnym nie został nigdy skonsumowany.

Dlatego dziś tak ważnym zadaniem jest przywrócenie świadomości tej sztuki, i – w dużej mierze ponowne – wprowadzenie jej w dyskurs, także naukowy. Inaczej polska sztuka współczesna pozostanie sztuką bez części swojej historii. Wzrastająca ciekawość sztuki konceptualnej wśród naukowców, kuratorów i artystów budzi nadzieję, że pewna forma ciągłości, oczywiście na gruncie współczesności, zostanie przywrócona. Zamiarem niniejszej publikacji jest przyczynienie się do tego.

Artykuły / Essays

PROTOKONCEPTUALIZM POLSKI

Bożena Kowalska

Pierwszą, zasadniczą komplikacją przy rozważaniach nad sztuką konceptualną i jej genezą są trudności z jej zdefiniowaniem. Próby jednoznacznej i całościowej charakterystyki tego zjawiska są podejmowane od dawna, jednak bez zadowalającego rezultatu. Luiza Nader w swojej obszernej książce *Konceptualizm w PRL* stwierdziła: „Sztukę konceptualną opisywał Beke za Henrym Flyntem, Josephem Kosuthem oraz Sol LeWitem, a więc trzema wykluczającymi się i konkurującymi ze sobą definicjami uzmysławiającymi niejednorodność konceptualizmu w Stanach Zjednoczonych. Rozumiał ją jako niematerialną i operującą konceptami (Flynt), przybierającą postać języka analitycznych zdań badających naturę sztuki (Kosuth) lub przyjmującą formę obiektów, pod warunkiem jednak, że pełnią one funkcję wtórną wobec idei. Konceptualizm w Europie Centralnej definiował on jako heterogeniczną praktykę artystyczną przeciwstawiając ją zakładanej (...) jedności, ortodoksyjności i analityczności konceptualizmu amerykańskiego.”¹

Termin „sztuka konceptualna” stworzył Sol LeWitt, jeden z głównych przedstawicieli minimal art, publikując w renomowanym piśmie amerykańskim *Artforum* latem 1967 r. – na długo zanim pojawiły się pierwsze manifestacje tej twórczości – artykuł pt. „Paragraphs on Conceptual Art”. Jako początek konceptualizmu, czy precyzyjniej: dążenia do bezobiektywności w sztuce, przyjęć wypada za badaczami zjawiska konceptualizmu, m.in. za Klausem Honnefem² wystawę, którą Seth Siegelau organizował w styczniu 1969 r. w wynajętym biurze w nowojorskim McLendon Building. Uczestniczyli w niej Kosuth, Robert Barry, Douglas Huebler, Lawrence Weiner i Ian Wilson.

W Polsce typowy konceptualizm o formach znanych już za granicą, a przejawiający się w zapisach procesów, oznaczeniach miejsc, komunikatach, dokumentach fotograficznych, filmach, przesyłkach pocztowych i podobnych formach przekazu wyzbytych obiektu, doszedł do głosu w 1970 r. Jego admiratorem i propagatorem był Jerzy Ludwiński, a za jego najważniejsze manifestacje uchodzą Sympozjum „Wrocław '70” i VIII Plener Koszaliński w Osiekach. Kulturowało go ze szczególnym zaangażowaniem środowisko wrocławskie skupione wokół Ludwińskiego, Galeria Foksal w Warszawie oraz kilku artystów ze środowiska poznańskiego. W większości przypadków były to mniej lub bardziej twórczo zindywidualizowane działania inspirowane wzorcami powstałych nieco wcześniej koncepcji artystów amerykańskich i zachodnioeuropejskich.

Wprawdzie postmodernistyczna konwencja myślenia o sztuce zniwelowała właściwe modernizmowi kryteria odkrywczosci, nowatorstwa i oryginalności, jednak dla mnie – anachronicznie – wciąż pozostają one jednymi z podstawowych proberzy wartości. Jest to widocznie, mimo wszystko, mocno ugruntowane skoro zajmując się koncepcją „sztuki bez granic” Ludwińskiego, Paweł Polit pisał, że „w polu sztuki bez granic, żadna z propozycji artystycznych nie jest wyróżniona, nie jest możliwe ułożenie ich w strukturę hierarchiczną ze względu na określone kryteria stylistyczne. Nadal obowiązują w nim jednak kryteria nowości i bezkompromisowości.”³

Jeśli więc przyjąć rok 1969 za początek (w sensie globalnym) zjawiska konceptualizmu, a za uprawnioną wśród innych jego definicję zaistnienia „w formie obiektów pod warunkiem, że pełnią one funkcję wtórną wobec idei” oraz uznać prawo autorki do posługiwania się kryterium autentycznej, indywidualnej odkrywczosci – tekst ten poświęcić chciałabym anonsowanemu już przeze mnie w książce *Polska awangarda malarska 1945-1970* zjawisku polskiego protokonceptualizmu.⁴ Zaliczam dziś do tej kategorii odkryć w sztuce czterech artystów: Romana Opałkę, Andrzeja Pawłowskiego, Jerzego Rosołowicza i Ryszarda Winiarskiego. Wszyscy czterej stworzyli swoje koncepcje sztuki znacznie wcześniej niż przyjęta w sensie globalnym data początku sztuki konceptualnej. Wszyscy czterej posługiwali się językiem materialnych obiektów, ale pełnili one tylko funkcje przekazników całkowicie podporządkowanych zawartym w nich ideom. Wszyscy czterej stworzyli własne, odkrywczosci, z nikim nieporównywalne koncepcje myślowe i znaleźli dla nich język przekazu nieporównywalny z żadnym wcześniej czy równolegle powstałym. Wszyscy czterej też zanegowali czynnik estetyczny w swych działaniach i element subiektywizmu doznań emocjonalnych, dominującą rolę wyznaczając prowokacji lub refleksji intelektualnej. Tym nietypowym postępowaniem otwierali sztuce nowe, nieprzewidywalne perspektywy, które wolno postrzegać jako zapowiedzi zjawiska kilka lat później nazwanego konceptualizmem.

Mimo, iż *Powierzchnie naturalnie ukształtowane* Pawłowskiego, które tworzył od 1963 r. zaliczane były do dyscypliny malarstwa, a jego *Manekiny*, których pierwsze realizacje przypadły na rok 1964 – do kategorii rzeźby, zarówno w przypadku tych pierwszych, jak i drugich nie można mówić o tworzeniu autorskiej, komponowanej pod kątem artystycznym pracy. Autorskie było ich programowanie, a powstawały wskutek oddziaływania określonych sił na materiał, który pod ich (przewidywanym przez artystę) wpływem ulegał przekształceniom zgodnie ze swoją strukturą. Egzemplifikując: wspomniane prace malarskie Pawłowskiego były obrazami, w których płótno, wypchnięte od spodu drewnianymi klockami czy listewkami, kształtowało się w charakterystyczny dla jego natury sposób, tworząc osobliwy relief. *Manekiny* zaś były po prostu formami z masy gipsowej, zgniatanej ciężarem, który ją formował, zgodnie z naturą zasychającego szybko gipsu i materiału worka, w którym się ten gips się znajdował. W katalogu wystawy artysty w Krzysztoforach w 1964 r. Pawłowski pisał: „Rozwój cywilizacji zapewni nam w końcu możliwość materializowania idei przestrzennych przez określanie dyspozycji, ustalanie założeń, warunków, w których forma kształtować się będzie jakby sama. Cały wysiłek twórczy będzie mógł być wtedy skupiony na określeniu założeń dla mającej powstać formy.”⁵ Przykładem tej koncepcji tworzenia sztuki było przytaczane przez artystę równanie krzywej łańcuchowej, wykorzystywane przez niego tak w sztuce, jak i w rozwiązywaniu zagadnień związanych z kształtowaniem form przemysłowych.

Podobnie wytyczały drogę w przyszłość nowatorskie, wyprzedzające czas i rozstawione nie tylko w kraju *Kineformy* Pawłowskiego po raz pierwszy pokazywane publicznie w 1957 r. Niestety, zarzucił on dalsze prace nad nimi, po eksperymencie łączenia *Kineform* z fotografiami fragmentów ludzkiego ciała. Wystarczyło mu bowiem odkrycie i przeanalizowanie możliwości kreacyjnych światła i ruchu wykorzystanych dla potrzeb twórczych sterującego nimi intelektu. To, co tworzył było niejako rezultatem procesu rozważań i konkluzji. Toteż najważniejszy był dla niego wynik działania pojęty nie jako obiekt sztuki, ale jako sprawdzian tego, co pomyślane i wyobrażone. Taką strefą eksperymentów i badań nad niespójnością doznań między odbiorem zmysłem wzroku i dotyku były *Stymulatory wrażeń nieadekwatnych* Pawłowskiego (1964) – skrzynki, do których przez wąskie otwory wkładało się ręce, by dotknąć tego, co znajdowało się w ich wnętrzu.

Wprost w obszar sztuki konceptualnej, samodzielnie, zanim jeszcze na Zachodzie czy w Ameryce powstały pierwsze jej zjawiska, wkroczył Pawłowski swoją

„Koncepcją pola energetycznego” stworzoną w 1966 r., gdzie pisał: „Twórca tworzy pole energii, którą produkuje w procesie twórczym i jest jej nośnikiem” – i dalej – „Energia odpowiada dotychczasowemu pojęciu dzieła sztuki (...) Proces twórczy, polegający na tworzeniu energii, nie musi być zmaterializowany zapisem w formie obrazu, rzeźby, partytury.”⁶

W sześć lat później niż *Kineformy* Pawłowskiego, ale rok wcześniej, niż prezentacja jego *Stymulatorów wrażeń nieadekwatnych* i towarzyszący jej tekst – w 1963 r. na zebraniu grupy Szkoła Wrocławska w mieszkaniu prof. Gepperta, przedstawiona została publicznie „Teoria funkcji formy” Rosołowicza. Artysta wprowadził w niej pojęcie „świadomego działania neutralnego” jako „jedynę i uniwersalną antyideę”. Miała ona wedle założeń autora służyć jako *antidotum* na wszelkie istniejące idee, ludzkie działania celowe, które prowadząc często do konfliktów, w ostatecznej konsekwencji niosą zagrożenie samozagłady ludzkości. Dlatego w miejsce działań celowych, proponował artysta działania neutralne. Twórczość artystyczną traktował jako jedną z form takiego działania: kreowanie obiektów o funkcji bezwzględnej tj. nie podporządkowanych żadnej celowości użytkowej. Pisał: „Zadaniem artysty jest (...) odkrywanie i tworzenie na wzór natury form o funkcji bezwzględnej.”⁷ Twórczość Rosołowicza, która rozwijała się równolegle z jego teorią – jego organiczne struktury reliefowe, obiekty z soczewkami i pryzmatami, czy koncepcja *Kreatorium kolumny stalagnatowej* „*Millenium*” – nie były przez niego pojmowane jako dzieła sztuki, ale jako egzemplifikacja teorii i działania neutralnego. Utopijna antyidea Rosołowicza, wraz z realizacjami artysty traktowanymi jako przykład jego teorii, stanowiły jedną z pierwszych propozycji konceptualnych – w pełni własną, oryginalną i nowatorską pod każdym względem, wyprzedzającą przynajmniej o cztery lata pojawienie się zjawiska konceptualizmu w skali światowej. Teksty teoretyczne Rosołowicza, podobnie jak Pawłowskiego, budowały podwaliny pod ten nowy rodzaj wypowiedzi artystycznej.

Dwa lata po ogłoszeniu przez Rosołowicza „Teorii funkcji formy” we Wrocławiu, w Warszawie Opałka stworzył pierwszy swój „obraz liczony” stosując progresję o jeden, zamknięty cyframi od 1 do 35 327. Programem „liczenia” objął artysta całe swoje życie. Pierwszy obraz malowany był bielą na czarnym tle, dwa następne: czerwienią na czerwieni i czernią na czerwonym tle. Po dwóch takich próbach z kolorem, aby uniknąć jakichkolwiek cech estetyzmu, twórca zdecydował się na ascezę szarości-bieli. Postanowił następnie dodawać do szarej barwy tła każdego kolejnego płótna 1% bieli, co oznaczało po setnym obrazie osiągnięcie, jak to określał „zasłużonej bieli” – białych cyfr malowanych na białym tle. Potocznie nazywane obrazami, jego płótna są jedynie „detalami” jednego dzieła, które stanowi cała jego twórczość. Poszczególne „detale” spełniają bowiem rolę wyodrębnionych kart jednej, spójnej księgi życia. Są ciągiem notacji nieuchronnego procesu przemijania czasu. Pracochłonnemu malowaniu rosnących liczb towarzyszy ich foniczne wyliczanie, które uzmysławia wymiar czasu potrzebnego do ich zapisania, a codziennie wykonywane zdjęcie twarzy artysty ujawnia proces starzenia się, biologicznego przemijania.

Jednak nie „detal” zapisany cyframi, nie zdjęcie twarzy artysty i nie zanotowany jego głos wyliczający liczby są przez twórcę traktowane jako dzieła sztuki, istotny cel i rezultat działania. Są to tylko notacje idei, filozoficznej refleksji i intelektualnego zwycięstwa artysty nad śmiercią. On pierwszy, na pograniczu sztuki i filozofii, dzięki świadomości, że radosny moment zamknięcia jego dzieła oznacza równocześnie moment jego „spotkania z rozstaniem”, unieważnił lęk i dramat umierania. Wszak już starożytni mówili: *finis coronat opus*. Koncepcja filozoficzna artysty jest nadrzędna. Stworzone przez niego obiekty materialne stanowią jedynie jej zapis. W tym sensie twórczość Opałka, podobnie jak działalność Pawłowskiego i Rosołowicza, jest jednym z pierwszych na świecie przejawów i zapowiedzi sztuki konceptualnej. Przejawem odkrywczym, dla niektórych kontrowersyjnym jak każda, nadto bulwersująca nowość i bardzo głębokim myślowo.

Kolejnym na gruncie polskim i wybitnym w skali globalnej prekursorem konceptualizmu był Winiarski. Jego koncepcja sztuki wywodzi się z inspiracji matematyką – rachunkiem prawdopodobieństwa. Jego prace stanowią w istocie zapisy funkcji zmiennej losowej, co konsekwentnie podkreślał nie nazywając ich obrazami, ale „próbami wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”. Zgodnie z ideą artysty, stanowiły one rezultat połączonych ze sobą czynników przypadku i zaprogramowania.

Program przewidywał np. dwie alternatywne wielkości kwadratów, na które podzielona ma być powierzchnia płótna, ale o ostatecznym wyborze tej wielkości decydował przypadek, wyzwalany przez rzut monetą lub kostką do gry. Podobnie losowany był narożnik obrazu od którego miało się rozpocząć wypełnianie kolejnych kwadratów kolorem; rzut monetą rozstrzygał również, czy losowane pole kwadraciku ma przyjąć barwę czerni, czy pozostać białe. Intencją twórcy było odrzucenie wszelkich zasad dotyczących malarstwa. Podobnie jak Opałka, Pawłowski i Rosołowicz, zanegował on samą ideę obrazu jako świadomie kształtowanego dzieła malarskiego noszącego cechy twórczej indywidualności artysty. Podobnie też do nich dążeniem Winiarskiego było stworzenie sztuki, której nie da się ocenić z punktu widzenia wartości estetycznych, ale której sens można wyjaśnić racjonalnie i logicznie.

Jednak te, z pozoru czysto mechaniczne, zapisy funkcji zmiennej losowej, były równocześnie zapisem przestania artysty i jego filozoficznej postawy; są one bowiem przetworzonym matematycznie odbiciem obrazu wszelkiej rzeczywistości od makro- do mikrokosmosu, poprzez życie przyrody i człowieka. Dla Winiarskiego główną zasadą wszelkiego bytu było współistnienie programu i przypadku, przy czym ten ostatni raz wspomaga, a kiedy indziej uniemożliwia realizację tego pierwszego. To założenie filozoficzne, implikujące podstawowe pytanie o determinizm czy indeterminizm, i stanowiące punkt wyjścia oraz inspirację do działania artysty, było dla Winiarskiego sprawą najistotniejszą. Było źródłem rozważań i niewyczerpanej przygody, w której niebłahą rolę odgrywał ludyczny element gry. Koncepcja twórcza artysty zawierała istotne pierwiastki konceptualizmu i w tym sensie była jego zapowiedzią. Dla Winiarskiego, co wielokrotnie podkreślał, ważny był nie rezultat pracy, czyli dokonany już zapis przeprowadzonych czynności aleatorycznych, ale sam proces owych działań, który doprowadził wprawdzie do powstania materialnych obiektów, ale były one traktowane przez twórcę jako uboczny produkt jego koncepcji, niejako więc zdeprecjonowane.

Przeanalizowane tu cztery, nad wyraz pod każdym względem różne, postawy artystyczne, w sposób ewidentny wpisujące się w zapowiadany przez nie nurt sztuki konceptualnej, mają wyjątkową wartość i wyjątkowe znaczenie. Nie tylko dlatego, że wyprzedzają swój czas odgrywając rolę prekursorską wobec globalnie ujmowanego zjawiska konceptualizmu. Ich główny walor polega przede wszystkim na tym, że każda z tych postaw wykląda się indywidualnie i samodzielnie, bez żadnych inspiracji wynikłych czy to z teoretycznie przekazanych informacji o podobnych trendach rozpowszechniających się w świecie, czy też z oparcia na wzorcach poczynąń artystów Zachodu lub Stanów Zjednoczonych. Drugim, nie mniej istotnym walorem omawianych postaw czterech naszych artystów jest zawarty w ich twórczości przekaz ważkiej myśli, koncepcji czy idei filozoficznej albo analitycznej, jak w przypadku Pawłowskiego. Nowatorstwo i głębia tych koncepcji czy idei decyduje o ich wyjątkowej wartości. Toteż w najwyższym stopniu zasługują one na poczesne miejsce w dziejach sztuki powszechnej.

Czterej omówieni tu pokrótce artyści, wkraczający w obszar sztuki konceptualnej, nie są jedynymi, których wypowiedzi oceniam jako wywiedzione z własnej wyobraźni, przez nikogo nie zasugerowane i odkrywcze. Byli też jeszcze w sztuce polskiej inni równie oryginalni jak np. Edward Krasiński czy Jerzy Treliński. Nie byli jednak prekursorami tego nurtu poszukiwań. Ich twórczość w tym duchu rozgrywała się już w okresie, gdy konceptualizm stał się modny i był uprawiany tyleż powszechnie, co powierzchownie.

- 1 Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 25.
- 2 Klaus Honnef, *Concept Art* (Köln: Phaidon, 1971), 25.
- 3 Paweł Polit, „Doświadczenia dyskursu. Polska sztuka konceptualna w latach 1965-1975,” w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, red. Paweł Polit i Piotr Woźniakiewicz (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000), 68-70. Kat. wyst.
- 4 Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1970. Szanse i mity* (Warszawa: PWN, 1975), rozdział 11: „Drogi odkryć i mitologii”, 154.
- 5 Andrzej Pawłowski: *Luxografie/ ślady gestu / manekiny/ powierzchnie naturalnie ukształtowane uwarunkowane światłem / modele stereognozyjne / stymulatory wrażeń nieadekwatnych* (Kraków: Grupa Krakowska, Galeria Krzysztofora, 1964), strony nienumerowane. Kat. wyst.
- 6 Andrzej Pawłowski, „Koncepcja pola energetycznego,” w: *Andrzej Pawłowski. Forma naturalnie ukształtowana* (Pieskowa Skala: Muzeum w Pieskowej Skale, 1966), strony nienumerowane. Kat. wyst.
- 7 Jerzy Rosołowicz, „Teoria funkcji formy,” w: *Jerzy Rosołowicz, Reliefy sferyczne* (Wrocław: Muzeum Miasta Wrocławia, 1969), strony nienumerowane. Kat. wyst.



DOKUMENTOWANIE SZTUKI JAKO NOWA PRAKTYKA ARTYSTYCZNA

Grzegorz Dziamski

Na sztukę konceptualną patrzymy dziś inaczej niż kiedyś. Po pierwsze dlatego, że od narodzin sztuki konceptualnej minęło już ponad czterdzieści lat i o sztuce konceptualnej wypowiada się dzisiaj nowa generacja krytyków i historyków sztuki, która nie miała z tą sztuką bezpośredniego kontaktu w czasach heroicznych, czyli w latach siedemdziesiątych, dla której sztuka konceptualna nie jest więc osobistym, biograficznym doświadczeniem, lecz częścią najnowszej historii sztuki. Po drugie, ponieważ sztuka konceptualna odniosła sukces. Artyści konceptualni otrzymują dziś najwyższe wyróżnienia, jak John Baldessari i Yoko Ono uhonorowani Złotymi Lwami za całokształt twórczości na Biennale Weneckim w 2009 roku, a sztuka konceptualna traktowana jest coraz częściej jak nowy klasycyzm, główny punkt odniesienia dla współczesnych poszukiwań artystycznych, co pokazały Documenta w 2007 roku.¹

Jak zatem powinniśmy dzisiaj mówić o sztuce konceptualnej – używając czasu przeszłego dokonanego, a może tzw. *imperfectu*, czasu przeszłego niedokonanego, odnoszącego się do działań jeszcze niezamkniętych, niezakończonych, nadal trwających, łączących się z innymi działaniami? Czas przeszły niedokonany wydaje się czasem sztuki. Przypomina nam o tym dawny konceptualista Allan Sekula, kiedy pisze o znaczeniu dzieła sztuki – znaczenie dzieła powstaje w akcie interpretacji, który podporządkowany jest zawsze ukrytym, nie do końca jawnym wymogom historycznej teraźniejszości. Nie istnieje uniwersalny akt czytania wynoszący się ponad historię.² Przypominają o tym młodzi węgierscy konceptualiści z grupy Little Warsaw, Bálint Havas i András Gálik, podejmujący polemikę z rodzimą tradycją konceptualną. Młodym węgierskim artystom, wychowankom dawnych konceptualistów (Gálik był uczniem bardzo dobrze w Polsce znanej Dory Maurer), węgierski konceptualizm wydawał się w latach dziewięćdziesiątych czymś wyczerpanym, nieaktualnym, ezoterycznym, estetycznym i kostycznym zarazem, a nade wszystko zbyt mocno tkwiącym w modernistycznym myśleniu o sztuce, dlatego spróbowali go ożywić, przywracając mu społeczny wymiar. Mam tu na myśli nie tylko najbardziej znaną akcję grupy pt. *Ciało Nefretete* pokazaną na Biennale Weneckim w 2003 roku, lecz nieco późniejszą akcję przeniesienia pomnika Jánosa Szántó Kovácsa, chłopskiego przywódcy z początku dwudziestego wieku, z maleńkiego miasteczka na południu Węgier do Stedelijk Museum w Amsterdamie na wystawę *Time and Again* (2004). Pomnik Kovácsa autorstwa Jozsefa Somogyi postawiono w 1965 roku.

Odczytywany był wówczas przez węgierskie środowisko artystyczne jako przykład niedogmatycznego podejścia do zaleceń realizmu socjalistycznego. Po 1990 roku opinię tę utrzymano i pomnika nie usunięto z przestrzeni publicznej i nie przeniesiono do powstałego w latach dziewięćdziesiątych parku rzeźb socrealistycznych (Szoborpark) pod Budapesztem. Akcja duetu Little Warsaw stawia pytania, pisze Edit András, kto ma prawo oceniać i interpretować sztukę? A dokładniej, kto sprawuje symboliczną władzę nad przedmiotami i ideami artystycznymi przeszłości? András nazywa działalność węgierskiego duetu „nowym gatunkiem sztuki konceptualnej” (*new genre conceptual art*) zajmującym się mediowaniem pomiędzy różnymi wspólnotami kulturowymi i różnymi rozumieniami sztuki, aby w ten sposób pobudzać nowe dyskursy i nowe sposoby myślenia o sztuce, a tym samym przekształcać i adaptować do dzisiejszej sytuacji to, co wydaje się najbardziej wartościowym dziedzictwem sztuki konceptualnej.³ O tym, że czas przeszły niedokonany jest czasem sztuki przypomina nam również Jean-Francois Lyotard, oddzielając czas historyczny od czasu sztuki. Sztuka jest zjawiskiem kulturowym, może więc być opisywana za pomocą historycznych, socjologicznych, politologicznych czy ekonomicznych dyskursów, jak wszystkie inne wytwory kultury, ale sztuka, o czym nie powinniśmy zapomnieć, jest czymś jeszcze – przekraczaniem nieprzekraczalnego, to znaczy zaproszeniem do niekończącej się interpretacji, do niekończącego się nigdy komentarza, do wytwarzania wokół dzieła nowych wspólnot interpretacji.⁴

W tej sytuacji odpowiedź na pytanie: jak powinniśmy mówić o sztuce konceptualnej? wydaje się oczywista; powinniśmy o niej mówić jak o sztuce, która przekracza swój czas historyczny, a nie jak o zjawisku historycznym przypisanym do konkretnego czasu i miejsca. Powinniśmy też wystrzegać się tego, co Sekula nazywa „uniwersalnym aktem interpretacji” sztuki konceptualnej, a więc przypisywania tej sztuce jakiegoś stałego, niezmiennego i nie daj Boże prawdziwego znaczenia. Jedyna niepodważalna i przez nikogo już dziś niekwestionowana zmiana polega na tym, że w ciągu ostatnich czterdziestu lat sztuka konceptualna odniosła sukces i uznana została za pełnoprawną sztukę. Uczestniczyłem nie tak dawno w kameralnym spotkaniu zorganizowanym przez grupę młodych studentek-kuraterek. Pretekstem do spotkania był pokaz krótkiego filmu Ewy Partum *Zmiana* z 1978 roku w ramach projektu *KuratorArt* przygotowanego pod kierunkiem Agaty Siwiak (24.05.2010). Sprowokowana filmem dyskusja dotyczyła różnych kwestii, przede wszystkim interpretacji akcji artystki, ale nikt nie stawiał pytania, czy to jest sztuka? Problem oddzielenia sztuki od niesztuki przestał być istotny.⁵ Pogodziliśmy się z wprowadzoną przez sztukę konceptualną praktyką artystyczną i w związku z tym coś innego stało się ważne. Raz jeszcze przywołam Sekulę, ponieważ niezwykle lapidarnie i trafnie ujmuje on to, co dla nas jest dzisiaj ważne: „w jaki sposób kreujemy nasze życie, czerpiąc z ograniczonego zasobu możliwości, i w jaki sposób nasze życie jest kreowane przez posiadających władzę.”⁶

Sztuka konceptualna odniosła sukces. Wielu autorów przestrzega nas dzisiaj przed utożsamieniem całej sztuki współczesnej ze sztuką konceptualną czy postkonceptualną. Nie jest tak, że wszyscy staliśmy się dzisiaj konceptualistami, powiada Paul Wood, chyba, że w Orwellowskim sensie, to znaczy coraz trudniej w dzisiejszej sztuce odróżnić konceptualistę od niekonceptualisty.⁷ Coraz trudniej znaleźć sztukę, która nie byłaby konceptualna, nie posługiwałaby się środkami i strategiami wprowadzonymi przez sztukę konceptualną, skoro sztuka ta jest dzisiaj nauczana w akademiach i przyswajana przez studentów jako normalna praktyka artystyczna (w sensie *normal science* Thomasa Kuhna), a nie jakaś wywrotowa działalność skierowana przeciwko instytucjom artystycznym, skoro mówimy dziś o konceptualnym malarstwie, konceptualnej fotografii, konceptualnej rzeźbie.⁸

Wood wyraża zaniepokojenie tym, że konceptualizm przekształcił się dzisiaj w oficjalną ideologię świata sztuki. Ale co to oznacza? Oznacza to, że dzisiejszy świat sztuki posługuje się innym rozumieniem sztuki, które skutecznie wyparło i zastąpiło wcześniejszą, estetyczną koncepcję sztuki. Nie chodzi więc o to, czy dzisiejsza sztuka jest mniej czy bardziej konceptualna, ale o zmianę postrzegania sztuki. Nie chodzi też o to, czy zmiana ta jest zgodna z intencjami, z duchem historycznej sztuki konceptualnej, ważne jest to, że dzisiejszy świat sztuki honoruje i celebrytuje twórców sztuki konceptualnej jako autorów tej zmiany. Warto w tym miejscu przywołać wypowiedź dawnych członków *Art & Language* – Michaela Baldwina i Mela Ramsdena

sprzed kilkunastu lat: „Myśl, że grupa Art & Language w momencie powstania miała w pełni ukształtowany program jest śmieszna, jeśli miałoby to oznaczać, że istniał jakiś wykaz bezpośrednio sformułowanych celów i dążeń (...) To był raczej worek pozszywany z różnych intencji.”⁹

Sztuka konceptualna nie miała precyzyjnie określonego celu, precyzyjnie określonej wizji sztuki. Jak większość nowatorskich kierunków artystycznych była wyprawą w nieznaną, a nawet wyprawą poza sztukę, a przynajmniej poza to, co w tamtym czasie za sztukę uważano. Dlatego Baldwin i Ramsden pisali po latach, że sztuka konceptualna była sztuką ludzi młodych. Nie znaczy to, że konceptualizm był częścią młodzieżowej subkultury czy kontrkultury końca lat sześćdziesiątych, choć nie powinniśmy tych związków pomijać, ale jego kulturowy radykalizm i opozycyjność wobec instytucji artystycznych brały się stąd, że twórcami tej sztuki byli ludzie młodzi, dwudziestokilkuletni, poszukujący dopiero swojego miejsca w sztuce, mobilni, skłonni do podważania i odrzucania wszystkich autorytetów, nie zabiegający o swoją pozycję artystyczną, bo jej nie posiadali, próbujący wyrwać się ze skostniałych struktur życia artystycznego, jego reguł i konwencji.¹⁰

Sztuka konceptualna rodziła się jako nowy kierunek artystyczny (grupa skupiona wokół Setha Siegelauba 1967-1969), który wzorem innych kierunków propagował nowe środki i sposoby tworzenia sztuki wraz z uzasadniającą te zmiany ideologią artystyczną – fantazjowaniem, jak powiedzą po latach Baldwin i Ramsden, o sztuce wyzwolonej z rynkowych i instytucjonalnych uzależnień dzięki nowym środkom przekazu, o sztuce globalnej rodzącej się poza wielkimi centrami artystycznymi i o artyście, który porzuca status wyrobniaka, by jak nowoczesny menedżer, zarządzać ideami.¹¹ Dla niektórych entuzjastów sztuki konceptualnej idee te pozostają nadal aktualne. Sztuka konceptualna była początkowo nową propozycją artystyczną – radykalną, bo podważającą samo istnienie przedmiotów artystycznych, ale dającą się odczytywać w kategoriach nowego kierunku artystycznego o rozpoznawalnych formach prezentacji – zastąpienie wizualnego obiektu zapisem językowym lub fototekstową dokumentacją. Dopiero pod koniec 1969 roku zaczęła przekształcać się z nowej propozycji artystycznej w ogólną refleksję nad sztuką, dyskusję nad teoretycznym językiem sztuki, w sztukę, której materiałem stała się teoria sztuki (grupa Art & Language 1969-1972), a wówczas pytanie o to, jak powinna wyglądać sztuka konceptualna straciło sens. Sztuka konceptualna zmieniła się w aktywność metaprzmiotową (*second-order activity*). Artysta mógł posługiwać się różnymi środkami do wyrażenia swoich idei, także obrazami. Na 1972 roku nie kończy się jednak historia sztuki konceptualnej. W latach siedemdziesiątych sztuka konceptualna mogła przybrać dwie formy, jeśli chciała pozostać w grze. Kosuth uznał po latach, że konceptualizm powinien przekształcić się w nowy paradygmat artystyczny rywalizujący ze sztuką tradycyjną lub wycofać się na pozycję sztuki teoretycznej, sztuki jako teorii sztuki (*theoretical art*), przyswoić sobie wypracowane przez sztukę konceptualną środki lub zmienić się w niekończącą się dyskusję na temat sztuki, tego, czym jest sztuka, czym może być sztuka, czym powinna być sztuka.¹² Kosuth i grupa Art & Language wybrali to drugie rozwiązanie, dlatego za właściwych artystów konceptualnych zaczęto uważać artystów-teoretyków, czyli artystów nie tyle tworzących sztukę, co wypowiadających się o sztuce, prezentujących swoje poglądy i swoje stanowisko wobec sztuki. Sztukę miała zastąpić tworzona przez artystów teoria sztuki – ostatnie czy też najwyższe stadium praktyki artystycznej, doprowadzające do końca proces samopoznania sztuki. Ten proces samopoznania nie miał być jednak końcem, kresem sztuki, jak u Hegla, lecz punktem wyjścia dla nowego typu aktywności artystycznej, miała to być sztuka tworzona ze świadomością, że wszystko może być sztuką.

Sztuka konceptualna nie odkryła istoty sztuki, ale zmieniła nasze myślenie o sztuce. Uświadomiła nam, że sztuka jest ideą, wytwarzaną przez ludzi ideą, która może być dokumentowana na różne sposoby i za pomocą różnych środków (mediów). Ideą zapisaną na różnych nośnikach. Zmiana środków i nośników zmienia – czasem bardzo istotnie – wygląd pracy, a także pozwala jej funkcjonować w różnych obiegach i trafiać do różnych odbiorców, ale to idea artysty powinna być przedmiotem oceny, a nie środki zapisu. To, co widzimy jest bowiem jedynie dokumentacją sztuki; sztuki jako idei (*art as idea*) bądź sztuki jako działania (*art as action*), żeby odwołać się do klasycznego tekstu Lucy Lippard i Johna Chandlera.¹³

Lata siedemdziesiąte ubiegłego stulecia to wielka, trwająca praktycznie przez całą dekadę dyskusja o statusie dokumentacji. Czym jest dokumentacja? Informacją o sztuce czy też namiastką bądź substytutem dzieła sztuki, a może *little art object*, według efektownego określenia Roberta Barry'ego – jeszcze nie pełnoprawne dzieło sztuki, ale już nie wyłącznie informacja o sztuce? Czy dokumentacja jest „sztucznym przedłużeniem trwałości nietrwałego z natury dzieła sztuki”, nową formą jaką przybiera sztuka na potrzeby instytucji artystycznych i rynku sztuki, jak pisali na początku lat siedemdziesiątych krytycy związani z galerią Foksal – Wiesław Borowski i Andrzej Turowski?¹⁴ Wypowiedź Borowskiego i Turowskiego dobrze wyrażała obawy wielu artystów konceptualnych, żeby nie utożsamiać dokumentacji z dziełem sztuki, bo oznaczałoby to powrót do starego dyskursu artystycznego, od którego sztuka konceptualna chciała się uwolnić.

Sztuka konceptualna nie uczyniła z dokumentacji substytutu ani nowej formy dzieła sztuki, lecz oddzieliła dzieło sztuki (*artwork*) od dokumentacji sztuki (*art documentation*).¹⁵ Rozróżnienie to, jeśli nie do końca rozpoznane w latach siedemdziesiątych,¹⁶ stało się jasne i oczywiste w następnej dekadzie, kiedy okazało się, że idea artysty może być prezentowana w formie dokumentacji lub przedstawiona w bardziej rozbudowanej postaci – w formie instalacji. Od artysty zależy, jaką formę prezentacji wybierze – formę dokumentacji czy instalacji. Dokumentacja pozwala sztuce funkcjonować w oderwaniu od kontekstu miejsca, instalacja natomiast zakorzenia sztukę w konkretnej przestrzeni. Ta podwójna forma prezentacji pozwala lepiej dopasować sztukę do współczesnej kultury reprodukcji.

W kulturze reprodukcji znikają materialne różnice między oryginałem a kopią, pisał Walter Benjamin w eseju „Dzieło sztuki w dobie technicznej reprodukcji” (1936). Wszystko zaczyna podlegać reprodukcji. Oryginalne dzieła stają się wzorcami, typami (*type*) dla niezliczonej ilości kopii (*tokens*). Efektem tej reprodukowalności i zaniku różnicy między kopią i oryginałem jest zanik aury. Dla Benjamina aura była wytworem „niepowtarzalnego związku dzieła z miejscem jego istnienia.”¹⁷ Reprodukacja zrywa ten związek, wrywa reprodukowany obiekt z przypisanego mu miejsca, dematerializuje go, a powielając w dowolnej ilości kopii czyni bardziej dostępnym dla odbiorców, choć w formie kopii, a nie oryginału. Sztuka konceptualna z jednej strony wzmocniła opisywaną przez Benjamina tendencję, doprowadzając ją do skrajności – do zamiany sztuki w informację o sztuce, z drugiej zaś strony pokazała, że sztuka może odzyskać utraconą aurę czy autentyczność, jeśli powiązana zostanie z konkretnym miejscem, jak to się dzieje w przypadku instalacji. Różnica między oryginałem a kopią (reprodukcją) przybrała charakter topologiczny – oryginał jest związany z miejscem i dlatego posiada aurę, podczas gdy kopia jest oderwana od miejsca i dlatego pozbawiona aury (korzystam tu z interpretacji Borisa Groysa, który w „Art in the Age of Biopolitics” poddaje Benjaminowskie pojęcie aury interpretacji topologicznej). Jeżeli reprodukcja zmienia oryginały w dające się multiplikować kopie to instalacja, odnajdując dla nich nowe miejsce, zdolna jest zamienić kopie w oryginały.

Przykładem takiego podwójnego funkcjonowania jest projekt Sol LeWitta dla *Konstrukcji w procesie* (1981): w siedmiu polskich miastach znaleźć wysoki na dwa metry mur, zamalować na czarno kwadrat muru o wymiarach 2mx2m, a następnie na tych czarnych kwadratach umieścić proste figury geometryczne wykonane białą kredą – koło w Łodzi, kwadrat we Wrocławiu, trójkąt w Gdańsku, trapez w Warszawie, prostokąt w Lublinie, równoległobok w Poznaniu, trójkąt prostokątny w Bydgoszczy. Praca Sol LeWitta może pozostać w formie projektu, zapisu, dokumentacji – jest w tej postaci całkowicie zrozumiała i samowystarczalna, ale może zostać zrealizowana, a więc zainstalowana we wskazanych przez artystę miastach, a wówczas osadzona zostanie w konkretnych miejscach i nabierze nowych wartości wynikających z wpisania jej w przestrzeń miejską i wejścia w nowy kontakt z odbiorcami. Można powiedzieć, że jest to powrót, przynajmniej pozornie, do tradycyjnie pojmowanego dzieła sztuki. Mamy jednak nieodparte wrażenie, że dzieło to czy też dzieła – jeśli każdy z murali policzymy osobno – wyrasta z inaczej pojmowanej praktyki artystycznej.

Dla tych, którzy nie tworzą dzieł sztuki lecz dokumentację sztuki, pisze Groys, sztuka jest tożsama z aktywnością, działaniem, życiem, które nie prowadzi do żadnego finalnego rezultatu i dlatego nie może zostać pokazane, a jedynie zdokumentowane.

„Sztuka staje się formą życia, a dzieło sztuki jest nie tyle sztuką, co dokumentacją tej formy życia.”¹⁸ Najważniejsza staje się relacja między tym, co dokumentowane (sztuką) a dokumentacją czy systemem dokumentacji; między tym, co żywe a tym, co sztuczne (*artificial*). Innymi słowy, zasadnicze staje się pytanie, w jaki sposób możemy to, co żywe przedstawić za pomocą tego, co sztuczne i w jaki sposób temu, co sztuczne możemy nadawać życie?

Na sztukę konceptualną patrzymy dzisiaj inaczej niż kiedyś, zarówno na dawne, jak i nowe prace artystów konceptualnych; na prace starszych i młodszych konceptualistów. Nie widzimy już w sztuce konceptualnej antysztuki, jakiejś negacji i podważenia sztuki, choć w pewnym momencie była ona tak odczytywana. Przeciwnie, wpisujemy sztukę konceptualną w ewolucję dwudziestowiecznej sztuki, dostrzegamy jej związek ze sztuką wcześniejszą, a jej zapowiedzi szukamy w pracach artystów awangardy początku dwudziestego stulecia. Widzimy, że do sztuki konceptualnej prowadziły dwie drogi; od sztuki abstrakcyjnej i od sztuki gestu. W Polsce pierwszą z tych dróg reprezentował Jerzy Rosołowicz koncepcją świadomych działań neutralnych, drugą Tadeusz Kantor – od *Anty-wystawy* w krakowskich Krzysztoforach (1963) po *Multipart* w Galerii Foksal (1970-1971). Polska awangarda zbliżała się do sztuki konceptualnej dwiema drogami. Myślenie Kantora wyrastało z tradycji Marcela Duchampa i Yves Kleina, z tradycji sztuki gestu; Rosołowicz odwoływał się do Kazimierza Malewicza, suprematyzmu i tradycji konstruktywistycznej (czytelne nawiązania do El Lissitzky’ego i jego *PROUN*). W twórczości Kantora i Rosołowicza możemy widzieć zapowiedzi sztuki konceptualnej lub działania protokonceptualne – wiodące do sztuki konceptualnej, chociaż rekonstruując dzisiaj *Multipart* łatwo nadalibyśmy tej akcji charakter konceptualny. Polska sztuka miała jednak to szczęście, że w połowie lat sześćdziesiątych narodziły się dwie propozycje artystyczne o wyraźnie konceptualnym charakterze: liczone obrazy Romana Opałki (1965) i rozkłady statystyczne Ryszarda Winiarskiego (1965).¹⁹ Ciekawe jednak, że prace Opałki i Winiarskiego nie wzbudziły sporów, można zatem powiedzieć, że w narodzinach polskiej sztuki konceptualnej obaj ci artyści odegrali rolę podobną do tej, jaka była udziałem amerykańskich artystów minimal art: Sol LeWitta i Carla Andre, Roberta Morrisa i Richarda Serry. Warto też zauważyć, że o ile Kantor w połowie lat siedemdziesiątych manifestacyjnie odciął się od sztuki konceptualnej,²⁰ to Opałka i Winiarski w latach siedemdziesiątych pogłębili swoje związki ze sztuką konceptualną; ich twórczość nie przybrałaby takiego charakteru w latach siedemdziesiątych gdyby rozwijała się niezależnie od sztuki konceptualnej.

Twórczość Rosołowicza i Kantora, Opałki i Winiarskiego z lat sześćdziesiątych nie wzbudzała takich sporów i emocji jak sztuka konceptualna początku lat siedemdziesiątych, nie prowokowała dyskusji o końcu sztuki i nadejściu epoki post-artystycznej, być może dlatego, że artyści ci nie porzucili dawnego języka plastycznego, a ich twórczość dobrze wpisywała się w redukcjonistyczną tradycję sztuki dwudziestego stulecia. Dawała się interpretować w kategoriach modernistycznych, jako naturalny punkt dojścia sztuki dwudziestego wieku. Nic zatem dziwnego, że na pozycjach bliskich sztuce konceptualnej znalazło się na początku lat siedemdziesiątych wielu artystów starszej generacji: Wanda Gołkowska, Jan Chwałczyk, Zdzisław Jurkiewicz, Jerzy Kałucki, Jan Berdyszak, Kajetan Sosnowski czy Zbigniew Gostomski. Dla tych artystów, co pokazuje *Reproduktor widma słonecznego* (1970) Chwałczyka, *Zaczyna się we Wrocławiu* (1970) Gostomskiego czy *Wartości podstawowe (Model)* (1972-3) Berdyszaka, sztuka konceptualna była tożsama ze sztuką niemożliwą – niemożliwą do realizacji, podczas gdy dla generacji debiutującej w latach siedemdziesiątych sztuka konceptualna była sztuką nowych możliwości, odrzucającą dotychczasowe, językowe ograniczenia sztuki.²¹

Najbardziej uchwytłą cechą polskiej sztuki konceptualnej wczesnych lat siedemdziesiątych było odrzucenie dawnego języka plastycznego (malarstwa, rzeźby) i sięgnięcie po nowe środki wizualizacji idei. Andrzej Lachowicz widział w tym przejście od sztuki manualnej do sztuki mentalnej, od sztuki autograficznej, w której artysta wytwarza swój indywidualny znak, do sztuki alograficznej, w której zajmuje się operacjami na znakach.²² Mechaniczne środki zapisu (fotografia, film) ułatwiały takie przejście, prowadziły do depikturalizacji, czyli detronizacji malarstwa jako głównego medium sztuk plastycznych, a jednocześnie wprowadzały nowy język

mówienia o sztuce – język semiologii. Fotografia sprawiła, że o sztuce zaczęto mówić językiem znaków, a nie jak wcześniej językiem przeżyć, doświadczeń i wartości estetycznych. Ten nowy język, którym z mniejszą lub większą wprawą posługiwali się artyści lat siedemdziesiątych – Zbigniew Dłubak i Jan Świdziński, Jarosław Kozłowski i Andrzej Lachowicz, Józef Robakowski i Ryszard Waśko, okazał się istotnym wyróżnikiem polskiej sztuki konceptualnej. Można zatem powiedzieć, że fotografia i znak wzajemnie się wspierały w walce ze starą koncepcją sztuki.

Negatywnym punktem odniesienia dla tego nowego języka mówienia o sztuce stała się fenomenologia. Fenomenologowie biorą znaki za rzeczywistość, pisał Świdziński. Błędu tego unika strukturalizm, który operuje neutralną i arbitralną (systemową) koncepcją znaku. Znak ma charakter operacyjny, służy poznawaniu rzeczywistości, ale pozwala także przeformułować stawiane sztuce pytania; zamiast zastanawiać się nad tym, „co z rzeczywistości zostało zachowane w fikcji sztuki” możemy pytać, „jak rzeczywistość jest rozumiana [przez sztukę], jaką operację należy wykonać, by proces rozumienia miał miejsce i wreszcie, jakim ograniczeniom [proces rozumienia] podlega, gdy zostaje przekazany przez znaki.”²³ Świat poznajemy przez znaki i sami wytwarzamy znaki w celu lepszego poznania i zrozumienia świata. Dla polskiej sztuki konceptualnej szczególnie istotne wydawało się pytanie o tzw. znak pusty – czy sztuka może wytwarzać znaki puste, pozbawione znaczonego (*signifié*) lub – inaczej to ujmując – otwarte na przyjmowanie ciągle nowego znaczonego?²⁴ Jeff Wall nazwie to po latach „marzeniem o modernizmie ze społeczną treścią” (*modernism with social content*).²⁵ A może sztuka powinna koncentrować się, jak ujmował to Dłubak, nie na znaczeniach znaków, lecz na samym „mechanizmie znakowania”?²⁶

Sztuka konceptualna nie wypracowała nowego modelu sztuki. Można mieć zresztą wątpliwości, czy taki był jej cel. Zmieniła jednak myślenie i język wypowiedzi o sztuce. Zwróciła uwagę artystów na procesy znakowania oraz na to, że sztuka funkcjonuje w świecie znaków, a artysta może się swobodnie posługiwać wszystkimi dostępnymi znakami, może przekształcać zastane znaki w nowe znaki (znaki drugiego stopnia), nadawać im nowe sensy poprzez manipulowanie kontekstem i odkrywać mniej lub bardziej jawne mechanizmy kodowania znaków, a więc ukryte za znakami dyskursy. Te odkrycia stały się trwałym wkładem sztuki konceptualnej do współczesnej praktyki artystycznej; dzięki nim współczesna sztuka wygląda inaczej niż sztuka sprzed konceptualnego przełomu. Najważniejszą jednak konsekwencją przełomu konceptualnego jest zastąpienie dzieł sztuki dokumentowaniem sztuki. Zmiana ta niepomiaralnie rozszerzyła obszar aktywności artystycznej, ponieważ wszystko, wszystkie aspekty życia mogą być przedmiotem dokumentowania. Artyści nie muszą tworzyć fizycznych dzieł, lecz dokumentować myślenie o sztuce, jak czyni to Havas i Galik z Little Warsaw – dziełem, jeśli chcielibyśmy użyć tego określenia, są tu uruchomione przez węgierski duet dyskursy o sztuce – sprzeczne, wykluczające się, polemiczne, dające wyraz różnym postawom i oczekiwaniom wobec sztuki. Ale artyści mogą też, dzięki ścisłej współpracy z kuratorami, prezentować swoje myślenie o sztuce w postaci rozbudowanych instalacji anektujących całe przestrzenie galeryjne czy muzealne. Sztuka dokumentacji przyczyniła się do rozbicia modernistycznie pojmowanego dzieła sztuki i wprowadziła sztukę w epokę postmodernistyczną.

- 1 Zob. Grzegorz Działowski, „Czy sztuka konceptualna jest klasycyzmem naszych czasów? Documenta 12 w Kassel,” *Odra*,
nr 9 (2007): 67-70. Przedruk w: ———, „Czy sztuka konceptualna jest klasycyzmem naszych czasów?,” w: *Sztuka po końcu*
2 *sztuki. Sztuka początku XXI wieku* (Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2009), 85-93.
- 3 Allan Sekula, „Demontaż modernizmu, ponowne odkrycie dokumentu. Notatki o polityce reprezentacji (1978),” w:
 Społeczne użycia fotografii, red. Karolina Lewandowska (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Zachęta,
2010), 41.
- 4 Edit Andrés, „Transgressing Boundaries (Even Those Market Out by the Predecessors) in New Genre Conceptual Art,” w: *Art*
After Conceptual Art, red. Alexander Alberro i Sabeth Buchmann (Cambridge, MA-London: MIT Press, 2006), 177.
- 5 Jean-François Lyotard, „Critical Reflections,” *Artforum* 29, nr 8 (1991): 93.
- 6 Zob. Grzegorz Działowski, „Sztuka po końcu sztuki,” w: *Sztuka po końcu sztuki*, 7-27.
- 7 Sekula, „Demontaż modernizmu,” 45-46.
- 8 Wood odwołuje się do obrazu zamykającego *Animal Farm*: „Zwierzęta w ogrodzie patrzyły to na świnię to na człowieka,
potem znów na świnię i na człowieka, ale nikt już nie mógł rozpoznać, kto jest kim.” George Orwell, *Folwark zwierzęcy*,
tłum. Bartłomiej Zborski (Warszawa: Alfa, 1989), 128. Zob. Paul Wood, *Conceptual Art* (London: Tate, 2002), 76.
- 9 Zob. Grzegorz Działowski, „Akademia przeciw akademizmowi. Uwagi o szkolnictwie artystycznym,” w: *Akademia*
2007+, red. Mieczysław Juda (Katowice: ASP Katowice, 2009), 163-72. Zob. również ———, „Akademia
w epoce postkonceptualnej,” w: *Difference Beyond Difference. Essays*, red. Agata Rogoś (Poznań: Wydawnictwo ASP, 2009).
- 10 *Art & Language*, „Making Meaningless,” w: *Art & Language in Practice*, t. 2, red. Charles Harrison (Barcelona: Fundació
Antoni Tàpies, 1999), 236. [Tłumaczenie autora]. Zob. również Grzegorz Działowski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na*
praktykę i teorię sztuki, Filozofia i Logika (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010), 166.
- 11 *Art & Language*, „We Aimed to be Amateurs (1995),” w: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro
i Blake Stimson (Cambridge, MA-London: MIT Press, 2000), 443.
- 12 ———, „Making Meaningless,” 227-29.
- 13 Joseph Kosuth, *Within the Context: Modernism and Critical Practice* (Ghent: Coupure, 1977) w: Stanisław Urbański, red.,
Kontakt, od kontemplacji do agitacji (Kraków: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1980), strony
nienumerowane. Kat. wyst.
- 14 John Chandler i Lucy Lippard, „The Dematerialization of Art,” *Art International* 12, nr 2 (1968): 31-36.
- 15 Wiesław Borowski i Andrzej Turowski, *Dokumentacja* (Warszawa: Galeria Foksal, sierpień 1971). Ulotka.
- 16 Boris Groys, „Art in the Age of Biopolitics: from Artwork to Art Documentation,” w: *Dokumenta 11-Platform 5* (Ostfildern-
Ruit: Hatje Cantz, 2002). Kat. wyst.
- 17 Zob. Tomasz Sikorski, „Dokumentacja w sztuce jako informacja i produkt artystyczny,” *Kalejdoskop*, nr 4-5 (1979).
- 18 Walter Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej,” w: *Twórca jako wytwórca* (Poznań: Wydawnictwo
Poznańskie, 1975), 69.
- 19 Groys, „Art in the Age of Biopolitics,” 108.
- 20 Stefan Morawski nie zalicza tych artystów do sztuki konceptualnej, ponieważ nie odrzucili oni języka plastycznego,
przekładając swoje teorematy na język malarstwa. Stefan Morawski, „Konceptualizm obcy i rodzimy,” *Projekt*, nr 3 (1975):
26-33. Laszlo Beke natomiast nie ma wątpliwości i obu artystów zalicza do prekursorów sztuki konceptualnej
w Polsce, Laszlo Beke, „Conceptual Tendencies in Eastern European Art,” w: *The global conceptualism: points of origin*,
1950s-1980s, red. Philomena Mariani (New York: Queens Museum of Art, 1999), 41-51. Kat. wyst. Moje stanowisko jest
bliższe temu jakie zajmuje Beke.
- 21 Odczyt wygłoszony przez T. Kantora w galerii Foksal w czerwcu 1974 roku oraz manifest „Teatr śmierci” z 1975
roku. Odczyt Kantora w galerii Foksal był zapowiedzią głośnego artykułu Wiesława Borowskiego. Por. Wiesław Borowski,
„Pseudoawangarda,” *Kultura*, nr 12 (1975): 11-12.
- 22 Zob. Josef Kroutvor, „Moeglichkeit, Experiment, Ideen und Kreationen (1971),” w: *Aktuelle Kunst in Osteuropa. CSSR*,
Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn, red. Klaus Groh (Köln: Du Mont-Schauberg, 1972), strony nienumerowane.
- 23 Andrzej Lachowicz, „Sztuka i fotografia,” *Nurt*, nr 10 (1976): 28-30. Rozróżnienie na sztukę autograficzną i alograficzną
biore od Nelsona Goodmana. Zob. Nelson Goodman, „Art and Authenticity,” w: *Problems and Projects* (Indianapolis:
Bobbs-Merrill, 1972), 85-102. Zob. również Działowski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, 128-29.
- 24 Jan Świdziński, „O znaku (1972),” w: 70-80. *Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych*, red. Józef Robakowski
(Sopot: BWA w Sopocie, 1981), 244.
- 25 Zob. Zbigniew Dłubak, „Sztuka poza światem znaczeń (referat wyśłany na konferencję sztuki kontekstualnej w CEAC,
Toronto, 1976),” w: *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, red. Henryk Gajewski (Warszawa: Galeria Remont, 1977), 67-70.
- 26 Jeff Wall, „‘Marks of Indifference’: Aspects of Photography in or as conceptual Art,” w: *Reconsidering the Object of Art*
1965-1975, red. Ann Goldstein i Anne Rorimer (Los Angeles-Cambridge, MA: MoCA, MIT Press, 1995), 247-67. Kat. wyst.
- Zbigniew Dłubak, „Znak w sztuce (1974),” w: *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, 55.



CZY POLSKA SZTUKA KONCEPTUALNA MA PŁEĆ?

Maria Hussakowska

Bezpośrednią inspiracją do napisania tego tekstu stał się tekst Pawła Dybla, o którym w pierwszym momencie zapomniałam, ale z którego książkami muszę być na co dzień ze względu na fascynacje moich doktorantek „zagadką »drugiej płci«”, kobiecym pisaniem itp.

POLE PRZEDMIOTOWE DYSCYPLINY

Dybel we wspomnianej pracy: *Zagadka drugiej płci. Spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie* pyta ambitniej – czy *logos* ma płeć? A idąc dalej – czy założenia absolutnie neutralnej seksualnie natury *logosu* są przesądem? Pytania pozwalają mu pokazać cały szereg kwestii wynikających z tak przyjętego założenia. Po pierwsze, dopiero przełom wieków dziewiętnastego i dwudziestego wprowadza problematykę patriarchy w dotychczasowej tradycji kulturowej Zachodu i wtedy dopiero: „mogło zostać postawione pytanie o to, czy uznawana powszechnie seksualna »neutralność« *logosu* nie jest maską dla jego ewidentnie patriarchalnej wykładni, która jego strukturę ujmuje zgodnie z wyznacznikami myślenia typowo męskiego i zarazem stara się zastrzec różne jego »interesy«”.¹ Pod wpływem dylematów feminizmu i inspirujących go nurtów filozofii i humanistyki w nowym modelu kultury odpowiedź na pytanie: „co i na jakiej podstawie można by było uznać za jego (*logosu*) wyznaczniki neutralne seksualnie, co zaś za znamiona patriarchy?” staje się coraz trudniejsza, bardziej złożona.

Moja próba jest bez porównania łatwiejsza – temat seminarium i rozliczne w ostatnich latach korekty, czy wręcz rewizje zjawiska polskiego konceptualizmu sprowokowały mnie do przyjrzenia się, w jaką stronę dryfują te nowe ujęcia. Przyjrzeć chcę się pewnemu fragmentowi dyskursu historii sztuki i zakładam, że poruszamy się w poszerzonym polu pojęciowym dyscypliny, która już zaakceptowała – przynajmniej w pewnym stopniu – uzależnienia pomiędzy tożsamością seksualną badacza a jego punktem widzenia. Dzięki wyjściu poza zwykłe kategorie historii sztuki takie jak styl, kierunek, forma czy *oeuvre* możliwe stało się przewartościowywanie tekstów modernizmu. Konceptualizm, kiedyś wpisany w ramy „radikalnego modernizmu” i dokonujący transgresji, może już dzisiaj, w oparciu o dokonane szczegółowe badania czy to dzieł, czy pewnych problemów, ujawnić nieco inne wątki.

SZTUKA KONCEPTUALNA OPISY, KONSTATAcje I REORIENTACJE

W świetle ostatnio prowadzonych badań, wydaje się, że uhistorycznienie konceptualizmu doprowadziło do odebrania głosu artystkom. Uhistorycznienie, powtórzmy za Rosalyn Deutsche, jest częścią konstrukcji i rekonstrukcji pamięci. To, co zostało, na czym oparła się relacja przeniesienia i przemilczenia czy wymazania, ma zawsze polityczny i etyczny wymiar.

W dyskursie polskiej historii sztuki lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych sam konceptualizm nie był szczególnie szeroko omawiany ani silnie obecny. Ożywiona dyskusja plenerowo-prasowa wokół konceptualizmu i pokrewnych zjawisk toczyła się głównie na łamach periodyków społeczno-kulturalnych, co wynikało z wyraźnego skazania na bezdomność krytyki i jej złudzenia o możliwości apolitycznego sądu, jak zauważył Piotr Juszkiewicz.² W efekcie, krytyka nie znalazła bezpośredniego odbicia w dyskursie ówczesnej historii sztuki. Intelktualny ferment wywołany przez to zjawisko, zauważalny na łamach prasy, w mizernym stopniu przeniósł się do fachowej literatury.

Jeśli zadamy pytanie: co pisały wówczas kobiety – trzy historyczki sztuki i krytyczki, aktywne uczestniczki debaty wokół konceptualizmu (Urszula Czartoryska, Bożena Kowalska, Alicja Kępińska)?, to okaże się, że właśnie ich wkład w początki dyskursu jest najbardziej oczywisty. Pamiętając o czasie zdarzeń, trudno by było oczekiwać interwencji o charakterze feministycznym, bo klasyczne dla feministycznie zorientowanej historii sztuki książki Griseldy Pollock czy Lindy Nochlin pojawiły się na początku lat osiemdziesiątych, ale może uda się w tekstach polskich badaczek trafić na ślady jakiejś empatii dla artystek.

Zacznijmy od Czartoryskiej, która w opublikowanej w 1973 książce *Od pop-artu do sztuki konceptualnej* stworzyła klarowny opis nowego zjawiska w sztuce Zachodniej i zauważyła, że „paru Polaków przedstawiło w tym froncie jakościowej przemiany sztuki oryginalne propozycje, zasługujące na systematyczną uwagę”, a są to Zbigniew Gostomski, Jerzy Rosołowicz i Włodzimierz Borowski.³ I to właściwie załatwiało sprawę. Nieco więcej dowiadujemy się o działaniach wykorzystujących fotografię. Czartoryska skupiła się wówczas przede wszystkim na transformacjach w obszarze fotografii, pisząc w 1971 na łamach *Fotografii* wymieniła realizację Zdzisława Jurkiewicza i Lachowiczów, jako te które „stanowią propozycję uczestnictwa w »sztuce konceptualnej«. Ten nowy gatunek sztuki, obecny dziś w wielu krajach, wyznacza fotografii zupełnie nową funkcję, funkcję między innymi rejestracji dzieł przemijających (...) Natalia Lachowicz chce zwrócić uwagę na neutralną rejestrację upływającego czasu (fotografując w ciągu doby wskazówki budzika) i demonstruje zdjęcia twarzy Jerzego Ludwińskiego naklejone na wielkich sześciątach rozrzuconych luzem, manifestując w ten sposób sceptycyzm do wszelkich prób »przygwożdżenia« tożsamości człowieka”.⁴ Czartoryska podkreśliła obecność w tej pracy rozważań bliskich poststrukturalizmowi i formułowanych tamże koncepcji podmiotowości – do czego wielokrotnie będzie powracać Natalia LL. Trudno nie zauważyć w tym działaniu, którego obiektem stał się kultowy wówczas krytyk i teoretyk, a którego tytuł brzmiał *List gończy*, wzbogacenia o inne jeszcze znaczenia. Oprócz pytań o tożsamość, miejsce i znaczenia krytyki i jej adeptów – praca prowokuje do refleksji na temat niezwyklej różnorodności funkcji fotografii – narzucając się odwołania do Warhola i innych artystów ogniskujących wówczas uwagę. Pozostając przy krytyce, warto w nawiązaniu do ostatniego projektu Marysi Lewandowskiej *Czułe muzeum*,⁵ przytoczyć odnalezioną opinię Czartoryskiej na ten temat. W fikcyjnej rozmowie, nazwanej w projekcie „odzyskaną”, która oparta jest na wypowiedziach Czartoryskiej w programie radiowym z lipca 1991, padają ważne deklaracje – z jednej strony wpisania się w tradycję „niedościgtej, naprawdę głębokiej krytyki interpretacyjnej”, którą dookreślił Mieczysław Porębski, z drugiej zaś przekonanie o anachronizmie tego modelu. W pewien sposób w zamian – czy raczej obok – uprawiania krytyki interpretacyjnej, uczestniczyła w wykreowanym przez Ryszarda Stanisławskiego (a może wspólnie?) modelu muzeum krytycznego. „Używając tego określenia, że jest ono krytyczne, Stanisławski podkreślił wybiórczy charakter kolekcji jako efekt pewnej decyzji suwerennej i niestabilnej. Chodziło

o to, żeby kolekcja nie powtarzała (...) żeby kadencja sal w muzeum miała jakąś dynamikę pewnych propozycji artystycznych, które nawzajem sobie pomagają, które nie dławią się nawzajem, żeby określić pokrewieństwa albo kontrasty pomiędzy stanowiskami artystów i ich równorzędność i wielokierunkowość”.⁶ Rozpoznać należało by dwa wskazane tropy. Pierwszy – to współudział Czartoryskiej w tworzeniu tego krytycznego modelu, drugi – to przeniesienie w interesujący nas obszar polskiej sztuki konceptualnej, polityki zakupów i prezentacji, a więc co i kiedy zakupiono i co obok czego, w jakim kontekście prezentowano. Powtórzmy dylemat Lewandowskiej „z Czartoryską czułam pewną bliskość z jej bezkompromisowym stanowiskiem jako krytyczki. Inne nagrania wyczuły mnie na rolę jaką mogła pełnić w kształtowaniu Muzeum, zarówno jako członek zespołu kuratorów, ale też – a być może przede wszystkim – jako żona dyrektora”.⁷ Moje odczucia są niemal identyczne – nurtująca kwestia twórczej współpracy bliskich sobie partnerów powróci w dalszych partiach tekstu. Mało kto pisze o tym, a problem jest arcyciekawy, jeśli nie będzie się bagatelizowało zawitych relacji, uzależnień, urażonych ambicji, niedopowiedzianych lub niewypowiedzianych kwestii ważnych i stymulujących związki twórców aktywnych w różnych dyscyplinach sztuki, o których wiele dowiedzieć się można z dalekiej od genererowych uproszczeń książki *Significant others. Creativity and Intimate Partnership*.⁸ W nierozstrzygniętym – także przede mną – polu kompetencji zapadły decyzje, które zaważyły na muzealnym obrazie polskiego konceptualizmu, pierwsze zakupy i skonstruowanie muzealnej opowieści, w której miałyby te prace swoje miejsca, z zachowaniem ich równorzędności i wielokierunkowości, żeby wrócić do cytatu. Tworzona na salach muzealnych, rozwieszana historia sztuki ma, jak wiemy, nieporównywalną siłę perswazji. W tym szczególnym wypadku, ze względu na historię instytucji i jej powiązania z konstruktywizmem, model aktywizacji wprowadzony przez Mariana Mnicha i kontynuowany przez Stanisławskiego, wreszcie ze względu na absolutną wyjątkowość w polskim kontekście, potencjał hierarchii konstruowanej w ramach muzeum był bardzo silny. Twierdzę, że w efekcie bardziej deprymujący dla naszych twórców, jeszcze wówczas artystów-plastyków, niż analogiczne przecież decyzje wykluczania w jakiegokolwiek zachodniej prestiżowej instytucji. A więc pierwszą kupioną do kolekcji pracą artystki konceptualnej były *Multiplikacje zespół A, 1971, Multiplikacje zespół B, 1971* (zakupione w 1971) Marii Michałowskiej.⁹ Prace te omówione są mniej lub bardziej szczegółowo we wszystkich wymienionych publikacjach, a interesujący nas aspekt cielesnej obecności w tych pozornie czysto dokumentacyjnych fotografiach najmocniej eksponował Andrzej Kostołowski: „niby oschłe i są w gruncie rzeczy bardzo pulsujące »magią własnego bytu« autorki, co podkreśla na przykład rola dłoni”.¹⁰ Drugą, wcześniej wprowadzoną do kolekcji artystką tego kręgu, jest Natalia LL, kupowana jeszcze jako N. Lachowicz w 1974.¹¹ Ewa Partum natomiast do kolekcji weszła dopiero w 1982 *Samoidentyfikacją*, w więc pracą o ewidentnie feministycznym, krytycznym wobec instytucji przesłaniu.

Kowalska w książce z 1988 *Polska awangarda malarska 1945-1980. Szanse i mity*, w zmienionej nieco wersji swojej pracy doktorskiej, też nie poświęciła wiele uwagi kobietom uczestniczącym w ruchu konceptualnym. W książce – tak jak i w życiu – pojawiają się u boku swoich mężczyzn, a ich sztuka opisywana jest zawsze po omówieniu działań artysty. Wyszczególnieni są twórcy działający „fotograficznymi metodami”, a Andrzej i Natalia Lachowiczowie osiągnęli na tym polu ciekawe efekty myślowe i estetyczne; ważne miejsce przypadło poszukiwaczkom „innej”, nieznaney systematyki czyli Michałowskiej i Jagodzie Przybylak przedstawiającej zdjęcia tego samego przedmiotu; są w niej Andrzej Partum i Ewa Partum silnie „skupieni na języku”; fizjologią widzenia zajmował się Jan Chwałczyk i Wanda Gołkowska; natomiast Jerzy Fedorowicz i Ludmiła Popiel prezentowani są w książce poprzez wspólne działanie *Pejzaż obiektywny*. Ta ewidentna obecność na drugim planie pojawia się u wszystkich autorów, ale Kowalska jest w tym postępowaniu niezwykle konsekwentna. Pośród wyszczególnionych działań wyróżnia Marię Pinińską-Bereś z jej działaniem *Punkt obserwacyjny zmian w sztuce* przygotowanym na sympozjum w Warcinie w 1978. Cenne wydaje się autorce publicystyczne zaangażowanie artystki w sprawy dziejącego się świata, co pozwala wyróżnić ją w ramach stworzonych w książce kategorii.¹² Podział artystów na „hermetycznych i publicystycznych” dał Kowalskiej możliwość wyodrębnienia artystów skupionych na filozofii języka i praktykach analitycznych – nie

trzeba dodawać, elity konceptualnej, w której nie ma artystek. (Ta kwestia wydaje się dla Kowalskiej, nadal nieistotna, czemu dała wyraz w dyskusji po moim referacie).

W ambitnie zakrojonej syntezie powojennych dziejów polskiej sztuki *Nowa sztuka – sztuka polska*, Kępińska dwa rozdziały poświęciła konceptualizmowi. Jeden z nich, zatytułowany „Proces myślowy jako tworzywo sztuki: aktywność konceptualna i granice »niemożliwego«” wprowadza w obszary zagadnień, do analizy których najbardziej przydatnym kluczem staje się kryterium postawy. Opisując „kanoniczne” działania artystów zachodnich – najczęściej amerykańskich – autorka od razu zestawiała je z pokrewnymi polskimi projektami, eksponując w ten sposób ich partnerski charakter. W tym rozdziale Kępińska poświęciła spory fragment Partum i napisała, że „postępowanie z gruntu lingwistyczne cechuje jej twórczość.” Wyróżniła działania intensyfikujące użycie języka, a także te zakłócające porządek, jak *Alphabet 1973/74*, kiedy artystka poprzez wymawianie liter i ich konfrontację z odciskiem warg wprowadziła mylne oznakowania, aktywizowane w przestrzeni publicznej, w której rozrzucone i pocięte słowa dane zostały we władanie przypadkowych przechodniów, którzy „rozpraszają tekst roznosząc go nogami, aż do wyczerpania”,¹³ czy działania dezintegrujące teksty literackie (*Ulisses Jamesa Joyce’a* Zbigniewa Gostomskiego). W podsumowaniu omawianej książki scharakteryzowała najlepsze działania nowej sztuki jako próby „dotykania”, zwracania uwagi na podstawowe elementy materii świata, w procesie ukazanym przez filozofa jako proces nieustannego stawania się. Trop bliskiego jej wówczas myśliciela kieruje uwagę w stronę cielesności – Autora i Artysty. Mimo to, Natalia LL raczej marginalnie została potraktowana w rozdziale o autonomicznym warsztacie obiektywu i kamery, którego prawdziwymi bohaterami stali się artyści Warsztatu Formy Filmowej. Natomiast w gronie twórców nowej praktyki określonej mianem „pluralizmu personalistycznego”, najwyżej sytuowanej w hierarchii Kępińskiej, autorka nie znalazła miejsca dla żadnej z artystek. Dla niej wówczas, podobnie jak dla Czartoryskiej, tożsamość artysty w genderowym ujęciu była nieistotna, a wypowiedź, czyli dzieło, szybuje ku konceptom uniwersalizmu. Podejście to zaczęło ulegać zmianie w latach osiemdziesiątych, ale ślady tych zmian znajdziemy w refleksji cytowanych autorek nieco później,¹⁴ na tamtym etapie pozostały jakby obojętne na koncepcje wcielonego podmiotu.

Po latach, w katalogu wystawy z 2000 roku rewidującej doświadczenia dyskursu 1965-1975, Kępińska skonstatowała, że podstawową zmianą, jaka nastąpiła w sztuce przelomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, było uwolnienie się od powierzchownej estetyki i metaforyzacji oraz skierowanie się ku poszukiwaniu języków, „które brałyby udział w budowaniu sensów i funkcjonowały jako ich nosiciele”, a także „ściśle związanie języka z kreatywnym aktem stanowienia”.¹⁵ Stwierdziła ona również, że sztuka odsuwając się od kwestii estetycznych, odrzucając formę – pozór rzeczy, wiązała ją z etyką, przypisując artyście pełną odpowiedzialność za użycie języka wypowiedzi. Dodatkowo sztuka obciążała autora obowiązkiem szukania „odpowiedniości pomiędzy znakiem i znaczeniem.”¹⁶ (...) „Substancję języka badano jako zapis znaków, jako dźwięk wypowiedzianych słów i zdań, jako strukturę gramatyczną. Rozważano relację między tekstem a językami niewerbalnymi, badano fenomen języka jako współ-tworzywa książki”. W tym obszarze mogłyby się znaleźć, wspomniane w jej wcześniejszych tekstach artystki. Ich nie ma, natomiast Hannie Łuczak przypadła szczególnie pozycja w kwestii redefinicji rysunku.

W symbiotycznej przestrzeni sztuki i krytyki nie respektującej już kantowskiego „rozumu praktycznego” i „rozumu teoretycznego” mamy kilka znaczących Autorek. Te najbardziej widoczne zostały już przywołane.

Trudno nie wspomnieć o takich autorach – krytykach jak Kostołowski, czy Ludwiński, konsekrujących polski konceptualizm. Są też ważne głosy spoza kręgu historyków sztuki, jak chociażby *Konceptualizm obcy i rodzimy* Stefana Morawskiego,¹⁷ estetyka cieszącego się wówczas wśród artystów dużym uznaniem, który wątpił w krytyczny potencjał tej sztuki: „Kontestacyjne postawy w tej twórczości były raczej nikłe, dziwny to był bunt, skoro w jego imię zalecano studiowanie przede wszystkim cybernetyki i Wittgensteina, a w semiologii dostrzegano tendencję zbawicielską.”¹⁸

Sztuka w epoce postartystycznej Ludwińskiego, jak twierdzi Luiza Nader, nie tylko jest tekstem „o sztuce”, ale „jego znaczenia określały zmieniające się (wraz z kontekstem) konwencje odczytywania też krytyka. *Sztuka w epoce postartystycznej*

pełniła różne funkcje performatywne: czynności lokucyjnej mającej na celu przede wszystkim heurystkę fenomenów artystycznych obecnych w sztuce lat sześćdziesiątych (wykład w Osiekach w 1970), perlokucyjnej, w której na plan pierwszy wysuwa się warstwa informacyjna o mocy perswazyjnej (tekst opublikowany w *Odrze*) oraz illokucyjnej – propozycji artystycznej w formie autocytatu, ostensywnie definiującej „konceptualizm”.¹⁹ Polifoniczny charakter funkcjonowania tego tekstu stał się czytelny z określonego dystansu czasowego, natomiast ranga nigdy, na żadnym etapie nie budziła wątpliwości. To, co najważniejsze – w tym eseju o sztuce wcale nie polskiej – dla rozważanego wątku płci polskiego konceptualizmu, to koncept człowieka i artysty przyszłości, po transformacji idei rewolucji i postępu, którego Ludwiński określa człowiekiem „bez”. Po latach, w 1999 roku, w ostatnim już chyba wywiadzie powiedział: „chodziło mi o to, że nie będzie to człowiek zideologizowany, nawet jako artysta. Myślałem, że może to być człowiek, który zmierza w różnych kierunkach jednocześnie”.²⁰ Nader zwróciła uwagę na niestabilność samego autora – Ludwińskiego, pokazując jak transformacje autorskiego „ja” w „my”, a także przyjmowanie bezosobowej formy wypowiedzi, zamazują linie podziału między innymi na krytykę i artystów, sztukę i rzeczywistość.²¹ W dalszej analizie tekstu w Foucaultiańskim rozumieniu, ujawniła rodowód i tropy, wydobywając z delikatnej materii odniesień – przede wszystkim do Kosutha – zarys oryginalnego konceptu.

Ludwiński to także instytucje takie jak Galeria Pod Mona Lisą, i Sympozjum „Wrocław 1970”, uznane w dyskursie za „konsekracje” polskiego konceptualizmu, co ostatnio wyraźnie przykuwa uwagę młodych badaczy próbujących prze-czytać je na nowo. Pierwszą ważną propozycją przypominającą nieobecnych lub mniej-obecnych była wystawa *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975* w warszawskim CSW Zamek Ujazdowski, w opracowaniu Pawła Polita i Piotra Woźniakiewicza z 2000 (z dedykacją dla zmarłego parę miesięcy wcześniej Ludwińskiego). Katalog w zamiśle rekonstruować miał teoretyczny kontekst zjawiska (Kępińska, Kostołowski, Ludwiński, Andrzej Turowski, a także teksty mniej obecnych w dyskursie artystów). Kryteria wyboru prac – absolutnie nie topograficzne – doprowadziły do odejścia od warszawsko-centricznej optyki. Na wystawie znaleźli się: Gołkowska, Chwałczyk (współzałożyciel grupy wrocławskiej), Barbara Kozłowska, Zbigniew Makarewicz, Michałowska, Jurkiewicz, Popiel i Fedorowicz (zm. 1988), a więc Wrocław i Koszalin. Wszystkie wymienione powyżej artystki związane były z głównymi bohaterami dyskursu – były ich towarzyszkami życia. Te relacje nie zainteresowały kuratorów, ale przypomnieli, czyli przywrócili dyskursowi cały obszar zdarzeń, inicjatyw, projektów próbujących – jak pisano – uwolnić dzieło od rygoru struktur formalnych i tworzenia nieograniczonego specyfiką medium. Pokazano sztukę, która „odstania za każdym razem, nowe nieznanne aspekty sztuki, a wypowiedzi jej czynią jawnymi zasady własnej budowy”.²²

Wracając do twórców, to jeśli do tych artystycznych par obecnych na wystawie w Zamku dodamy Lachowiczów, Winiarskich, Ewę i Andrzeja Partum, a także Jarosława Kozłowskiego i jego ówczesną żonę Kingę, i do tego Przemysława Kwieka i Zofię Kulik, Pinińską-Bereś i Jerzego Beresia, Tadeusza Kantora i Marię Stangret – to stanie się jasne, że artystyczne pary w konceptualizmie można wręcz uznać swoistą specjalność. W zachodnim świecie odnajdziemy analogię dla tego zjawiska, ale jego stężenie w polu polskiej sztuki konceptualnej jest zastanawiające, bo wyjątkowe. Kreatywność i związki intymne nie znalazły w Polsce swojego badacza. Idąc tropem wspomnianej publikacji Chadwick i de Courtivron i wchodząc w te relacje, po ustaleniu funkcjonujących – tu i wtedy – stereotypów dotyczących artystycznych ról kobiety i mężczyzny, wymaganych i oczekiwanych kostiumów w zestawieniu z tymi odziedziczonymi, uzależnionymi w znacznym stopniu od pochodzenia, można by przejść do negocjacji, jakie prowadzono w celu ustalenia nowych relacji. Następne ważne pytanie – jak dzielono przestrzeń studio? Czy pracowali osobno, a potem dyskutowali, a może ktoś rezygnował z tego przywileju? Tu znowu wyłania się kwestia podporządkowania i dominacji – pewnie rysująca się w każdym z tych przypadków nieco inaczej. Jak podejść do delikatnej materii złożonych relacji, czy można i w ogóle na to się porywać nie znając osobiście bohaterów? Większość z wymienionych była ze sobą zaprzyjaźniona, co też na pewno wpływało na ustalanie hierarchii w ramach towarzyskiej grupy. Dopiero to pomogłyby ustalić, „kto tylko pracuje, a kto pracuje

i tworzy teorię na temat tego, co oboje robią”.²³ Potem, może bardziej czytelne stałyby się wybory krytyki doprowadzające do wymazywania zdarzeń, ich temperatury, czy wreszcie do ich mitologizacji.

Nader, w pracy doktorskiej wydanej w 2009 jako *Konceptualizm w PRL* skonkludowała: „Polska wersja historyzacji sztuki konceptualnej przybrała formę rozegrania w działaniu, formę oporu wobec przepracowania kwestii podmiotowości, pożądania, traumy i mikrofizyki władzy. Funkcjonując w binarnej opozycji »awangarda – neoawangarda« przypomina i powtarza definicyjne antagonizmy, pęknięcia i linie podziału ustalone już w latach siedemdziesiątych, pozostając historią zamkniętą na współczesną sytuację sztuki w ramach pola władzy i nie badając możliwych relacji z przeszłością”.²⁴ Problemy podmiotowości i władzy na pewno będą przerabiane, do nich odwołują się liczni badacze nie tylko najmłodszej generacji.

Ostatnią taką inicjatywą była wystawa absolwentów Studiów Kuratorskich przy Instytucie Historii Sztuki UJ *Otwarte Archiwum / Symposium „Wrocław 70”* w warszawskiej Fundacji Profile.²⁵ Jednym z założeń, jak czytamy w materiałach, było odmitologizowanie tego zjawiska, przyjmowanego w dyskursie bądź to jako „oczywista” duma bądź to porażka polskiej awangardy. Wyzwanie polegało na dotarciu do dokumentów – źródeł, przed tym, jak stały się częścią opowieści, poznanie ich w stanie przednarracyjnym i zaprezentowanie ich w jak najbardziej czystej postaci. W wyniku przekopania archiwów i sięgnięcia do zachowanych dokumentów w bardzo różnorodnej formie i rozproszeniu, stało się niemal jasne, jak przypadkowe wybory wynikające z fragmentarycznej wiedzy wpływają na budowanie historycznej narracji.

Czy zaproponowane *Otwarte Archiwum* coś zmienia w interesującej nas kwestii? Nie uwzględnia udziału Popiel, która swój projekt dostała po oficjalnym otwarciu wystawy w Muzeum Architektury, a pośród zaproszonych dysproporcje są identyczne (biorąc pod uwagę różne spisy), czterdziestu ośmiu mężczyzn i osiem kobiet, a więc pięć do jednej, jeśli uwzględni się udział, podpisanej na projekcie wraz z Ryszardem, Bogusławą Winiarskiej, szybko wymazanej z opowieści. Wyliczam procenty i proporcje w nawiązaniu do strategii tymczasowej segregacji, która, jak przekonująco dowiodła Lucy Lippard,²⁶ nie ma prowadzić do zagarnięcia większego kawałka zgnitego ciasta, ale uzyskania bardziej klarownego obrazu. Zabieg nie stracił na aktualności skoro na stronach paryskiej wystawy *elles@centrepompidou*²⁷ ciągle przypomina się takie fakty, że „rozdział” pomiędzy ilością aktywnych artystek a wyborem ograniczonej mniejszości na największych wystawach był powodem wielkiego wzburzenia twórczyń od lat siedemdziesiątych. Wchodziły w to między innymi protesty uliczne przeciwko ograniczonej ilości kobiet wybranych na Whitney Biennale (w 1969 roku, kiedy to wybrano jedynie osiem kobiet na 143 uczestników).²⁸

W zebranych omówieniach prasowych żadnego protestu, ani nawet niezadowolona artystek nie znajdziemy. Opisane, czyli zauważone zostały: Michałowska, Natalia LL, Kozłowska, czy Anna Szpakowska-Kujawska, czyli te już obecne i znane w środowisku Wrocławia, poddawane analizie na łamach *Odry* w ramach cyklu *Prezentacja Twórców*. Odszukane dokumenty wznoszą – pewnie nie tylko mnie – głównie formę, na ogół są to nieporadne odbitki z maszynopisów, z niedobiciami i przesunięciami. Chcąc potwierdzić przy ich pomocy działania twórczych duetów znajdziemy tylko jeden ślad wspólnego podpisu projektu przez Winiarskich. Ślad prowadzący trochę na manowce, bo Bogusława wycofała się w latach siedemdziesiątych.

Jaki jest zamysł tych dwóch posługujących się archiwum działań? Jak wiemy, archiwum to dość szczególny model pamięci – w naszych warunkach wpisana w tę instytucję sugestia idealnego wsparcia dla rekonstrukcji zdarzeń jest wyjątkowo niebezpieczna. Oba projekty tego niebezpieczeństwa uniknęły, a ich przywołanie wydało mi się konieczne właśnie ze względu na zadane pytania o delikatną relację pomiędzy pamięcią a archiwizacją faktów – czyli dokumentów. Lewandowska posłużyła się archiwum w celu „interwencji”; kuratorzy w swych zmaganiach wykorzystali ideę archiwum subwersywnie, każdy odwiedzający wystawę pobierał dokumenty wedle swoich reguł i w efekcie mógł stworzyć swoje własne archiwum.

Archiwum ma też swoją własną historię w polu polskiej sztuki konceptualnej. To *Żywe archiwum* Turowskiego i Wiesława Borowskiego, które miało chronić fakty

artystyczne przed instytucjonalną manipulacją i zawłaszczeniem, a w istocie zaprzeczyc idej samego archiwum, było udostępnieniem w Galerii Foksal w 1972 roku w istocie niemożliwych do odczytania dokumentów. Nader zauważyła, że: „jego partykularna, porwana narracja kontrastowała z linearnym, obiektywizującym i moralizującym przekazem przeszłości wytwarzanym przez *Machinę archiwizacyjną*”.²⁹ Konflikty, przemilczenia i wymazywanie w obszarze Galerii znalazły wielu interpretatorów. Oprócz cytowanej już Nader, seminarium „Awangarda w Bloku” przyniosło szereg znaczących tekstów, również i dla rozpoznania podstawowego pęknięcia w polskim konceptualizmie, a więc stworzonego w ramach Galerii, a wyartykułowanego przez Borowskiego podziału na „awangardę” i „pseudoawangardę”. Istotnego i dla nas, bo wszystkie ze wspomnianych artystek, poza Stangret, ale w roli żony Kantora – znalazły się w tym drugim zbiorze.

STARY KONFLIKT W „NOWYCH CZASACH”

W pisanych na gorąco diagnozach dekady lat dziewięćdziesiątych „Urywamy się na wolność i transformujemy”, którym tytuł, iście amerykański w swojej lakoniczności, dał Jan Michalski³⁰ nadrzędny wydawał się problem tożsamości artysty funkcjonującego w zupełnie innym układzie odniesień. Tożsamości uwzględniającej oczywiście również całą złożoność genderowych aspektów, ale w dyskursie nadal niezbyt silnie obecnych. Zdaniem Łukasza Gorczyca – uczestnika wspomnianej dysputy – w dekadzie zapanowała strategia gry, skierowana nie na rozliczenia, ale przygotowania do wejścia w nowe tysiąclecie. To również był problem artystek, które przeszły przez doświadczenie konceptualizmu, a których sztuka i kariery różnie się potoczyły. Żadna z nich nie stała się bohaterką wspomnianej debaty, mimo potencjału takich artystycznych faktów jak na przykład *Samoidentyfikacja Partum*, z którą jak zauważył Grzegorz Dziamski polska historia sztuki nie za bardzo wie co zrobić,³¹ a która mogłaby osiągnąć status dzieła ikonicznego. Udział w grze polega przede wszystkim na obecności: Partum przebywająca od 1982 w Niemczech, zaznaczyła swoją obecność w polskim dyskursie spektakularnym działaniem *Amnezja – zapomniałam wszystko* na poznańskim seminarium feministycznym w 1995 i nawiązała kontakty przygotowując grunt do wielkiego „come back”,³² który właśnie rozegrał się na początku nowego milenium. Ważna dla przywracania Partum polskiemu konceptualizmowi jest wystawa *Pejzaż semiotyczny* pokazana w Wiedniu i Warszawie kuratorowana przez Dorotę Monkiewicz, gdzie historyczne prace artystki zderzone zostały z Valie Export i jej interpretacjami semiotycznej przestrzeni.

W latach dziewięćdziesiątych Pinińska-Bereś bardzo wyraźnie osadzana była w roli „matki” dla całej generacji artystek nie identyfikujących się z ideologią feminizmu, co stało się widoczne przede wszystkim na bielskich wystawach *Kobieta o kobiecie*, czy wspomnianym poznańskim seminarium. Kulik każdego roku ma indywidualną wystawę, a ukoronowaniem tego cyklu jest Weneckie Biennale w 1997, gdzie zaprezentowała *Symbolic Weapon IV* w polskim pawilonie. Popiel zmarła w 1988, a pośród artystek wrocławskich – Michałowska uczestniczyła wówczas w kilku wystawach sztuki konkretnej, podobnie Kozłowska i Gołkowska, które również pokazywane są konsekwentnie przez Bożenę Kowalską.

Natalia LL była w latach dziewięćdziesiątych w tym samym stopniu widoczna w naszym, co w międzynarodowym dyskursie. Wypowiada się często i powraca do zmanipulowanego – nie tylko jej zdaniem – obrazu sztuki lat siedemdziesiątych,³³ który nie był w stanie absorbować złożonej materii jej działań i transformującej postawy, koncepcji nie dających się nagiąć do obowiązujących podziałów, mieszającej porządek *cogito i corpus*. Zarysowujący się coraz wyraźniej wówczas dyskurs feministyczny stwarzał pewną możliwość zrewidowania starych i tworzenia nowych hierarchii, ale jak już wspominałam, refleksja feministyczna też wówczas się transformowała i przeważało sceptyczne nastawienie do mechanizmów prostej wymiany. Wiadomo też było, że artysta to koncept **produkowany** przez zabiegi właściwe dla dyscyplin postrzeganych jako źródło znaczenia dzieła sztuki; a to z kolei **produkowane** jest jako miejsce, w którym powstaje znaczenie pojęcia „autor”: teleologiczny system, poprzez który, cytując słowa Donalda Preziosiego, „człowiek-i-jego-dzieło” i „człowiek-jako-dzieło” (sztuki) są połączeni w „teofanicznym reżimie”, który ma za zadanie „określić

historyka i krytyka sztuki jako kapłana (...) ródźkarza działającego w imię świeckiej kongregacji".³⁴ Czym więc zastąpić mechanizmy hierarchizujące, o ile się na nie godzimy? Jak postępować, żeby nie ugrzęznąć w oczywistych już ślepych uliczkach, nie odrabiać lekcji przepracowanych już przez zachodni feminizm i „new art history”, a równocześnie nie zgubić tego, co dla polskiej sztuki tamtego czasu – z naszej perspektywy – istotne?

MONOGRAFICZNE I PROBLEMOWE ZARYSY

Pewną odpowiedź na te pytania przynosi szereg szczegółowych opracowań sztuki kobiet w dekadach lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, są to jednak często niepublikowane prace magisterskie, które oczywiście mają ograniczony krąg czytelników.³⁵ Tym niemniej stanowią cenne rozszerzenie problematyki poruszanej przez takie autorki jak Agata Jakubowska, Izabela Kowalczyk³⁶ czy Bożena Czubak.

Jakubowska – opierając się na badania na rigaraj i jej koncepcjach teoretyzowaniu kobiet i kobiecości – wykazuje, że konceptualizm ważny w artystycznej tożsamości Natalii LL i Ewy Partum zostaje przekroczony poprzez przywołanie ciała: „skupiając uwagę na sobie jako kobiecie nie tylko eksploatują samoświadomość swego istnienia jako racjonalnego podmiotu, ile otwierają drogę dla niemożliwego wypowiedzenia innej kobiecości”.³⁷ Partum skoncentrowana na represji kobiecego głosu w przestrzeni publicznej i dyskursach, dokonuje swoistej transgresji, subwersywnego użycia swego autografu: w efekcie wreszcie pojawia się jako podmiot wypowiedzi.³⁸ Zamiast jej śladu – odcisku (niemych) ust, pojawia się sama narratorka, co więcej, zostaje ona zdefiniowana/skonstruowana poprzez ciało. Ewa Tatar natomiast zwróciła uwagę na co innego: „mocno zarysowuje się tutaj dualistyczne rozróżnienie na męskie – utożsamione z rozumem i kobiece – wiązane właśnie z ciałem. Skazana na pasywność artystka bierze jednak czynny udział w politycznej debacie,³⁹ tym samym pokazuje się równocześnie – i jako *cogito*, i jako *corpus*.”⁴⁰

Inna młoda badaczka – Agnieszka Kwiecień analizuje swoistość lub inność sztuki Natalii LL, w jej „ustaleniach” transformującej postawy. „Muszę pokazać jak bardzo znaczącą w sztuce jest głowa człowieka. Chodzi mi tutaj o istotną zawartość głowy, którą z wielką wyrazistością pokazał Joseph Kosuth. Sztuka, którą proponuje Kosuth jest wielką gloryfikacją umysłu, a więc tej władzy człowieka, która go wyróżnia od innych żyjących zwierząt.”⁴¹ Kwiecień konkluduje: „Większość dzieł artystki wpisuje się w poszukiwania pozycji sztuki względem rzeczywistości, indywidualnego ja artystki, jej ciała, które podlega fizycznym zmianom, a jednocześnie funkcjonuje w perspektywie transcendentalnej. Co więcej ciało, do którego odnosi się Natalia LL jest rodzajem medium łączącym z materialnością i duchowością dzięki własnościom zmysłów”.⁴²

PRZEPISYWANA HISTORIA SZTUKI

A jak jest w nowych, publikowanych po 1989 roku próbach syntetycznych ujęć polskiej sztuki współczesnej? Wszędzie konceptualizm prezentowany jest jako szczególne zjawisko. W tym polu opisywanym najczęściej nadal poprzez, lekko zmodyfikowane, tradycyjne dla historii sztuki kategorie chronologii, może nie stylu lecz tendencji, dzieło czy działanie artysty wynikać powinno z postawy i konsekwencji. Konsekwencji – poszukiwanej czy wręcz tropionej przez badaczy, bo na ogół odczytywanej jako wartość szczególna.

Piotr Piotrowski w *Znaczeniach modernizmu* odnajduje doświadczenie konceptualizmu pośród procesów historyczno-artystycznych stymulowanych poprzez napięcia pomiędzy konceptami awangardy a modernizmem. A ściślej w kręgu neokonstruktywizmu i podjętej w tym polu krytyki języka, która doprowadza do ukształtowania się języka krytycznego, a „czysto” konceptualne doświadczenie przypisuje autor Kozłowskiemu (dekonstrukcja negatyw/pozytyw) i Rosołowiczowi (utojijne działania neutralne). Osobne miejsce mają działania skupione na przedmiocie, który staje się istotnym narzędziem w krytyce obrazu u Kantora i Andrzeja Matuszewskiego. A dziełem ikonicznym dla całej polskiej formacji jest *Opisanie świata 1965/1 Opałki*. Wszystko uwarunkowane charakterem dekady, a dla Piotrowskiego: „Polska ludowa lat 70. to pełny przykład tzw. posttotalitarnego

systemu w rozumieniu, jakie nadaje temu terminowi Vaclav Havel (*siła bezsilnych*), z jego ideologiczną rytualizacją, konsumpcyjnymi wartościami, panoptycznym nadzorem.⁴³ o czym Piotrowski najostreż pisal w *Dekadzie*.⁴⁴ Dady, bohaterowie wlaściwie Ci sami. Pewnym *novum* było wyeksponowanie znaczenia Kulik dla sztuki lat osiemdziesiątych, dekady ostentacyjnie skupionej na problemach cielesności, czasu stawiania pytań o to, jak należy czytać lub patrzeć z pozycji podmiotu określonego genderowo. Jej sztuka odwracająca kulturowe schematy i wchodząca w problematykę języka/języków totalitaryzmu jest sztuką na wskroś polityczną w znaczeniu jakie nadał temu pojęciu Hal Foster.⁴⁵ Dla większości badaczy zjawisko Kwiek/Kulik z esencjalnym konceptualizmem niewiele łączy, a czasem argumenty merytoryczne tego wykluczenia przestaniają czysto koteryjne powody.

W następnej książce Piotra Piotrowskiego – *Awangarda w cieniu Jałty* sztuka konceptualna zaprezentowana jest jako swoista esencja neoawangardy w Europie Środkowo – Wschodniej. W tej pracy, skupionej na wykryciu napięć wynikających z geografii przy konstruowaniu tożsamości, różnice w funkcjonowaniu sztuki konceptualnej w krajach dawnego obozu socjalistycznego pozwalają dookreślić specyfikę polskiej sytuacji, polegającą na szczególnie dobrej kondycji naszego konceptualizmu, obecnego w dwóch obiegach: instytucjonalnym i prywatnym.

Mocne osadzenie konceptualizmu w wielu obiegach – włącznie z feministycznym – nie wpłynęło jednak na lepsze, czy bardziej poprawne rozpoznanie zjawiska w zachodnim dyskursie, co pokazuje paradoks tendencji uniwersalizującej w polskim konceptualizmie, której mimo wysiłków i pozornej „obecności” nie udało się przełamać wykluczenia, o czym świadczą rozliczne publikacje, ale dla mnie najbardziej ewidentnym przykładem jest brak wzmianek w kanonicznej syntezie *Art Since 1900*, autorstwa filarów *New Art History*.⁴⁶ Wśród nielicznych wyjątków, wystawa i katalog, z tekstem Laszla Beke „Conceptual Tendencies in Eastern European Art”,⁴⁷ który to w tej obowiązkowej wyliczance obok Makarewicza i Kantora usytuował Stangret – zapewne zasugerowany obowiązującą w Galerii Foksal linią podziału na tych właściwych i pospolite ruszenie.

Anda Rottenberg podobnie widzi to zjawisko i podkreśla najważniejsze, modernistyczne w swej istocie przestania, czyli koncept „wolności” jako gwaranta autonomii sztuki – a tym samym polityczny indyferentyzm polskiego konceptualizmu. Nie drąży konfliktów pomiędzy ośrodkami i pisze, że „proces rewizji języka sztuki, prowadzący do rozerwania jej istniejących modeli, przebiegał w Polsce bardzo szybko i spektakularnie, a jego zadziwiająca popularność wśród młodych wynikała z możliwości stosowania niekonwencjonalnych, tanich, a więc nie reglamentowanych materiałów.”⁴⁸

Do tych głosów porządkujących historyczne pole w ostatniej dekadzie dochodzą alternatywne, bardzo osobiste, własne odczytania historii polskiej sztuki. Ciekawszym przykładem wydaje mi się książka Łukasza Rondudy *Sztuka polska lat 70. Awangarda*⁴⁹ w efektownej oprawie Piotra Uklańskiego – tak błyskotliwej i mocnej graficznie – wprowadzającej szereg nowych wizualnych materiałów, że perswazja samego tekstu Rondudy schodzi jakby na dalszy plan. Dwugłos wydaje się niesymetryczny – w dużej mierze jest to opowieść o tym, co dla Uklańskiego jest istotne w obszarze polskiej sztuki, co go inspiruje lub inspirowało, a mniej o refleksji nad tym, co z tej części świata zasługuje na stałą obecność w „uniwersalnym” dyskursie sztuki.

WYSTAWY I NEGOCJOWANIE OBECNOŚCI

Trudno nie zgodzić się z powszechną w dyskursie polskiej historii sztuki opinią, że w polskiej sztuce kobiety artystki były zawsze obecne. Kłopoty zaczną się przy próbie ściślejszych określeń tej obecności. Próbowałam badać ten problem w obszarze krakowskiego Oddziału Muzeum Narodowego, za czasów, kiedy kuratorem Działu Sztuki Nowoczesnej była Helena Blum.⁵⁰ We współczesnej, eksportowej wersji prezentowania „sztuki kobiet i sztuki kobiecej” kuratorka wystawy z 2003 roku *Architectures of Gender Contemporary Women's Art In Poland* – Monkiewicz pisała, że często kobieca obecność miała drugorzędny charakter: były albo towarzyszkami życia tych najważniejszych uczestników sceny artystycznej, albo współorganizatorkami

artystycznych grup, w których potem nigdy nie stawały się liderkami.⁵¹ Tekst o wyraźnym przesłaniu – stworzenia historycznego kontekstu dla prezentowanych prac, miał informować w sposób syntetyczny amerykańskiego odbiorcę o sytuacji w polskiej sztuce, bez dzielenia włosa na czworo już w i tak wystarczająco egzotycznym obszarze. Pośród wymienianych, „wielkich”, „znaczących”, a więc Kobro i Jaremiarki, Szapocznikow i Abakanowicz, duży nacisk kuratorki położyły na wynegocjowanie miejsca dla nieobecnej od pewnego czasu w naszym dyskursie Partum, doskonale wprowadzającej – swoją transgresyjną nagością – w obszary wypełnione przez sztukę prezentowanych młodych artystek. Na tej wystawie Partum stawiała się Matką, wypychając z tego miejsca Pinińską-Bereś. Do tego symbolicznego gestu upoważniał kontekst sztuki młodych, sztuki, w której bardzo istotny jest walor krytyczny. Polskie wystawy Partum i towarzyszące im seminaria i dyskusje pokazują, że ona sama jak i wiele artystek o postawach ukształtowanych przez konceptualizm, wykazuje dużą sprawność w posługiwaniu się tym, co dyskurs określił „męską logiką metafory”. Ujawnione zostały – do pewnego stopnia – mechanizmy marginalizowania Partum i innych artystek jej pokolenia z powodów, które Turowski określił jako maskulinistyczne, przez co przedmiotowo traktujące kobiety w ogóle, a dyskryminujące te aktywne w polu sztuk.⁵² Ale przecież nie tylko ten rodzaj dyskryminacji ma Turowski na myśli: wielokrotnie – w *Ideozie* i później – poddawał ostrej krytyce „uniwersalizm” polskiego konceptualizmu, pisząc o napięciach pomiędzy uniwersalizmem a partykularyzmem w kreowaniu przez historię sztuki eksportowym wizerunku polskiej sztuki.⁵³

Z kolei polski wkład w wystawę *Gender Check*,⁵⁴ a więc próbę podsumowania obecności/nieobecności kwestii genderowych za żelazną kurtyną, w pewnym tylko stopniu podważa diagnozy Turowskiego. W ambitnie zakrojonym przez ekspozycję nowym, szerokim kontekście miejsca dla „polskich konceptualistek” uściśliła Kowalczyk⁵⁵ punktując krytyczny aspekt „ambiwalentnego piękna”, z którym Partum i Natalia LL prowadzą grę.

Historia konceptualizmu w polskim dyskursie, jak zauważyła Nader, oparta jest na wykluczeniu kobiet, większość uhistorycznianych opisów podporządkowuje się „męskiej” perspektywie, w której z logiką metafory związane są takie wartości jak spójność, racjonalność, tworzenie pojęć, co doskonale odpowiadało zapotrzebowaniu dyskursu. W wielu ujęciach poddanie się autorów patriarchalnemu modelowi języka, wykazywałoby partykularny charakter kultury. Próbując czytać niuanse we wspomnianych powyżej tekstach i użytych językach, zauważyć należy pewną osobność perswazyjnej argumentacji Kostołowskiego. W jego pisaniu o sztuce, a zwłaszcza artystkach/artystach, w lekturze znaczeń, znajdziemy korespondencję z ówczesnym feminizmem.

Może tak jak w wypadku „logosu” również w przypadku omawianego zjawiska w sztuce, najczęściej stosowany imperatyw wyboru pomiędzy kategoriami binarnej opozycji zaniknie, a zauważony zostanie „wybór jednej z wielu możliwości zhierarchizowania relacji między stroną »męską« i »kobietą«”, jak postuluje Dybel.⁵⁶

- 1 Paweł Dybel, *Zagadka drugiej płci* (Kraków: Universitas, 2006), 33.
- 2 Piotr Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasów Odwilży (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006), 218.
- 3 Urszula Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973), 286.
- 4 ———, „Czego fotografowie poszukują,” *Fotografia* 19, nr 6 (1971): 123-32, 38-40., cyt. za ———, „Czego fotografowie poszukują?,” w: *Fotografia - mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, t. 2, red. Leszek Brogowski i Lidia Czartoryska-Górska (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2006), 63-72.
- 5 Marysia Lewandowska, kuratorka, teoretyczka i artystka, a także historyk sztuki od dawna koncentruje się w swych (w latach 1995-2008 z Neilem Cummingsem) działaniach na instytucjach zwłaszcza muzealnych i mechanizmach ich funkcjonowania, ekonomicznych i pozaekonomicznych. W projekcie *Czułe Muzeum* w Muzeum Sztuki w Łodzi przedmiotem badań stał się właśnie ten pozaekonomiczny aspekt. Omówienie i dyskusja została opublikowana w wydawanym przez muzeum dwujęzycznym periodyku *Archiwum/archive* nr 2, pod redakcją Magdy Ziółkowskiej i Andrzeja Leśniaka.
- 6 Marysia Lewandowska, „Odzyskana rozmowa 2009-1991,” w: *Tytuł roboczy / Working title: Archiwum / archive*, t. 2, red. Magda Ziółkowska i Andrzej Leśniak (Łódź: Muzeum Sztuki, 2009), 42. Kat. wyst.
- 7 „Michael Newman rozmawia z Marysią Lewandowską o jej nowym projekcie *Czułe Muzeum*,” w: *Tytuł roboczy / Working title: Archiwum / archive*, t. 2, 29. Kat. wyst.
- 8 Whitney Chadwick i Isabelle de Courtivron, red., *Significant others. Creativity and Intimate Partnership* (London: Thames & Hudson, 1993).
- 9 Następne dwie z cyklu: *Multiplikacje zespół 1,2*, *Multiplikacje zespół D* znalazły się w kolekcji rok później, a dwie kolejne *ART*, *Multiplikacje x y*, 1973 – zakupiono w 1974.
- 10 Andrzej Kostołowski, „P.I.K. Polskie Inwencje Konceptualne,” w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, red. Paweł Polit i Piotr Woźniakiewicz (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000), 34. Kat. wyst.
- 11 *Sztuka konsumpcyjna*, wersja IX, X, XI – zakupione w 1974, wersje VI, VII, VIII – 1976.
- 12 Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-80. Szanse i miły* (Warszawa: PWN, 1988), 278. Książka jest rozszerzoną niemal o całą dekadę lat siedemdziesiątych wersją pracy doktorskiej. Układ nie uległ zmianie. Zjawiska z okolic konceptualizmu zebrane są w rozdziale „Artyści »hermetyczni i publicystyczni«” i tam właśnie pośród tych ostatnich wysoką ocenę zyskała Pinińska-Bereś.
- 13 Alicja Kępińska, *Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1945-1978* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1981), 222.
- 14 Agata Jakubowska jako ważny z naszego punktu widzenia przywołuje tekst Urszuli Czartoryskiej, „Okrutna jasność,” w: *Alina Szapocznikow, 1926-1973*, red. Zofia Gołubiew i Jolanta Chrzanowska-Pieńkos (Warszawa: Zachęta, 1998). Kat. wyst. Zob. Agata Jakubowska, *Na marginesie lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek* (Kraków: Universitas, 2004), 97.
- 15 Alicja Kępińska, „Dosięgnąć »niemożliwego,“ w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, 10. Kat. wyst. W tym tekście nie udało mi się natomiast odnaleźć wskazanych przez Jakubowską bezpośrednich odniesień do sztuki Natalii LL. Por. Jakubowska, *Na marginesie lustra*, 105.
- 16 Kępińska, „Dosięgnąć »niemożliwego,“ 12. Kolejny cytat pochodzi z tej samej strony.
- 17 Stefan Morawski, „Konceptualizm obcy i rodzimy,” *Projekt*, nr 3 (1975): 26-33.
- 18 ———, dyskusja w „Czy mamy awangardę neo czy pseudo,” *Sztuka*, nr 4 (1981): 4. Cyt. za Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałły* (Poznań: Rebis, 2005), 361.
- 19 Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 405.
- 20 Paweł Polit, „Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni artysty. (Jerzy Ludwiński w rozmowie z Pawłem Politem),” w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, 64. Kat. wyst.
- 21 Nader, *Konceptualizm w PRL*, 111-12.
- 22 Paweł Polit, „Przedmowa,” w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, 9. Kat. wyst.
- 23 Chadwick i de Courtivron, red., *Significant others*, 9.
- 24 Nader, *Konceptualizm w PRL*, 36.
- 25 Wystawa *Otwarte Archiwum / Sympozjum Wrocław 70* to praca dyplomowa studentów Muzealnych Studiów Kuratorskich przy Instytucie Historii Sztuki UJ w roku akademickim 2008-2009. Pokaz odbył się w Warszawie w Fundacji Profile pomiędzy 29.04 a 19.06. 2010 Opiekunem projektu prowadząca galerię Bożena Czubak.
- 26 Lucy Lippard, „The Women’s Art Movement – What Next?,” w: *From the Center: Feminist Essays on Women’s Art* (New York: Dutton, 1976), 141. Książka ta dokumentuje także działalność Lippard jako kuratorki feministycznej.
- 27 http://www.ina.fr/fresques/elles-centrepompidou/parcours/0002_1
- 28 Protesty przed Whitney organizowane były przez Ad Hoc Group od 1970 roku, patrz: Lucy Lippard, „Sexual Politics: Art Style,” w: *From the Center: Feminist Essays on Women’s Art*, 28-37. Mary D. Garrard, „Feminist Politics: Networks and Organizations,” w: *The power of feminist art: the American movement of the 1970s, history and impact*, red. Norma Broude i Mary D. Garrard (New York: Harry N. Abrams, 1996), 90-91.
- 29 Nader, *Konceptualizm w PRL*, 312.
- 30 Jan Michalski zainicjował na łamach *Znaku* dyskusję o stanie sztuki wizualnej lat dziewięćdziesiątych. Wzięli w niej udział Mieczysław Porębski, Małgorzata Kitowska-Lysiak, Łukasz Gorczyca i Janusz Marciniak. Zob. Jan Michalski, „Urywamy się na wolność i transformujemy,” *Znak*, nr 523 (grudzień 1998): 4-16.
- 31 Grzegorz Dziamski, „Sztuka pisana ciałem,” w: *Ewa Partum 1965 -2001*, red. Dorota Monkiewicz i Urszula Król (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2006), 33. Kat. wyst.
- 32 Mam na myśli dwie retrospektywne wystawy: *Legalność przestrzeni* w gdańskim Instytucie Sztuki Wyspa i *Ewa Partum 1965 -2001, Samoidentyfikacja* w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w 2006 (10.10 - 05.11), a także cały szereg uruchomionych przez nie publikacji.
- 33 O mechanizmach historyzowania dyskursu amerykańskiego minimalizmu przez krytykę feministyczną pisałam kilkakrotnie. Por. m. in. „Stosunek do feminizmu do sztuki przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych,” w: *Sztuka kobiet*, red. Agata Smalcerz Jolanta Ciesielska (Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000), 54-69.
- 34 Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science* (New Haven: Yale University Press, 1989), 31.
- 35 Ewa M. Tatar, „Szczeliny pomiędzy tym-co- prywatne i tym-co- publiczne. Wybrane problemy w sztuce Ewy Partum” (Praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, 2006); Marta Lisok, „W poszukiwaniu ładu, tożsamości i języka – kobieca krzątania w sztuce wybranych polskich artystek” (Praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, 2007); Agnieszka Kwiecień, „Utopia ciała i transgresji w twórczości Natalii LL i Alicji Żebrowskiej” (Praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, 2008).
- 36 Izabela Kowalczyk, *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat ‘90* (Warszawa: Sic!, 2002).
- 37 Jakubowska, *Na marginesie lustra*, 105.

- 38 Ibid., 106.
- 39 W innym tekście chce ją widzieć jako współczesną alegorię: Polonii czy Wolności? Patrz: Ewa M. Tatar, „Ewa Partum. Prywatne / publiczne: kobieta a naród / kobieta a społeczeństwo,” w: *Feminizm i radykalizm wśród ruchów społecznych i perspektyw krytycznych*, red. Jerzy Kochan i Aleksandra Koś (Szczecin: Wydawnictwo z Naszej Strony, 2007), 155-85. O figurze Wolności w kontekście *Hommage à Solidarność* wzmiankuje także Agata Jakubowska. w: *Na marginesie lustra*, 109.
- 40 Ibid., 108.
- 41 Natalia LL, „Teoria głowy,” w: *Natalia LL Texty. Teksty Natalii LL. O twórczości Natalii LL*, red. Natalia LL (Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2004), 120.
- 42 Kwiecień, „Utopia ciała i transgresji”.
- 43 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945* (Poznań: Rebis, 1999), 176.
- 44 ———, *Dekada* (Poznań: Obserwator, 1991).
- 45 ———, *Znaczenia modernizmu*, 191.
- 46 Hal Foster et al. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames&Hudson, 2005).
- 47 Laszlo Beke, „Conceptual Tendencies in Eastern European Art,” w: *The global conceptualism: points of origin, 1950s-1980s*, red. Philomena Mariani (New York: Queens Museum of Art, 1999). Kat. wyst.
- 48 Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005* (Warszawa: Stentor, 2005), 167.
- 49 Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda* (Jelenia Góra-Warszawa: Polski Western, CSW Zamek Ujazdowski, 2009).
- 50 Maria Hussakowska, „Helena Blum and her Modern Art History - written and exhibited” (referat wygłoszony na: *Rebels, Martyrs and the Others: rethinking polish Modernism*, School of Art History, Film and Visual Media, Birkbeck College, London, 12-13 June 2009).
- 51 Dorota Monkiewicz, „A panoramic View: Art by Women, Feminine and Feminist Art in Poland after 1945,” w: *Architecture of Gender Contemporary Women’s Art In Poland*, red. Aneta Szyłak (Warszawa: Muzeum Narodowe, 2003), 21-31. Kat. wyst.
- 52 Wypowiedź prof. Andrzeja Turowskiego na konferencji 18.06.2006 w gdańskim Instytucie Sztuki Wyspa, podczas wystawy Ewy Partum *Legalność przestrzeni*. Ukazała się książka towarzysząca wystawie pod redakcją Anety Szyłak i Ewy Tatar, *Ewa Partum. Legalność przestrzeni* (Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 2010). Kat. wyst.
- 53 Andrzej Turowski, „Dyskurs o uniwersalizmie,” w: *Awangardowe marginesy* (Warszawa: Instytut Kultury, 1998), 169-82.
- 54 *GenderCheck. Femininity and Masculinity In the Art of Eastern Europe*, kuratorka Bojana Pejić, MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (13.11.2009 – 14.02.2010; Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa (19.03.2010 – 13.06.2010). Kuratorka współpracowała z selekcjonerami; w Polsce taką funkcję pełniła Izabela Kowalczyk.
- 55 Izabela Kowalczyk, „The Ambivalent Beauty,” w: *Gender Check. Femininity and masculinity in the Art of Eastern Europe*, red. Bojana Pejić (Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2009), 38-45.
- 56 Dybel, *Zagadka drugiej płci*, 484.

IDEA A OBRAZ. IKONOKLASTYCZNY ASPEKT KONCEPTUALIZMU

Agnieszka Gralińska-Toborek

Mówienie o konceptualizmie po konceptualizmie jest zadaniem niezwykle trudnym i ryzykownym. Jego siłą napędową była postępowość i radykalizm, objawiające się szczególnie w odrzuceniu dzieła sztuki jako artystycznego wytworu, obecnie zaś sztuka w dużej mierze skierowana jest znów ku przedmiotom, obrazom, estetyczności. Najbardziej istotne dla konceptualizmu aspekty wydają się więc z tej perspektywy przytłumione i mniej oczywiste. Przyczyniła się do tego także „muzealizacja” dokumentacji działań konceptualistów a nawet ich tekstów, które stają się dla odbiorców obiektami artystycznymi. Konceptualizm odtwarzany i odczytywany z pozostałości nie jest tym samym co konceptualizm doświadczony. Z dzisiejszej perspektywy trudno jest więc mówić czym był konceptualizm, znacznie łatwiej jest mówić, jak go dziś dostrzegamy. I zadając sobie pytanie, co dziś może być w konceptualizmie najbardziej intrygującego, proponuję powrót do podstawowego problemu jakim był stosunek sztuki konceptualnej (sztuki idei) do obrazu (przedmiotu).¹

Problem relacji pomiędzy ideą a obrazem jest prawdopodobnie tak samo stary jak sam obraz, a wyeksplikowany przynajmniej od czasów Platona. Czy obraz (dzieło sztuki) może odzwierciedlać ideę, czy ją odkrywa czy zaśnania, reprezentuje ją czy może tylko siebie – to pytania które stawiali sobie filozofowie i teologowie, rzadziej zaś artyści. Ci ostatni bowiem praktykowali sztukę jako naśladowanie rzeczywistości w sposób uzgodniony czy może oczekiwany przez resztę odbiorców. W konceptualizmie natomiast to sami artyści zadają takie pytania, dołączając do grona wątpiących w adekwatność relacji sztuka – idea, i sztuka – rzeczywistość, czyli do grona tych, których historia nazwała ikonoklastami. Tym właśnie tropem – ikonoklazmu, chcę iść ku zrozumieniu postawy konceptualnej, choć ta ścieżka wciąż płącze się ze ścieżką ikonolatrii tak, że w końcu trudno będzie stwierdzić, która jest właściwa.

Warto na początku uczynić jeszcze jedno zastrzeżenie. Ikonoklastami to nie tylko ci, którzy niszczyli obrazy (κλάω – łamię),² ale także ci, którzy wyrażali nieufność lub zwątpienie w reprezentatywną funkcję sztuki, w jej przezroczystość względem naśladowanej rzeczywistości. Dlatego autorzy wystawy w ZKM w Karlsruhe w 2002 roku ukazującej różne artystyczne przejawy owego zwątpienia nadali jej tytuł *Iconoclash* (*clash* – zderzenie, konflikt). Bruno Latour, jeden z kuratorów, wyjaśniał:

„ikonoklazm jest wtedy, gdy wiemy o co chodzi w akcie niszczenia, jakie są motywacje tego co ukazuje się jako czysty projekt destrukcji. Iconoclash – jest wtedy, gdy nie wiemy, wahamy się, jesteśmy zakłopotani takim działaniem, nie znamy sposobu na zrozumienie bez dokładniejszych badań, czy to jest destrukcja czy konstrukcja”.³ Może pojęcie *iconoclash* byłoby tu bardziej odpowiednie, ale biorąc pod uwagę powszechność terminu ikonoklazm nie tylko w historii i teorii sztuki ale także w innych naukach humanistycznych, pozostaję przy nim, rozumiejąc go jednak bardzo szeroko. Jednocześnie kreśląc zarysy tego, co nazwać by można mentalnością ikonoklastyczną wybierając będąc tylko te cechy, które są zbieżne z działaniami konceptualnymi.

GDY SZTUKA BYŁA IDEA

Konceptualizm – czyli sztuka pojęciowa, sztuka idei, prowokuje na początku podstawowe pytanie właśnie o owe idee, o to, do czego odnosić ma się sztuka. Właściwie nie ma wątpliwości, że w konceptualizmie nie chodzi o reprezentację rzeczywistości. Zresztą wcześniejsze ikonoklazmy a zwłaszcza ikonoklazm sztuki nowoczesnej przygotował grunt pod to ostateczne odrzucenie wszystkiego co zewnętrzne wobec sztuki. Walka o autonomię i czystość sztuki, rozpoczęta w połowie wieku dziewiętnastego, już dawno została zakończona zwycięskim pochodem abstrakcji. A jednak wiele jeszcze pozostało do odrzucenia, aby sztuka rzeczywiście mogła stać się wolna czyli być sobą. Sztuka jako idea sztuki – to skrajna propozycja wolności. Sztuka nie może być niczym więcej, musi odrzucić wszystko co jest wobec niej zewnętrzne, ma reprezentować tylko własną ideę. „Nie będziesz miał bogów cudzych przede mną” – do tego przykazania odwoływali się wszyscy ikonoklaści. Ci wcześniejsi – bizantyjscy, protestanccy, chronili ideę Boga przed sztuką, ci współcześni chronią ideę sztuki przed... sztuką. Ikonoklaści dawni największe zagrożenie widzieli w materii i w obrazie. Bali się, że idea zostanie zamknięta w przedmiocie, który stanie się idolem, któremu to, a nie idei, będą wszyscy oddawać cześć i nim się zachwycać. Michał P. Markowski idolatrię nazywa utopią estetyczną, która „postanowiła przedmiotem swojego doświadczenia uczynić nie ideę, lecz jej widzialną manifestację, pozór, w skrajnym zaś wypadku (...) zastąpić świat form bezcielesnych bezpośrednim doświadczeniem zmysłowym”.⁴ Konceptualiści sytuują swoją sztukę poza estetyką, poza zmysłowym doznaniem. Obawiali się bowiem złudnej przyjemności oglądania, zamknięcia idei w materialnym przedmiocie, popadnięcia w ornament i wzbudzenia podziwu dla twórcy. Najlepiej więc pozbyć się materii, pozbyć się dzieła sztuki. Jerzy Ludwiński wśród cech rewolucji konceptualnej wymieniał: kompletną dewaluację oryginału oraz dewaluację własnoręcznego wykonania dzieła przez artystę, a także wyeliminowanie przedmiotu materialnego w ogóle (degradację wszelkich elementów wizualnych).⁵

Zagrożeniem dla ikonoklastów był też obraz, jako przedstawienie – reprezentacja. Nie widzieli potrzeby i możliwości materialnego pośrednictwa pomiędzy człowiekiem a Bogiem – nieopisywalnym i nieskończonym. Błąd czynią ci, którzy „zapełniają takimi figurami i statuami oraz wszelkimi innymi postaciami bałwanów, wykonanych ręką człowieka, a będących wytworem sztuki malarstwa i rzeźby, które przez to wyrządziły wielką szkodę ludzkiemu życiu. Tacy bowiem zburzyli najlepszą podporę duszy, jaką jest prawdziwe pojęcie o wiecznie żyjącym Bogu”⁶ – przestrzegali Filon Aleksandryjski. Konceptualiści, zwłaszcza ci reprezentujący stanowisko nazwane przez Grzegorza Dziamskiego „skrajnym realizmem pojęciowym”⁷ ideę sztuki traktowali na sposób platoński – jako byt rzeczywisty, niezmienny, samoistny i inteligibilny. Dziamski podaje przykład koncepcji Andrzeja Matuszewskiego, dla którego sztuka jest „pewną rzeczywistością duchową, istniejącą niezależnym bytem własnym, rzeczywistością niepochwytną i niedefiniowalną, która może być doświadczana przez ludzką psychikę w procesie uczestnictwa”. Idea sztuki jest więc nieprzedstawialna zmysłowo, nie posiada odpowiedników w świecie materialnym, można się do niej zbliżyć tylko poprzez partycypację, zanurzenie, a w końcu iluminację. Jest to więc forma skrajnego, czy radykalnego ikonoklazmu, który Peter Weibel nazywa „widzeniem bez oczu”.⁸ Stąd zamiast dzieła sztuki, przedmiotu uczynionego na wzór idei, artysta może zaproponować tylko własne doświadczenie, próbę wprowadzenia, wtajemniczenia nas w jego drogę ku sztuce, ale wszystko,

czego możemy jako obserwatorzy doświadczyć będzie tylko cieniem, odbłaskiem jego doświadczenia. I tak dokonuje się dematerializacja sztuki. Nie możemy zobaczyć sztuki, tylko ślady cudzego (tzn. artysty) obcowania z nią – z dokumentacją jego własnego doświadczenia. To może dlatego wszelkie świadectwa – zdjęcia, zapiski, szkice, dokumenty tak pieczołowicie przechowywane są przez galerie i muzea i tam nabierają mocy z pamiątek przemieniając się w relikwie? Słusznie zauważa Bruno Latour, że po każdym akcie ikonoklazmu zbiera się i montuje resztki, ochrania gruzy.⁹ Czy tylko dlatego, że cały świat sztuki, od którego chcieli uciec konceptualiści, to zakłamanym światem idolarów? Bez tych szczątków jego byt byłby zagrożony?

GDY SZTUKA BYŁA TYLKO SZTUKĄ

Powodem, dla którego ikonoklaści odrzucają obraz może być nie tylko chęć uchronienia rzeczywistej idei. Jeśli wyruszymy wraz z Baudrillardem w „procesję symulakrów”, spotkamy ikonoklastów, którzy wtajemniczeni są nie w boski świat idei, ale w prawdę o jego nieistnieniu. „[I] tak oto widzialna maszyna ikon zastępuje jasną i zrozumiałą ideę Boga? A tego obawiali się ikonoklaści, których tysiącletnią walkę dziś prowadzimy my. Przeczuli bowiem wszechmoc symulakrów, ich umiejętność wymazywania Boga z ludzkiej świadomości, oraz ową destrukcyjną, unicestwiającą prawdę, jaka stąd płynie: w gruncie rzeczy nigdy żadnego Boga nie było, istniało tylko *simulacrum*, sam Bóg zaś zawsze był tylko własnym wizerunkiem – i stąd brał się ich zapal w niszczeniu obrazów.”¹⁰ Ta trudna do zniesienia wiedza o symulakryczności przedmiotów i obrazów zmusza niektórych do ciągłego uświadamiania nas o braku *signifié*. Pozbawianie znaczenia jest także działaniem ikonoklastycznym. Czym będzie przedmiot, jeśli odbierze mu się funkcję – zegar, który nie może odmierzać czasu, książka, której nie można przeczytać, bo ma posklejane kartki? Konceptualiści pozornie tylko informują używając zdań twierdzących, typu: „właśnie czytasz tę informację”,¹¹ w rzeczywistości wciąż prowokują nas do zadawania pytań i odpowiadania sobie samemu. Zastawiają pułapki, stwarzają paradoksy, ironizują. Nie zapominajmy, że karnawalizacja też płynie z mentalności ikonoklastycznej.

Oświeceni (ale nie w wyniku iluminacji, lecz dzięki analitycznej pracy rozumu) ikonoklaści w imię prawdy chcieli odczarować sztukę. Wiedza o powstawaniu obrazu niszczy jego moc.¹² Dlatego ikonolatry artyście-ikonopisa pozostawiają bezimiennym, stwarzają kanony i akademickim *fini* zacierają wszelki ślad ludzkiej ręki. Ikonoklaści zaś od zarania dziejów opowiadają o rzemieślniczym warsztacie. „Wziął spośród nich odpadek nic już niezdatny, kłoc kręty, poprzerastany sękami i rzeźbił, bawiąc się pracą dla odpoczynku i przekształcał, próbując swych umiejętności. Odtworzył w nim obraz człowieka lub uczynił podobnym do jakiego zwierzęcia. Pociągnął minią, czerwienią jego powierzchnię zabarwił i zamalował w nim wszelką skazę” – opisuje „Księga Mądrości”.¹³ Ten dla zabawy uczyniony z odpadków przedmiot staje się jednak bałwanem – „przygotował mu pomieszczenie stosowne: na ścianie go umieścił, przytwierdzając gwoździem. Ztroszczył się o niego, żeby czasem nie spadł, wiedząc, że sobie sam pomóc nie zdoła, bo jest tylko obrazem i potrzebuje jego pomocy. (...) ale gdy się modli (...) nie wstydzi się mówić do bezdusznego i bezsilnego prosi o drowie”.¹⁴ Ikonoklaści walczą z kontemplowaniem przedmiotów, z sakralizacją sztuki, z wykorzystywaniem jej do innych celów. W swoim „Manifeście” twórcy Warsztatu Formy Filmowej deklarowali: „odrzucaamy również inne użytkowe funkcje, wzięte spoza istoty kina, a więc: politykowanie, moralizowanie, estetyzowanie i bawienie widza”,¹⁵ a w zamian oferowali obiektywną analizę techniki.

Ikonoklaści – konceptualiści ostrze swego ataku kierują nie tylko ku dziełu sztuki ale i artyście pojmowanemu jako namaszczony kapłan, demiurg czy wrażliwe medium. Ich zadaniem jest ujawnianie manipulacji. „Tymczasem niezmiernie ciekawi mnie, czy ja jestem artystą? – pyta Józef Robakowski – bowiem niezbitnie stwierdzam, że przez całe życie mojej sztuki karmię się manipulacją, która służy mi do zatarcia klarownego wizerunku osobowego. Jestem przekonany, że artysta to rodzaj perfidnego szalbierza, wrzodu społecznego, którego witalnością jest właśnie manipulacja na własne konto jako wyraz samoobrony przed unicestwieniem czyli publiczną akceptacją i uznaniem”.¹⁶ Jarosław Kozłowski zaś ujawnia artystę – mitycznego Midasa, który za jednym dotykaniem zamienia wszystko w złoto (akcja

Opus I z 1983 roku w Galerii Akumulatory). Tymczasem ikonoklasta konceptualny ma korzystać z nieograniczonych możliwości swojego umysłu, które ujawniają, jak pisze Zbigniew Dłubak: „stałą gotowość do destrukcji elementów poznania. Ujawnia się ona nie w aktach poznawczych, ale przez bezinteresowne, niezależne demonstrowanie pierwiastka destrukcji”.¹⁷

NA POCZĄTKU BYŁO SŁOWO

Protestanci odrzucali obraz jako wtórny wobec słowa i szkodliwy jako niereprezentatywny. „Bóg przeciwstawia swoje Słowo wszelkim obrazom i formom. Czyni to po to, abyśmy wiedzieli, że kto chce mieć widzialną postać Boga, ten odpadnie od Niego” – pisał Jan Kalwin. Największym zagrożeniem jednak nie była dla nich obecność obrazu w relacji ze słowem, (w końcu luteranie pozostawiają obraz jako ilustrację, która jest adiaforą – czymś neutralnym), ale usamodzielnienie się obrazu, a nawet zastąpienie słowa obrazem. Konceptualiści niejednokrotnie stawiają słowo w miejsce obrazu, ale ta zamiana ról jest pozorna. W poezji konkretnej np. słowo staje się materiałem, budulcem obrazu, nie pełni funkcji narracyjnej, odnosi do czegoś innego, ale do swej wizualnej formy. Jak pisze Maryla Hopfinger: „wizualnoprzestrzenny wizerunek słowa prezentuje jego treść, wygląd, układ graficzny przedstawia jego przesłanie. Strefa konkretności identyfikuje się ze znaczeniem”.¹⁸ Ikonoklaści konceptualni nie tylko obraz ale i słowo sprowadzają do konkretności, który pozbawiony dotychczasowego znaczenia i funkcji staje się przedmiotem gotowym do ponownego użycia. Tak jak słowo może zastąpić obraz, tak język może zastąpić sztukę. W końcu skrajnym ikonoklazmem jest teoretyzowanie na temat sztuki, a wreszcie analizowanie samego języka. Niektórzy konceptualiści wierzyli w moc wyjaśniającą słowa, dlatego starali się pisać teorie, które miały stać na straży sztuki i ją wyjaśniać, Wiarę tą podzielali z nimi krytycy.¹⁹ Podobnie protestanci ikonoklaści odbierali obrazowi zdolności wyjaśniające a rezerwowali je tylko dla słowa: „te obrazy są nieme i głuche, ani nie widzą, ani nie słyszą, niczego nie mogą nauczyć (...) niczego innego nie przybliżają prócz zwykłego ciała, które do niczego nie służy”.²⁰ To cielesność jest szczególnie przykra ikonoklastom, Słowa Andreasa Karlstadta, najbardziej zaciętego obrazoburcy: „Musicie przyznać, iż z nich [obrazów] można poznać tylko zwykłe życie i cierpienie cielesne i że tylko do takiej cielesności prowadzą” korespondują z zarzutem Kossutha wobec sztuki „realistycznej” : „nie odsyła nas do dialogu na temat natury sztuki, osadzonego w obszernych ramach, lecz wyrzuca z orbity sztuki w nieskończony kosmos kondycji ludzkiej”.²¹ Obraz przywołuje własne doświadczenia odbiorcy – jego cielesność, historyczność, emocje. *Biblia pauperum* nie oświeca, nie naucza, nie zmusza do myślenia abstrakcyjnego. Tymczasem ikonoklaści zawsze byli postępowi, wiedzieli więcej i chcieli uświadamiać, i w imię tych celów niszczyli zasłony. Wszelkie ruchy ikonoklastyczne podważają *status quo*, w którym obrazy usadowione zostały jako reprezentacje władzy. Szczególnie więc atakują masowo adorowane obrazy i rzeźby wystawione na widok publiczny, proponując w zamian lekturę w prywatności indywidualnego rozumu.

PROJEKT NIEMOŻLIWY

Czy ikonoklazm konceptualny miał doprowadzić sztukę do stanu zerowego? Czy jakikolwiek ikonoklazm może utrzymać się bez idolatrii? Czy może być postępowy jeśli sam stanie się *status quo*? Co się z nim stanie, gdy zamiast pytań zacznie oferować same odpowiedzi, gdy świadectwa zamienią się w relikwie, gdy odkryje, że nie ma żadnego oparcia bo i język nie jest wystarczający by się wytłumaczyć? Czy obroni się przed pokusą estetycznej idolatrii? I w końcu jeszcze jedno warte postawienia pytanie: a jak zareaguje ikonoklasta – artysta w starciu z odbiorcą-ikonoklastą, czyż nie będzie wiernie wraz ze światem sztuki bronił szczątków i ogłaszał agresora szaleńcem lub zwykłym prostakiem?²² Ikonoklastyczny charakter konceptualizmu jest więc nie tyle punktem docelowym, co raczej punktem wyjścia ku nowej afirmacji. J.W.T Mitchell w retoryce ikonoklastycznej odkrywa pewną prawidłowość: „odrzucony obraz jest stygmatyzowany przez określenia takie jak: sztuczność, iluzja, prostactwo, irracjonalność, nowy obraz (który w deklaracjach zwykle nie jest obrazem) jest

honorowany tytułami: natura, rozsądek i oświecenie. W tym scenariuszu intelektualnej historii uwielbienie dla obrazu wrytego w ciemnych zagajnikach i jaskiniach pogańskich przesądów ustępuje miejsca przesądnej wierze w moc wrytego obrazu mentalnego, który rezyduje w ciemnych jaskiniach czaszki”.²³ Co więcej owe „idole umysłu” znajdują jakies materialne uobecnienie, które pręcej czy później poddane zostaną interpretacji i kontekstualizacji.



1 Ten problem zrodził się w trakcie rozmów z autorką kolejnego referatu – Wiolettą Kazimierską-Jerzyk, gdy zastanawialiśmy się nad istotą konceptualizmu i nad tym, co nas w nim najbardziej frapuje, a ponieważ z racji naukowych zainteresowań i obowiązków, teoria sztuki i estetyka są nam najbliższe, pytanie o relacje pomiędzy ideą a obrazem były dla nas oczywiste. Nieoczywiste zaś pozostały odpowiedzi.

2 To także nie zwykli wandale, jak zauważa Dario Gamboni, gdyż ikonoklazm sygnalizuje metaforyczny charakter destrukcji. Por. *The destruction of art: iconoclasm and vandalism since the French Revolution* (London: Reaktion Books, 2007), 256.

3 Bruno Latour, „What is Iconoclasm, or Is There a World Beyond the Image Wars?,” w: *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, red. Bruno Latour i Peter Weibel (Cambridge, MA: MIT Press, 2002), 15.

4 Michał P. Markowski, *Pragnienie obecności: filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza, Eseje o Sztuce* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1999), 16.

5 Jerzy Ludwiński, *Époka Błękitu* (Kraków: Otwarta Pracownia, 2003), 158.

6 Filon Aleksandryjski, „O Dekalogu,” w: *Pisma*, t. 1, red. Leon Joachimowicz (Warszawa: PAX, 1986), 208.

7 Grzegorz Dziański, *Szkice o nowej sztuce* (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984), 172. Kolejny cytat z G. Dziańskiego pochodzi z tej samej publikacji, z tej samej strony.

8 Peter Weibel, „An End to the ‘End of Art.’ On the Iconoclasm of Modern Art,” w: *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, 592. Weibel pisząc o rodzajach ikonoklazmu powołuje się na Mitchella. Por. W.J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University Of Chicago Press, 1987), 172-75.

9 Latour, „What is Iconoclasm,” 15.

10 Jean Baudrillard, „Precesja symulaków,” w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Baran i Suszczyński, 1997), 179.

11 Praca Janusza Haki: „Ten napis zawiera 35 liter. Ten napis zawiera 36 liter. Ten napis zawiera 37 liter. Właśnie czytasz tę informację” Por. Grzegorz Dziański, „Konceptualizm,” w: *Od awangardy do postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziański (Warszawa: Instytut Kultury, 1996), 380.

12 Por. Weibel, „An End to the ‘End of Art’,” 589.

13 „Księga Mądrości 13. 13-16,” w: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (Poznań: Pallotinum, 1980), 770-71.

14 Ibid. Szczególnie uderzający jest fragment o trosce o „obiekt”, który w prostej linii da się połączyć z „idolatricznymi” zabiegami muzealnymi.

15 Józef Robakowski, „Manifest,” w: *Teksty interwencyjne 1970-1995* (Koszalin-Słupsk: Galeria Moje Archiwum, BWA w Słupsku, 1995), 39.

16 ———, „Manipuluję!,” w: *Teksty interwencyjne 1970-1995*, 79.

17 Zbigniew Dłubak, *Systemy* (Białystok: Galeria Znak, 1978). Kat. wyst. Cyt. za: Dziański, *Szkice o nowej sztuce*, 179.

18 Maryla Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu* (Warszawa: PWN, 1993), 130.

19 Luiza Nader komentuje np., iż tekst Jerzego Ludwińskiego: „jest również symptomem żywionych przez krytyka ambicji poznawczych, niedopuszczających do świadomości epistemologicznych pułapek zastawionych przez język. Sens, istota, logika sztuki – wyznaczają horyzonty do których w diagramach i kolejnych tekstach krytyk usiłuje wciąż docierać, nie dostrzegając w manifestacjach konceptualnych pogłębiającej się szczeliny między językiem a światem”, Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 117.

20 Andreas Karlstadt, „O zniesieniu obrazów,” w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500-1600*, red. Jan Białostocki, *Historia doktryn artystycznych: wybór tekstów*, t. 2 (Warszawa: PWN, 1985), 114-15. Kolejny cytat z A. Karlstadta pochodzi ze strony 114.

21 Joseph Kosuth, „Sztuka po filozofii (1969),” w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, red. Stefan Morawski (Warszawa: Czytelnik, 1987), 251.

22 Ciekawe są przykłady takich aktów ikonoklazmu sprowokowanych przez samą sztukę, np. atak na pracę Burnetta Newmana *Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue* – młody student odpowiedział na wyzwanie płynące z tytułu dzieła, podobnie jak niemal 50 lat wcześniej, w 1935 roku kilku młodych ludzi dosłownie potraktowało instrukcję załączoną do obiektu *Przedmiot do zniszczenia Man Ray’a*, aby zniszczyć go jednym mocnym uderzeniem młotka.

23 Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, 165.

OBRAZ A IDEA. ESTETYCZNO- ANTROPOLOGICZNE PARADOKSY SZTUKI KONCEPTUALNEJ (IMPLIKACJE IKONOKLASTYCZNE)

Wioletta Kazimierska-Jerzyk

Nieustannie odradzające się w kulturze ikonoklazmy są jednym ze świadectw żywotności pewnej antropologicznej myśli o tym, że nie można tworzyć bezkarnie obrazów, bo mogą działać! Myśl tę można oczywiście określić jako mityczną, tutaj jednak chodzi nie tyle o podkreślenie jej stałej aktualności,¹ co wskazanie na ogólny impet kulturotwórczy – wbrew stereotypom, przypisującym i ikonoklazmowi, i mitowi swoistą regresywność. Gdy Ernst Cassirer pisał, że „nie można (...) mówić o »rzeczach« jak o materii martwej, [że] wszystkie przedmioty są taskawe lub złośliwe, przyjazne lub wrogie, znajome lub niesamowite, pociągające i urzekające lub odpychające i groźne”, sankcjonował ich działanie nie jako dające się wyjaśnić złudzenie, a jako formę doświadczenia – konkretnego i bezpośredniego.² W teorii sztuki mówimy o „tradycji ikonoklazmu”, przez którą rozumie się nie tylko praktykę niszczenia i zakazu tworzenia obrazów, ale również wiarę w moc obrazów (lęk przed nią)³ – stąd immanentnie paradoksalny czy subwersywny charakter tej tradycji, stąd także jej efektywność w wyjaśnianiu zjawisk złożonych, dwuznacznych czy wewnętrznie sprzecznych.

Niedoścignionym tropicielem tych „działań obrazów” pozostaje David Freedberg.⁴ Zaś ortodoksyjny⁵ konceptualizm wydaje się jednym z bardziej skrajnych przejawów współczesnego ikonoklazmu, ponieważ wymierzony jest *explicite* w nieporównywalnie z czymkolwiek innym atrakcyjną kompetencję człowieka, jaką jest zmysłowość. Jednakże ów Freedberg staje się w swoim czasie mentorem samego Josepha Kosutha i uczestnikiem jego wystawy/dzieła/praktyki antropologicznej *The Play of the Unmentionable*.⁶ W ich spotkaniu jest też swoisty paradoks. Zresztą paradoksy w różnych odmianach osnuwają i tradycję ikonoklazmu, i sens konceptualizmu. Co ważne, pozwalają one podjąć dyskusję nad możliwością rozwijania konceptualizmu oraz nad jego statusem granicznym pomiędzy modernizmem a postmodernizmem.

GDY KONCEPTUALIZM SPOTYKA SIĘ Z ESTETYKĄ...

Istnienie obrazów trzeba zatem uzasadniać. Przede wszystkim domagają się one uprawomocnienia, gdy nie legitymuje ich – jak dawnej – jakiś związek zewnętrzny z religią czy polityką.⁷ Jak zauważa Odo Marquard, by w warunkach nowożytnego ikonoklazmu można było ocalić sztukę,⁸ należało dokonać wynalazku estetyczności. Nowoczesność cieszy się zatem obrazami, a rozsądza o ich działaniu autonomiczny smak. Jest to oczywiście sytuacja paradoksalna! Zdaniem Arthura C. Danto ta zmysłowa uczta odbywa się w wieży z kości słoniowej pod auspicjami filozoficznego zniewolenia sztuki. Sztuka nie może nic czynić, jest pozbawiona celu i interesów.⁹ Nie trudno się domyślić, że wyzwolić sztukę z tej estetycznej śpiączki można tylko przekornie lub podstępem. Czyni to właśnie, zdaniem Arnolda Berleanta, konceptualizm. Jak to możliwe, skoro widmo estetyzowania prześladowuje każdą jego odmianę? Otóż, „w sztuce konceptualnej to, czego nie widać, odgrywa jeszcze ważniejszą rolę, stając się nie tyle milczącym partnerem, co zasadniczą postacią. Tutaj dzieło sztuki usuwa się w cień, a jego miejsce zajmuje akt świadomości, wyobraźnia, ewentualnie konkretna informacja. Sztuka konceptualna wydaje się zmieniać miejsce sztuki tak, że raczej otrzymujemy informację o obrazie czy przedmiocie, niż sam obraz”.¹⁰ Dwa zastrzeżenia są tu jednak ważne. Po pierwsze, akcentowanie w sztuce tego, co niewidoczne, nie jest niczym nowym, w konceptualizmie chodzi raczej o „gradację pewnej postawy wobec sztuki niż o nowy jej rodzaj”.¹¹ Po drugie, akt świadomości nie czyni przecież nas ślepyimi. „Artysta konceptualny w pomysłowy sposób – pisze Berleant – bada estetyczne możliwości świadomości”. Konceptualista pokazuje, czym faktycznie (nie w nowoczesnym teoretyczno-utopijnym projekcie) jest estetyka. Nie „czystym ćwiczeniem estetycznym”,¹² nie konstatacją, że zmysły działają, lecz że jest coś do obejrzenia lub wyobrażenia. W proces ten angażujemy całe swoje ludzkie kompetencje, wiedzę, aktualne dyspozycje, stany emocjonalne. Estetyka, dzięki świadomości percepcji, jest też wyobrażeniem tego, co niewidoczne, staje się częścią rozumienia, ale i pragnieniem zobaczenia, jest też namiętnością. Konceptualizm jest sprzeciwem wobec redukcji estetyczności, jaką funduje jej domniemana autonomia, sprzeciwem wobec jednowymiarowości estetyki. Kosuth liczył się z koniecznością pewnego minimum danych zmysłowych, nazywał to „sztuką o najściślej określonej morfologii” (świadczą o tym podawane i komentowane w *Sztuce po filozofii* przykłady, m.in. Donald Judd¹³). Postulowane przezeń oddzielenie estetyki od sztuki dotyczy ich pojęciowego powiązania: estetyczność nie jest żadnym z warunków definicyjnych sztuki.¹⁴ Jednocześnie Kosuth nie zamierzał dezawuować „środowiska wizualnego”, podkreślał nawet, że ulega ono stałemu wzbogaceniu, i że sztuka w sferze estetycznego doświadczenia nie może konkurować z ofertą mediów.¹⁵

Choć odmawiał Kosuth tradycyjnej (formalistycznej) sztuce oddziaływania na inną sztukę (gdyż tylko afirmuje własną tradycję) – a „sztuka »żyje«, oddziałując na inną sztukę”¹⁶ – zdawał sobie sprawę, że to, co ludzie powszechnie uznają za sztukę oddziałuje „w nieskończonym kosmosie kondycji ludzkiej”. Toteż zadaniem, które mogło poświadczyć konceptualistyczną „prawdę o sztuce”, stało się takie zwrócenie uwagi odbiorców na to, co jest dla nich sztuką, by ich doświadczenie wносиło jednak coś do świadomości sztuki. Artysta miał przyjąć rolę antropologa.¹⁷

To, co opisuje się w kategoriach totalnego zwrotu w koncepcji Kosutha,¹⁸ w powyższej perspektywie wydaje się jednak raczej oczywistą konsekwencją. Antropologia, którą projektuje, jest nie tylko uprawomocnieniem sztuki, ale stanowi też strategię twórczą, jest i teorią, i praktyką. Zadając sobie pytanie o sztukę, prowokując do zadawania takich pytań przez odbiorców, definicja sztuki i jej teoria stają się ważne w praktyce. Ważność doświadczenia jest przecież postulatem wypracowanym właśnie przez klasyczną antropologię filozoficzną. Zwróćmy uwagę, że konceptualizm umożliwia też sztukę, kontynuację praktyki artystycznej.¹⁹ Możemy to nazwać sztuką „pokonceptualną”,²⁰ ale jest ona po „takim” konceptualizmie, z którego można wyciągać wnioski, na którym można budować, którego rezultaty można włączyć w dyskurs społeczny. U źródeł takiej interpretacji ewolucji konceptualizmu, leży przekonanie, że sztuka może być społecznie ważna (ów „kosmos kondycji ludzkiej”), że obrazy mogą coś uczynić. Dlatego wielu artystów wykonuje operacje „na obrazach”, a nie „o obrazach”. Nawet Kosuth, który posłużywszy się

w ramach *The Play of the Unmentionable* majątkiem instytucji Brooklyn Museum, nie mogąc ingerować w fizyczność obrazów, rzeźb i innych eksponatów, nie tylko włączył je w inny kontekst cytataми umieszczonymi na ścianach muzeum. Przede wszystkim odebrał im tytuły i wszelkie atrybucje, takie jak data czy nazwisko autora. Należą one do praktyki naukowego dystansowania się od sztuki, tymczasem żywotność sztuki zależy od jednostkowego doświadczenia, zyskującego (bądź nie) intersubiektywną ważność.²¹ Od zwykłej konstatacji w rodzaju „to Rembrandt, a to Picasso”, od estetycznej delektacji, która pełni zaledwie – jak powiedziałyby Arnold Gehlen – funkcje odciążające,²² przechodzimy do estetyki ryzykownej. Możemy liczyć na silne doznania. Jak zauważa Agnieszka Rejniak-Majewska, choć „Kosuth w swoim komentarzu słowem nie wspomina o materialnym istnieniu prezentowanych obiektów oraz o afektywno-cielesnej reakcji na nie, [to] reakcja taka jest najwyraźniej »wkalkulowana« w końcowy efekt. »Afektywny apel« uderzających zestawień przedmiotów został milcząco założony, jako ten wymiar doświadczenia, który po demontażu „znaturalizowanej” dydaktycznej ramy i związanych z nią kategorii orientujących odbiorcę, umożliwił zmianę jego postawy, z finalnym ukierunkowaniem uwagi na kontekst, jako wymiar decydujący o znaczeniach nadawanych muzealnym obiektom”.²³ Zwraca na to uwagę również sam Freedberg, przyznając, że spośród wielu ważnych aspektów *The Play of the Unmentionable*, którym patronuje oczywiście rekontekstualizacja, wyróżnić wypada „uchwycenie źródeł emocji, pożądania i lęku: lęku przed sobą, jak również przed innymi”.²⁴ Podobna waloryzacja estetyczności dotyczy także innych „przedsięwzięć kuratorskich” Kosutha. Na przykład poczucie anestetyczne, o którym pisze Anna Zeidler-Janiszewska w odniesieniu do *Passagen-Werk (Documenta flânerie)* na Documenta 9 w Kassel w 1992, nie jest tęsknotą za modernistyczną utopią,²⁵ nie jest sprzeciwem wobec doznania estetycznego, a jak twierdzi Wolfgang Welsch – jego bratem syjamskim, znieczuleniem – ale przecież na wysokim poziomie pobudzenia.²⁶

GDY OBRAZ WAŻNIEJSZY JEST OD IDEI...

Pojęcie konceptualizmu nie jest jasne i jest to zresztą sytuacja właściwa każdemu zjawisku artystycznemu, nawet jeżeli wydaje się, że ma ono określone ramy czasowe i instytucjonalne. Gdy mowa o primacie w nim idei (koncepcji) i procesu twórczego nad przedmiotem (wytworem, wizualnością), nie zawsze oznacza to dezawuowanie, czy destrukcję tego ostatniego. Stąd cały szereg zjawisk klasyfikuje się jako te „ku konceptualizmowi”, czy „ku filozofii”, jako „sztukę okresu filozofii”²⁷ bez jednoznacznych prób przyporządkowania. W konsekwencji konceptualizm jest raczej „platformą polemik”,²⁸ niż nurtem artystycznym, a źródłem tej wieloznaczności upatrujemy już w koncepcjach inicjujących zjawisko konceptualizmu.²⁹

Swą uwagę skieruję w dalszej części rozważań na te postawy i realizacje zapoczątkowane w latach siedemdziesiątych, które zachowują obraz w sensie fizycznym i problematyzują obrazowanie w taki sposób, że najistotniejsze wydają się refleksje dotyczące pojęcia sztuki (obrazu). Przy czym, zasadnicze pytania, które kieruję w stronę teoretyków konceptualizmu są następujące: a co wtedy, kiedy obraz jest ważniejszy od idei, gdy odwróci się hierarchię tych podstawowych elementów idea-obraz. (Konsekwencje takiej hierarchizacji rozważa w swoim tekście z niniejszego zbioru Agnieszka Gralińska-Toborek). Odwracam ją arbitralnie, jako odbiorca, mając przed sobą fizyczny przedmiot sztuki. Naturalnie spodziewam się w tych obrazach – jak się za chwilę okaże: „połamanych”, „powycinanych”, „poprzesuwanych” – konceptualizacji jakiegoś problemu. Jednakże to, że sztuka inna jak związana z refleksją, nie jest dzisiaj możliwa, przeczuwano od bardzo dawna. Fakt ten żadnego nurtu dziś ani nie wyróżnia, ani specjalnie nie nobilituje.³⁰ Zatem, czy w okolicznościach, w których artysta maluje obraz, możemy jeszcze konsekwentnie mówić o konceptualizmie? A jeśli nie, to do jakiego typu praktyki artystycznej włączyć poniższe przykłady?

Zauważmy, że fakt istnienia przedmiotu zwanego „olej na płótnie”, będącego źródłem przeżycia estetycznego nie implikuje wszakże istnienia malarza „co się zowie” i malarza jako wytwórcy tychże. Ten paradoks „bycia nie malarzem”, a „autorem wypowiedzi artystycznej, która może przybrać formę malarską”³¹ uwikłany

jest w określone praktyki ikonoklastyczne oraz artykułowaną wprost i natychmiast konieczność ich przewycięzania.

Jan Berdyszak *explicito* nawiązał do tradycji ikonoklastycznej w dwóch cyklach realizowanych mniej więcej równolegle (1973-1976): *Miejsca rezerwowane* i *Facies*. Pierwszy obejmuje liczne obrazy i szkice, drugi tylko szkice. Jak zauważyła Renata Rogozińska, oba cykle nie doczekały się wyczerpującej analizy, drugi w ogóle jest pomijany, a pierwszy wspominany w kontekście innych realizacji.³² Dla autorki *Ikony w sztuce XX wieku* romb płomienisty, jako kluczowa figura w cyklu *Miejsca rezerwowane*, jest w oczywisty sposób symbolem wszechogarniającej transcendencji i zarazem powodem wpisania tych prac w nurt religijny. Choć wizerunek Chrystusa we wspomnianych cyklach się nie pojawia, Rogozińska podporządkowuje swą narrację wątkom ikonograficznym, swą interpretację motywuje dodatkowo tym, że pierwszy obraz z *Miejsc rezerwowanych* zadedykował autor twórcy najśłynniejszych ikon – *Romb płomienisty. Andrejowi Rublowowi* (1973-1974).³³ Jednakże z punktu widzenia artysty zainteresowanego tak bardzo pojęciem obrazu, można bez większego ryzyka pomyłki przypuszczać, że Berdyszak znalazł w ikonie jeszcze jedną przestrzeń do praktykowania wokół dość podstawowej i ogólnej refleksji: „widzieć coś i nie widzieć, patrząc, nie widzieć, patrząc nie móc zobaczyć lub widząc nie móc patrzeć. Dostrzegać i nie móc określić – jest istotą całej sztuki”.³⁴ Niemożliwość przedstawienia/zobaczenia Boga, owocuje wycięciem z obrazu rombu (w którym zwyczajowo figuruje Pantokrator) czy kształtu mandorli – sugeruje Rogozińska, konkludując, że w sensie symbolicznym należy tu mówić przede wszystkim o „apoteozie pustki” lub „deontologizacji absolutu”.³⁵ Autorka przyznała jednak również, że nie zawsze da się przypisać w przypadku tych obrazów sensy symboliczne, że mamy tu do czynienia z „własnym słownikiem znaczeń”. Berdyszak przecież dosłownie niemal jak ikonoklasta (gr. *eikōn* – „obraz”; *klaō* – „tamać”) łamie obraz, jak w widniejącym na okładce książki *Ikona w sztuce XX wieku* obrazie akrylowym na desce z cyklu *Miejsca rezerwowane*: górna krawędź jest rozsadzona i przesunięta pod kątem przez wycięty ze środka romb. Konstatacje typu „Bóg jest niewidzialny”, a może „nie ma Boga”, sugestywnie zastępuje kolejna notatka artysty ze szkicownika: „istotne nie jest dane, powiedziane, przedstawione, uczynione, istotne istnieje pomiędzy, istotne zmierza ku mocy niewyraźności”.³⁶ Nie niemocy sztuki – Berdyszak nie przestaje tworzyć – ale „**mocy niewyraźności**”. Dla Berdyszaka spotkanie człowieka ze światem nigdy nie jest zawodem, ale zawsze jest zdumieniem, że z całą pewnością niczego nie da się pojąć i wyrazić. Kontynuacją tego doświadczenia świata są kolejne cykle, a przede wszystkim chyba *Zastony*, *Passe-par-tout*, *Powłoki*. W związku z tymi ostatnimi, Grzegorz Dziamski określił poruszony wyżej aspekt „wstydliwą logiką parergonu”: skoro nie możemy – komentuje twórczość Berdyszaka za Derridą – oddzielić tego co jest istotą sztuki, od jej zanieczyszczającego dopełnienia, pozostaje uświadamianie sobie tych ram i skrywających się za nimi przekonań na temat sztuki.³⁷ Wycięcia, pustki, są faktyczną praktyką rugowania fizycznych fragmentów obrazów, jednakże ich koniecznym dopełnieniem jest odślanianie. Lecz, by dotrzeć, do tego, co obraz odślania (by zadziałał) potrzebny jest widz, który własnym doświadczeniem może wypełnić tę lukę obrazem. Obraz można sobie odślonić, ale na własną odpowiedzialność, bo obrazy działają. Według Berdyszaka obrazy zdarzają się i działają w potoczności i nie trzeba być znawcą sztuki, ikonografii, intencji artysty, by tego doświadczyć. Obrazy „stają się” także poza naszymi wpływami, obrazy powstają same. Trzeba je traktować jako niezależną wartość, także dlatego, że „mogą służyć gestom inicjującym”,³⁸ powtórzmy: mogą działać.

Jest oczywiste, że u Berdyszaka wszystko wpisuje się w jakieś *continuum* poszukiwań, nie tracą na aktualności stawiane przezeń pytania. Artysta stale wskazuje na paralelny problem niewyraźności tego, co istotne oraz na istotność tego, co pomiędzy. Elementem konstytutywnym twórczości jest jednak możliwość przejść. Gdy nie będzie obrazu/przedmiotu, zniknie sfera doświadczenia „pomiędzy”, sfera którą obdarzany jest przede wszystkim aktywny odbiorca. Oto, jak Roman Kubicki stanowczo ujmuje ten „dyskretny” wysiłek porozumiewania się Berdyszaka z odbiorcą: „idea wolna od potrzeby tworzenia obrazu (...) jest martwa”.³⁹

Lecz nie w tym rzecz, że obrazy reprezentują idee. O referencji już nie może być mowy. Grzegorz Sztabiński w pracach z cyklu *Pejzaże logiczne* czynił różne

zabiegi, by uchylić wartość tych referencji. Przede wszystkim obecny w obrazach fragment natury wykonywał na podstawie fotografii, starając się tym samym „uniknąć deformacji związanych ze stereotypami percepcyjnymi i emocjonalną interpretacją motywów”.⁴⁰ Nadto, najczęściej powtarzający się motyw drzewa, wydał się artyście najodpowiedniejszy, bo „stosunkowo neutralny w sensie emocjonalnym”. I tak, doświadczenie estetyczne, choć nie unieważnione, zostało zmarginalizowane. Najciekawsze z perspektywy ikonoklasty, jest to, że z założenia Sztabiński unika postaci – „może prowokować interpretacje obce moim zamierzeniom”. Ot i Freedbergowska potęgą wizerunku, z której twórca *Pejzaży logicznych* dobrze zdaje sobie sprawę.

Próbując streścić wielokrotnie publikowane przez artystę motywacje twórcze związane z tym cyklem, najlepiej chyba zwrócić się w stronę „żargonu” strukturalistycznego. Malowanie drzewa, podobnie jak wykorzystanie rombu przez Berdyszaka, jest „zdarzeniem strukturalistycznym”, które wchodzi w dalsze relacje z innymi elementami. Owa relacyjność, na którą stawia się w tego typu twórczości (która jest przede wszystkim wymianą refleksji) jest również możliwa o tyle, o ile możliwe są przejścia pomiędzy elementami struktury. Jednakże nie mamy tu do czynienia z jej afirmacją. Przeciwnie, Sztabiński jest też ikonoklastą bardziej dosłownie (choć w innym znaczeniu niż Berdyszak): niszczy – w zasadzie w sensie fizycznym – własne obrazy, dokonuje na nich rozmaitych operacji, tnie, przemieszcza, zakleja, przykrywa, jedne nakłada na drugie. Ta praktyka unieszkodliwiania obrazu silnie łączy się w późniejszych pracach z ich swoistym performatywizmem – nazwanym „wędrowaniem obrazów”.⁴¹ „W przypadku moich prac od kilkunastu lat – wyjaśnia artysta – obserwuję pewne objawy wędrowania. Polegały one początkowo na przechodzeniu tego samego elementu z jednej płaszczyzny obrazu lub rysunku na inną. Później zacząłem włączać te same obrazy w kontekst różnych cykli, aby wreszcie konfrontować te same realizacje ze swoistymi cechami przestrzeni galeryjnych anektując jako składniki układów różne ich detale”.⁴² Obrazy oddziałując jedne na drugie, mogą być odebrane jako rodzaj ilustracji wcześniej przytaczanej tezy Kosutha, że sztuka o tyle jest ważna, o ile wnosi coś do jej rozumienia, a w przypadku twórcy modyfikuje następny jego krok. Tu jednak przekraczamy ten sens dzięki kolejnemu aspektowi ikonoklastycznej praktyki Sztabińskiego. W *Milczących kolażach*, które są jedną z postaci wędrowki obrazów, używał on czarnych lub białych papierowych kwadratów i naklejał je na powierzchni dawniej wykonanych prac. Działania te komentował następująco: „[kwadraty] **uniemożliwiają** zobaczenie pewnych ich części. Awangardowe kolaże (kubistyczne, dadaistyczne, konstruktywistyczne) były wielomówne, „gadatliwe”, w istotny sposób wzbogacały znaczenie prac łącząc je z aktualnymi problemami rzeczywistości. U nie kolaż raczej **wycisza** to, o czym mówi malarstwo, choć takie wyciszenie nie łączy się z desemantyzacją. Chciałbym, żeby przypominało o istnieniu sensów ukrytych”. W innym miejscu Sztabiński dodaje: *Odrzucone części są konsekwencją wielokrotnych rozważań nad wykonanymi wcześniej obrazami lub układami instalacyjnymi, które **nie zadowalały mnie**. W związku z tym zacząłem **zakrywać** ich fragmenty jednolicie czarnymi lub białymi kwadratami papieru. (...) W moich realizacjach kwadraty są puste. (...) Raczej **ukrywają** coś, niż dopowiadają i wzbogacają to, co malowane. Pod ich działaniem obrazy upodobniają się do siebie. Wędrowka ich traci sens”.⁴³ Ta swoista praktyka dyscyplinowania działających obrazów trochę przypomina ponowoczesnego Benjaminowsko-Owensowskiego alegoryka z jego melancholią i logiką palimpsestu. Tomasz Załuski pisze wprost o „melancholijnej (?) konkluzji” ostatniego z przytoczonych wyżej cytatów. (Melancholia, jak wiadomo, jest atrybutem współczesnego alegoryka, który zawdzięcza on Walterowi Benjaminowi). Istotnie, w „wędrujących obrazach” Sztabińskiego, podobnie jak u Owensa jeden tekst czytamy „na” drugim, tak tu, jeden obraz oglądamy na drugim. Struktura staje się fragmentaryczna, a obecność nowego elementu wyklucza poprzedni.⁴⁴ Trudno wówczas „liczyć na to, że w konfrontacji z fragmentem pewnego ciągu wizualnych przekształceń odbiorca odczyta ich systemową zasadę bądź zamysł, a w efekcie będzie w stanie kontynuować proces ich przekształcania we własnej wyobraźni”.⁴⁵ Melancholia ta, którą można porównać z Benjaminowskim przeświadczeniem o tym, że poszczególne elementy wymykają się zakładanej całości (tu systemowości), bierze się także z przekonania, że obrazy mogą nie tylko coś znaczyć, ale coś czynić (działać). W efekcie wspomniane dyscyplinowanie obrazu służyć ma nie tylko odbieraniu*

nadawanego wcześniej znaczenia, a przede wszystkim odbiorcy, który sam może go uzupełniać. Odbiorca od dawna może zresztą, w przypadku twórczości Sztabińskiego, czuć się zaproszony: najpierw do śledzenia przekształceń i konfrontacji elementów konkretnych z abstrakcyjnymi, potem do gry (*Jest gra* – 1980, *Jest gra II* – 1984), wreszcie jako uczestnik performance do współtworzenia zdarzenia artystycznego (np.: *Poza obraz* – 1981, *Pismo natury IV* – 1996).

Pośród prac Sztabińskiego jest jeszcze jeden przykład uwikłany ikonoklastycznie, który – jak pisze Łukasz Guzek – ma typową formę conceptualną: *Lata osiemdziesiąte*. Własny tekst autora został tu przekreślony różnymi kolorami lub częściowo przesłonięty rysunkiem drzewa. „Gra słowami przedstawionymi – przekreślonymi buduje kolejną warstwę odczytań, rozumienia tekstu wyjściowego. Gra jest bardzo ciekawa, nawet perwersyjna – tekst staje się pracą artystyczną, która powoduje, że tekst jego autorstwa staje się samospełniającą przepowiednią – jest przykładem ilustrującym tezę, którą głosi”.⁴⁶ Oto, jak działa obraz! Obraz tekstu w tym przypadku. Nie koniec jednak na tym, że uprzednio napisany tekst, „autoocenzurowany” skreśleniami lub rysunkiem staje się pracą plastyczną. Sztabiński włączył go również w ideę PRESS ART Zbigniewa Koszałkowskiego z 1990 roku. Polegała ona na zaproponowaniu artystom wykonania dzieła i udostępnienia łamów czasopisma. Tym sposobem pięćdziesiąt egzemplarzy numeru 1/3 *Tyguła Kultury* z 2001 roku z zamieszczonymi reprodukcjami *Lata osiemdziesiątych* na drugiej i czwartej stronie okładki zostało sygnowane przez artystę i stało się dziełami sztuki, których „pierwotną formą istnienia jest postać poligraficzna” (trzydzieści egzemplarzy skierowano losowo do kolportażu).⁴⁷ Tym razem „działanie” tekstu, poprzez transformację w postaci obrazu, zakończyło się w formie swoistego obiektu jako numeru pisma (dzięki czemu ten zyskał rangę dzieła). Zatem ta typowo, jak się wydawało, conceptualna manipulacja, znalazła znów swój finał w formie przedmiotu. Kazimierz Piotrowski zauważył, że Sztabiński nigdy nie pozwolił sobie na wyrugowanie czysto malarskich zagadnień ze swej twórczości, że conceptualizm nie jest w jego przypadku opozycją, ale wzbogaceniem, czy dopełnieniem.⁴⁸

Jest chyba symptomatyczne, że głosy polskich artystów, krytyków są zbieżne z bardziej ogólnymi intuicjami estetyków, filozofów. Jest więc to nie tyle kwestia oceny conceptualizmu, co przyjęcia szerszej postawy aspirującej do opisu naszej rzeczywistości. Stosunek do ikonoklastycznego dyskursu prowokuje podział na modernistyczne i postmodernistyczne aspekty twórczości/myślenia. Ci, zmierzający do radykalnego usunięcia obrazu próbują podjąć dramatyczny problem nowoczesności: jak na immanencji oprzeć transcendencję, jak na subiektywizmie doświadczenia ufundować obiektywność kryteriów itp. Drudzy, którym obraz jest ciągle potrzebny, stawiają pytania inaczej, zdaje się w paradygmacie obowiązującym od Wittgensteina: nie o to, co jest najistotniejsze, ale o to, „co mogę zrozumieć”, „co mogę wyrazić”. Conceptualizm artykułuje i rozwija to przejście, być może więc autokrytyka, której dokonał Kosuth w ramach „*The Artist as Anthropologist*”, jest zbyt surowa.

1 Aktualność myślenia mitycznego widać nie tylko w stale obecnych w nas lękach przed obrazami i ich afirmacjach, ale także
w praktykach bardziej powszechnych i podstawowych, na przykład w performatywnej funkcji języka, por. np. Ernst Cassierer,
2 *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury* (Warszawa: Czytelnik, 1998), 221. Kolejny cytat pochodzi ze strony 167.
3 Charakterystykę tego doświadczenia przejął Cassierer za Johnem Deweyem, *Ibid.*, 169-71.
4 W tym sensie pojęciem tradycji ikonoklazmu posłużył się np. Andrzej Turowski wyjaśniając wpływ tradycji prawosławnej
na twórczość Kazimierza Malewicza, zob. Andrzej Turowski, „Obrazoburca i Prawodawca,” w: Władysław Strzemiński,
Uniwersalne oddziaływanie idei, red. Grzegorz Sztabiński (Łódź: Wydawnictwo ASP, 2005), 14-18.
5 Zob.: David Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. Ewa Klekot (Kraków: Wydawnictwo
UJ, 2005); ———, *Iconoclasts and Their Motives*. <http://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac:125446>.
6 Określenie „ortodoksyjny (lub skrajny) konceptualizm” odnosi się na ogół do odmiany tego nurtu reprezentowanej przez
Josepha Kosutha i grupę Art&Language w latach 1969-72, lansujących sztukę jako sposób istnienia idei sztuki (art as
idea as idea), w odróżnieniu od wersji Henry’ego Flynta głoszącego, że język jest właściwym materiałem sztuki („Concept
Art”, 1961) oraz Sol LeWitta uznającego, że „przedmioty są tylko nośnikami idei” („Paragraphs on Conceptual Art”, 1967).
7 W praktyce ów epitet „ortodoksyjny” dotyczy przede wszystkim przekonania (utopiijnego i autodestrukcyjnego) o tym,
że dzieło sztuki nie wymaga już materialnego śladu. Por. np.: Stefan Morawski, „Paradoksy estetyczne najnowszej
awangardy,” w: *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985), 184-99; Grzegorz Dziamski,
„Świadomość artystyczna. Sztuka konceptualna,” w: *Szkice o nowej sztuce* (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza,
1984), 154-71.
8 Tę „wystawę-instalację” zaprezentowano w Brooklyn Museum w dniach 27 września – 31 grudnia 1990 roku. Utworzono
ją ze zbiorów tego muzeum, dobranych i zaaranżowanych tak, by skłonić do wieloaspektowej refleksji nad kulturą,
w tym oczywiście nad pojęciem sztuki. Głównym punktem zaczepnym wobec odbiorcy była tematyka oscylująca
wokół reprezentacji ciała i obyczajowej cenzury sztuki. W ramach konkretnych propozycji tematycznych sąsiadowały
z sobą dzieła z różnych epok, regionów świata, reprezentujące różne techniki, style, gatunki, zaliczane do kanonu
sztuk plastycznych jak i tzw. „kultury materialnej” (dawne Brooklyn Museum specjalizowało się w zbiorach z zakresu
etnografii, przyrodoznawstwa i historii nauki). Na szarych ścianach umieszczono napisy białą czcionką, będące
cytatami (z tekstów filozofów, artystów, naukowców) lub innego typu notatkami związanymi z odbiorem dzieł lub
zjawisk artystycznych. Ich swobodny związek z eksponowanymi dziełami, oddawał nie ilustracyjny, a demonstracyjny
charakter całości. Wystawa pomyślana bowiem została jako zerwanie ze instytucjonalizowaną konwencją prezentacji sztuki.
9 Na temat wystawy zob. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Gra Przemieszczonego: The Play of the Unmentionable Josepha
Kosutha,” w: *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. Maria Popczyk (Katowice: Muzeum Śląskie, 2006), 172-81.
10 Zob. np. Hans-Georg Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. Krystyna Krzemieniowa,
Terminus (Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993), 3-5.
11 Odo Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Oficyna
Naukowa, 2007), 12-13.
12 Arthur C. Danto, „Filozoficzne zniewolenie sztuki,” *Studia Estetyczne* 23, (1986-1990): 22-24.
13 Arnold Berleant, „Sztuka tego, co niewidoczne,” w: *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o sztuce*, red. Krystyna
Wilkoszewska (Kraków: Universitas, 2007), 162.
14 *Ibid.* Kolejny cytat pochodzi ze strony 163.
15 Joseph Kosuth, „Sztuka po filozofii (1969),” w: *Zmierzch estetyki - rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, red. Stefan Morawski
(Warszawa: Czytelnik, 1987), 244. Kolejny cytat pochodzi ze strony 254.
16 Oczywiście owo „minimum” też jest tutaj swoistym paradoksem, podobnie jak idee sztuki minimalistycznej, typu: „mniej
znaczy więcej”, „ubóstwo środków intensyfikuje treść” itp.
17 Kosuth, „Sztuka po filozofii (1969),” 243-44.
18 *Ibid.*, 253-54. Nie sposób też zakwestionować oczywistego dość spostrzeżenia Stefana Morawskiego, że „również utwór
konceptualny (...) da się określić za pomocą przynajmniej niektórych kategorii estetycznych”. Por. Morawski, „Paradoksy
estetyczne,” 193.
19 Kosuth, „Sztuka po filozofii (1969),” 249. Kolejny cytat z J. Kosutha pochodzi z tego samego źródła, ze strony 251.
20 ———, „The Artist as Anthropologist,” w: *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, red. Gabrielle
Guercio (Cambridge, MA - London: MIT Press, 1991), 107-28.
21 Łukasz Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej* (Warszawa: Neriton,
2007), 41.
22 Por. *Ibid.*, 43.
23 Hal Foster – na przykład – owo tworzenie przez Kosutha „antropologicznej cywilizacji” klasyfikuje jako aspekt sztuki
konceptualnej, Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera
(Kraków: Universitas, 2010), 215.
24 Kosuth, „The Artist as Anthropologist,” 120-22.
25 „(...) zachowanie estetyczne jest pozbawione momentu działania i zobowiązania, nie przysługuje mu również żadna
konstruktywna siła społeczna”, Arnold Gehlen, *W kręgu antropologii i psychologii społecznej. Studia* (Warszawa: Czytelnik,
2001), 189.
26 Rejniak-Majewska, „Gra Przemieszczonego,” 177.
27 David Freedberg, „Joseph Kosuth and the Play of the Unmentionable,” w: *The Play of the Unmentionable. An Installation
by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum* (New York: New Press, 1992), 64. Kat. wyst.
28 Anna Zeidler-Janiszewska, „Passagen-Werk Josepha Kosutha czyli flâneur w świecie obrazów,” w: *Formy estetyzacji
przestrzeni publicznej*, red. Jan Stanisław Wojciechowski i Anna Zeidler-Janiszewska (Warszawa: Instytut Kultury, 1998),
143.
29 Zob. np. Wolfgang Welsch, „Estetyka i anestetyka,” w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków:
Baran i Suszczyński, 1997), 522-23.
30 Por. Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-80. Szanse i mity* (Warszawa: PWN, 1988), 247-71; ———,
„Sztuka okresu filozofii,” w: *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1985), 184-95.
31 Por. Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009).
32 Zob. przypis nr 5.
33 Zob. np. Theodor W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Biblioteka Współczesnych Filozofów
(Warszawa: PWN, 1994), 67-68.
34 Por. np. Elżbieta Fuchs i Grzegorz Sztabiński, red., *Grzegorz Sztabiński: retrospekcja: obrazy, rysunki, instalacje* (Łódź:
Miejska Galeria Sztuki, 2007), 113. Kat. wyst.
35 Renata Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku* (Kraków: WAM, 2009), 329.
36 *Ibid.*, 331.

- 34 Jan Berdyszak i Elżbieta Olinkiewicz, *Teatr, Teatr?* (Wrocław: Wrocławska Oficyna Nauczycielska, 1996), 112.
- 35 Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, 330. Kolejny cytat pochodzi ze strony 334.
- 36 Jan Berdyszak, *Retrospektywa wybranych problemów z lat 1962-1996*, cyt. za Ibid., 330. [Podkreślenie autorki].
- 37 Grzegorz Dziamski, „Logika parergonu,” w: *Powłoki. Jan Berdyszak* (Poznań: Centrum Kultury „Zamek”, 2001), 20-22. Kat. wyst.
- 38 Jan Berdyszak, „Zdarzanie się obrazów w potoczności. Wobec potoczności,” w: *O obrazie*, red. Jan Berdyszak (Olsztyn: Muzeum Warmii i Mazur, 1999), 59. Kat. wyst.
- 39 Roman Kubicki, „Dyskretna mądrość podglądania,” w: *O obrazie*, 8. Kat. wyst.
- 40 Grzegorz Sztabiński, „Konkretne elementy i abstrakcyjna myśl: problemy nie-mimetycznego układu elementów plastycznych w malarstwie i rysunku,” w: Grzegorz Sztabiński: retrospekcja: obrazy, rysunki, instalacje, 10. Kat. wyst. Kolejne cytaty z niniejszego katalogu przywołane w tym akapicie pochodzą ze strony 9.
- 41 Terminu „performatywizm” używam za: Anna Zeidler-Janiszewska, „Perspektywy performatywizmu,” w: *Perspektywy badań nad kulturą*, red. Ryszard W. Kluszczyński i Anna Zeidler-Janiszewska (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2008), 87-100. Chcę tym samym podkreślić aspekt działania obrazu, ale w sensie wyjścia poza zwykły sens jego „oddziaływania”.
- 42 Wioletta Kazimierska-Jerzyk, „Co da się ocalić z awangardy? (rozmowa z Profesorem Grzegorzem Sztabińskim),” *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego*, nr 10 (2) (2007): 14. Kolejny cytat pochodzi z tego samego źródła. [Podkreślenia autorki].
- 43 Cyt. za Tomasz Załuski, „System otwarty,” http://www.tygielkultury.eu/4_6_2007/aktual/50.htm. [Podkreślenia autorki].
- 44 „W strukturze alegorycznej (...), jeden tekst jest czytany na drugim, niezależnie od tego, jak fragmentaryczna, nieciągła, czy chaotyczna byłaby ich relacja. Wzorcem wszelkiej pracy alegorii jest zatem palimpsest”. Craig Owens, „The Allegorical Impulse, Toward a Theory of Postmodernism,” *October* 12, (Spring 1980): 69. Cytuję w przekładzie Igora Kaźmierczaka, który sugeruje (wbrew wcześniejszym tłumaczeniom), że „tekst na tekście” lepiej niż literalny przekład „tekst przez tekst”, oddaje strukturę palimpsestu. Trafniej też stosuje się wówczas ów fragment do przywoływanych wyżej praktyk artystycznych Sztabińskiego.
- 45 Załuski, „System otwarty.”
- 46 Łukasz Guzek, „Grzegorz Sztabiński i Lata osiemdziesiąte,” w: *Spam.art.pl* (2007), <http://www.lodz-art.eu/sztabinski.html>.
- 47 Grzegorz Sztabiński, „Idea PRESS ART,” *Tygiel Kultury*, nr 10-12 (2000): 40.
- 48 Kazimierz Piotrowski, „Teoretyzm Grzegorz Sztabińskiego. Między intelektualizmem a cerebralizmem awangardy albo lekcja poziomego myślenia,” <http://www.galeriaxx1.pl/sztabinski/Sztabinski2.pdf>.

ZBIGNIEW DŁUBAK. OD SENSU UKONSTYTUOWANEGO DO KONSTYTUCJI SENSU¹

Leszek Brogowski

Nie licząc kilku wcześniejszych zwiastunów, dopiero po II wojnie światowej rozpoczął się w sztuce proces demystyfikacji pewnej romantycznej wersji estetyki, ciągłe – trzeba to jasno powiedzieć – bardzo rozpowszechnionej, traktującej sztukę jako rodzaj „intymnego” poznania rzeczywistości, będącego subtelną i głęboką wiedzą na jej temat, wiedzą, której sztuka – i tylko ona – może być źródłem. Koncepcja ta była jeszcze głęboko zakorzeniona u Paula Klee, Pieta Mondriana czy Kazimierza Malewicza, trochę płycej u Cézanne’a i kubistów. Ale trwałość tego mitu jest może bardziej zadziwiająca w filozofii niż w sztuce. W epoce, w której artyści usiłują wreszcie ten mit przewyciężyć, na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku, pozostaje on podstawowym odniesieniem dla filozofów: Derrida pisze o butach Van Gogha, Merleau-Ponty zachwyca się Cézannem, Michel Henri proponuje egzegezę Kandinsky’ego, Maldinet interpretuje Miró, Klee i Braque’a, a Emmanuel Martineau – Malewicza. Tymczasem artyści próbują na różne sposoby przekształcić samo pojęcie sztuki, już to wnosząc w kulturę epoki świadomość socjologiczną, po to zwłaszcza, by rozgrywać strategie instytucjonalne (Duchamp), już to upolityczniając sztukę (pop art), krytykując jej przywiązanie do rzemiosła (minimal art), przechodząc od teatru do „psychoterapii egzystencjalnej” (Grotowski) czy też poddając sztukę autoanalizie (sztuka konceptualna). To właśnie sztuka konceptualna, usiłując zapanować nad swoim sensem, tzn. nad sposobami używania jej prac i projektów, nadała nowe znaczenie estetycznym intuicjom Wilhelma Diltheya, skupionym nad hermeneutycznymi „mechanizmami” pojawiania się znaczeń w sztuce, i radykalnie przeciwstawionym „abstrakcyjnym spekulacjom na temat piękna”,² koncepcji wyobraźni twórczej³ i technicznemu pojmowaniu sztuki *ein Machen*.⁴

Od samego początku, czyli od czasów powojennych, praca artystyczna Dłubaka wiąże się z poszukiwaniem źródła znaczeń w sztuce. Przyglądając się z perspektywy czasu ewolucji jego malarstwa i prac fotograficznych, z jednej strony można odnieść wrażenie, że od początku sztuka ta niósła w sobie zapowiedź przyszłych doświadczeń ze sztuką konceptualną, ale z drugiej można lepiej uchwycić oryginalność i suwerenność jego własnej drogi przez sztukę. Sztuka konceptualna była próbą nowego zdefiniowania pojęcia sztuki niejako od wewnątrz, dokonaną przez samych artystów, a także zaproponowania nowego typu praktyki artystycznej, to znaczy innego sposobu uprawiania sztuki. W ferworze tych przemian, Catherine Millet

proponowała potraktowanie „sztuki konceptualnej jako semiotyki sztuki”.⁵ W istocie było tak, że pewien nurt sztuki konceptualnej, zwłaszcza w świecie anglosaskim, żywił się lekturą filozofii analitycznej i lingwistyki: Johnem R. Searlem, Alfredem J. Ayerem, ale zwłaszcza Ludwigiem Wittgensteinem. Dłubak także poszukiwał inspiracji w związku z lingwistyką, ale dzięki swym zainteresowaniom źródłami strukturalizmu, a zwłaszcza pracami Jana Mukałowskiego, lingwisty z Pragi blisko związanego z Jakobsonem, jego podejście jest całkowicie oryginalne; w konferencji „Sztuka poza światem znaczeń”,⁶ której tytuł uczynił swoim programem, słysząc zarówno echa tych inspiracji, ale także chęć ich przewyciężenia. Tekst ten przynosi także ideę „znaku pustego”, który nasycy się znaczeniami „w procesie formowania się idei artystycznej”; proces ten, uważał Dłubak, jest sztuką we właściwym znaczeniu. Nie szło mu jednak o podejście socjologiczne. „Znak pusty”, pisał on, a więc taki, który jeszcze nie oznacza sztuki, „powstaje w określonym kontekście historycznym i kulturowym. Mieści się on potencjalnie w tym kontekście i potencjalnie należy do sztuki”.⁷ Sztuka poza światem znaczeń okazuje się więc być procesem inicjującym konstytuowanie się sensu sztuki. Wyjść poza sferę znaczenia, to wniknąć w proces jego formowania, przebijając się przez grubą nieraz skorupę sensów już obecnych, to znaczy poprzez osady sensu, które stanowią styl.

„Desymbolizacje”, tekst z roku 1978 towarzyszący indywidualnej wystawie w Muzeum Sztuki w Łodzi, pogłębia na swój sposób ideę przewyciężenia sensu, zakładając, że styl to tylko stan skamieniałego sensu. Okazuje się wówczas, że doświadczenie estetyczne staje się niełatwym ćwiczeniem „odwracania” spojrzeń, polegającym na utrzymaniu w pewnym napięciu – ciągle aktualizowanym, potencjału znaczeń pustego znaku. Ten nowy sposób odnoszenia się do dzieła, pisał Dłubak, dokonywałby się „poza informacją, poza ekspresją, poza estetyką. Obiekt sztuki egzystujący w rzeczywistości, jednak przez obserwację pozbawiony jakości i postaci. Obserwacja jako rodzaj medytacji, która wyłącza wszystkie znaczenia i odniesienia, która zobojętnia na wszystkie powierzchowne radości płynące z oglądania. Części tego obiektu działają na siebie jako wzajemnie znoszące się elementy; przez powtórzenie, przez ujawnienie swej struktury, przez zamknięcie swego zasięgu w określonej przestrzeni realnej i mentalnej. W tej sytuacji znak, który kiedykolwiek miał oznaczać lub oznacza sztukę, staje się na powrót znakiem pustym. Jesteśmy u progu tego procesu, w trakcie którego powstaje sztuka.”⁸ To nie sens dzieła wymyka się widzowi, jak często się przyjmuje – przeciwnie – Dłubaka interesują sytuacje, w których to widz wymyka się skostniałym bytom sensu, aby stanąć twarzą w twarz ze źródłem jego nieustannego stawania się. Kiedy spod pokładów sensu nie daje się już wydobyć „znaku pustego”, który jest pierwotnym stanem wszelkich projektów sztuki, „przedmioty użyte w procesie formowania się idei sztuki przechodzą do innego zbioru jako martwe przedmioty oznaczające historię sztuki. „Ich znaczenie dalej ulega zmianom, ale teraz już na zasadzie powszechnej transformacji znaczeń, uwarunkowanej kontekstem czasu” – pisał Dłubak.⁹ Dzieło sztuki staje się historią sztuki. Sens zostaje zidentyfikowany i zawłaszczony jako styl; przestaje się stawać, bo stał się bytem.

Przy innej okazji podkreślałem, że bardzo interesujące jest porównanie opisanej w „Desymbolizacjach” Dłubaka postawy, jako specyficznego doświadczenia percepcji estetycznej, z fenomenologicznym doświadczeniem epoque u Husserla,¹⁰ będącym pewnego rodzaju zawieszeniem wszelkich zawartych w naturalnej postawie przekonań, w tym przekonania o realnym istnieniu świata, po to, by obserwować pojawianie się i konstytuowanie sensu w świadomości. W obu przypadkach, „wzięcie w nawias” (*Einklammerung*) łączy się właśnie z „odwróceniem spojrzeń”, pozwalającym na konfrontację z procesem konstytuowania się sensu; w obu przypadkach celem jest uchwycenie sensu u samych źródeł, to znaczy w procesie jego wyłaniania. Ale u Dłubaka poszukiwanie źródłowego procesu konstytuowania sensu nie odrywa się od hermeneutycznej refleksji nad strukturami znaczącymi (kontekstu historycznego i kulturowego) będącymi warunkiem możliwości znaku pustego, czyli znaczącego (*le signifiant*), dla którego proces nasycania sensem jeszcze się nie rozpoczął.¹¹

U Merleau-Ponty’ego także można znaleźć taką podwójną inspirację, zarazem strukturalistyczną (de Saussure) i fenomenologiczną (Husserl). Dlatego mógł on napisać, że „jeśli w końcu język ma coś mówić i istotnie coś mówi, to nie z tej przyczyny, że każdy znak jest nośnikiem znaczenia, które by przynależało do

niego (...). Każdy z nich wyraża coś tylko dzięki odniesieniu do wyposażenia naszego umysłu, do pewnego zestawu naszych kulturowych narzędzi, wszystkie zaś razem są jak formularz *in blanco*, którego jeszcze nie wypełniono.”¹² Merleau-Ponty przewyższa jednak lingwistykę traktując potencjalność sensu nie jako rodzaj myśli, ale ekspresji; przewyższa on również fenomenologię Husserla uznając, że intencjonalność, wypełniająca pusty znak znaczeniem, ma swe ostateczne źródło w cielesności. Analogia między Dłubakiem i Merleau-Pontym jest co prawda ograniczona faktem, że Dłubak studiując praskich lingwistów natrafił na rozwiązania fenomenologiczne czysto intuicyjnie; w cytowanym powyżej fragmencie mówi jednak wyraźnie o „medytacji, która wyłącza wszelkie znaczenia i odniesienia”.¹³ Nie zamierza on konstruować teorii, ale poszukuje rozumienia procesu pojawiania się sensów w sztuce; z refleksji na ten temat czyni element projektów, które formułuje jako artysta. Co więcej, nawet jeśli jego koncepcję percepcji estetycznej porównać można do *epoche* Husserla, nie zadowala się ona określeniem źródła, z którego wyłania się sens, bowiem wymaga od widza, aby wytrzymał to „odwrócone spojrzenie” zwrócone w stronę „źródła”. Tak długo, jak długo utrzyma on sens w stanie czystej wirtualności, można będzie mówić o sztuce. Widz musi więc stawić czoła źródłom sensu, i jeśli z doświadczenia tego nie wyjdzie zwycięsko, sztuka staje się skamieliną i przechodzi w dziedzinę historii sztuki. Ten moment dionizyjski, raczej rzadki w sztuce konceptualnej, nie sprowadza się u Dłubaka do czystej gry znaczeń.¹⁴ W istocie bowiem, interesuje się on źródłami i konstytucją sensu w świecie, analogicznie do Merleau-Ponty’ego, którego filozofia ekspresji przeciwstawiła się Husserlowskiej fenomenologii, sprowadzającej byt świata do jego sensu. Zatem, pomimo różnic, można powiedzieć, że intuicje Dłubaka są zbieżne z teoretyczną postawą Merleau-Ponty’ego.

Dostrzec już więc można oryginalność projektu Dłubaka: podobnie jak artyści konceptualni przyjmuje on, że sztuka powinna zmierzać do panowania nad własnymi sensami, ale zarazem posiada odmienną od konceptualistów koncepcję sensu, której zbieżność z filozofią Merleau-Ponty’ego pozwala uchwycić jej potencjał teoretyczny. Narzuca on bowiem semiologicznej inspiracji sztuki konceptualnej nowe wymaganie, polegające na poszukiwaniu konstytucji sensu w procesie, który utożsamia ze sztuką. Żaden z artystów konceptualnych, o ile się nie mylę, nie podjął się podobnych poszukiwań, choć niemal wszyscy, z bliska czy z daleka, interesowali się semiologią; może jedynie Robert Morris, który był bezpośrednio zainspirowany lekturą Merleau-Ponty’ego.¹⁵

Te intuicje teoretyczne zachowują jednak swą wartość jedynie w stosunku do pewnej praktyki artystycznej, której specyfikę trzeba teraz uwypuklić. W przeciwnym razie, prezentacja projektu artystycznego Dłubaka pozostanie niepełna. Intencją Dłubaka jest dotarcie do ostatecznej rzeczywistości sztuki skrywającej się, jego zdaniem, w „procesie formowania się idei artystycznej”¹⁶ polegającym na konstytucji sensu, gdzie idea jest doświadczeniem źródłowym w stosunku do sensu już ukonstytuowanego. Ów sens bowiem jest stylem, podczas gdy idea artystyczna jest jego genezą. Estetyka (Delacroix, Dilthey, Wölfflin, Malraux) i filozofia (Emil Steiger, Husserl, Merleau-Ponty, Sartre) zgadzają się z sobą uznając znaczenie pojęcia stylu. Ale styl jest wynikiem sedymentacji sensu; aby ująć znaczenie *in statu nascendi* trzeba rozbić styl. Zadanie niełatwe, nie tylko dlatego, że sprzeciwia się ono tendencjom psychologicznym (oznaczanie tożsamości rzeczy) i kulturze artystycznej (dla artysty styl jest sposobem myślenia), ale zwłaszcza dlatego, że jest ono wyzwaniem właśnie dla zespolonych wysiłków estetyki i filozofii, które bronią pojęcia stylu przed jakąkolwiek nieufnością. A zatem, w jaki sposób Dłubak „rozmontowuje” styl, tak aby sens ujawnił się „w stanie narodzin”?

Kluczem do uchwycenia strategii artystycznej Dłubaka jest moim zdaniem równoległe i nierozłączne posługiwanie się malarstwem i fotografią. W ten sposób nadaje on nową aktualność ideom, które już od dawna fascynowały artystów. I rzeczywiście. W 1835 roku, „gburowaty malarz”, jak o nim powiada Walter Benjamin, Antoine J. Wiertz, przypisywał fotografii funkcję filozoficznego oświecenia malarstwa.¹⁷ Benjamin podjął i rozwinął ten pomysł. Niszcząc aurę, pozostałość rytuału w sztuce, fotografia prowadzi bez wątpienia ku przekształceniom pojęcia sztuki, ale pomimo wysiłków malarzy by dostosować się do tego nowego kontekstu,¹⁸ fotografia „oświeca” malarstwo zarazem zadając mu ostateczny cios.

Dłubak, sceptyczny wobec tych prognoz „śmierci malarstwa”, podjętych zresztą w latach siedemdziesiątych, praktykuje równocześnie malarstwo i fotografię, które w jego pracach wzajemnie się komentują i dementują. Podejmuje on dyskusję na temat specyfiki każdego z tych tworzyw. Fotografia posługuje się gotową już matrycą obrazu, który jest w ten sposób przez nią wytwarzany i narzucany jako coś, co jest dane oraz podlega ewentualnie przekształceniom; tymczasem malarstwo organizuje swój obraz bez zewnętrznych ograniczeń. Dlatego abstrakcja nie ma w fotografii takiego samego znaczenia jak w malarstwie. W pierwszych pracach Dłubaka, paradoksalnie, to fotografia ujawnia abstrakcyjne obrazy natury (1948), podczas gdy serie obrazów z roku 1955 (*Macierzyństwo i Wojna*) są jeszcze cały czas figuratywne. Ale kiedy z kolei malarstwo stopniowo przechodzi do abstrakcji,¹⁹ fotografia odnajduje najpierw przedmioty (cykl *Egzystencje* poczynając od roku 1955), potem ciało ludzkie,²⁰ później pejzaż,²¹ a nawet portret. To głównie ta różnorodność procedur, zainteresowań i relacji ze światem chroni Dłubaka przed ostateczną sedymentacją i schematyzacją sensu, przed paraliżem, który potrafi uwięzić sens rozumiany jako proces w bezwładności sensu jako stylu. Kiedy w roku 1974 jego malarstwo dokonuje decydującego kroku w stronę maksymalnej wstrzemięźliwości wizualnej, fotografia właśnie dokonała przejścia od abstrakcji do realności rzeczy. Znaczenie może odtąd podkreślać swój bezpośredni kontakt ze światem.

I rzeczywiście tak się dzieje. Na wystawie zatytułowanej *Tautologie* (1971), Dłubak przedstawił fotografie przedmiotów i detali wnętrza galerii, umieszczając je w sąsiedztwie sfotografowanych miejsc i przedmiotów. Operacja ta sama w sobie nie jest ani czymś nowym (René Magritte, 1929), ani wyjątkowym w tamtych latach (Joseph Kosuth, Martin Barré, Jochen Gerz, i jeszcze kilku innych artystów posłużyło się podobną procedurą na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych).²² Ale o ile Kosuth sugeruje, że krzesło-przedmiot jest jedynie egzemplifikacją pojęcia „krzesło”, o tyle dołączony do wystawy komentarz Dłubaka poszukuje zgoła przeciwnego doświadczenia: „Tylko pozornie zestawiam przedmioty z ich widokami zarejestrowanymi fotograficznie. Zestawiam właściwie dwa widoki. Podaję w wątpliwość tożsamość widoku z przedmiotem. Zestawienie dwu widoków tego samego przedmiotu ma charakter tautologiczny. Z dwu wątpliwych członów buduje przekonanie o realnym byciu przedmiotów.”²³

Tekst ten uwypukla oryginalność refleksji Dłubaka. W długiej historii filozoficznej kontrowersji na temat realności świata nigdy nie pomyślano o tym, by rozwiązać ten dylemat w taki właśnie sposób, biorąc przedmioty w krzyżowy ogień „stereoskopowego” widzenia. To prawda, że kiedy debata ta była najbardziej intensywna fotografia jeszcze nie istniała, ale taki argument ontologiczny mógłby oprzeć się na innych „protezach” wizualnych, takich jak lustro czy *camera obscura*. Onto-fotograficzny argument Dłubaka podważa pewność Berkeleya, że żadna z danych naszej świadomości nie upoważnia nas do twierdzenia, że poza nią istnieje jakiś realny świat²⁴. Berkeley przyjął rozwiązanie proste i eleganckie: świat rzeczy jest jedynie „językiem Boga”, który za pośrednictwem „idei zmysłowych” zwraca się bezpośrednio do umysłów i nie potrzebuje do tego pośrednictwa przedmiotów materialnych. Rozwiązanie to jest bez wątpienia interesujące jeśli chodzi o wyjaśnienie sposobu pojawiania się przedmiotów w świadomości, ale traci ono swą prostotę i elegancję w momencie, gdy trzeba jeszcze dodatkowo przyjąć, że zanim nastąpi osiągnięcie jednostkowej świadomości, Bóg musiałby uwzględnić optyczno-chemiczne procesy metody fotograficznej (jaki by nie był ich status), aby świadomość mogła porównać dwa zestawione ze sobą przez Dłubaka widoki. Całe wyjaśnienie Berkeleya staje się wtedy jeszcze bardziej jednym wielkim cudem. Argument *Tautologii* nie wyraża i nie poszukuje zresztą niczego więcej jak tylko „przekonania”, co też pisze Dłubak; jego motywacja nie jest wszak natury ontologicznej, choć pracę tę można by nazwać fotograficzno-filozoficznym hiperrealizmem. To całkowite otwarcie się na przedmiot może być potraktowane jako jedna ze strategii pozwalających artyście na opieranie się kosztującym sensom. Bo jeśli styl jest sposobem przedstawiania, to konfrontacja przedmiotu z jego przedstawieniem nie pozwala, by styl oderwał się od realnej indywidualności przedmiotu.

Ale jaki jest związek, trzeba zapytać, immaterializmu Berkeleya z problemem sensu w sztuce ostatnich dziesięcioleci? Realizm *Tautologii* pojmuje sens jako należący bezpośrednio do świata. Sens nie jest sterylną, oderwaną od przedmiotów grą.

„Porzucić myśl o doskonałości wyzbycia się wszystkiego”, proponuje tekst towarzyszący pracy Ocean.²⁵ Koncepcje Dłubaka i Merleau-Ponty’ego dotyczące sensu zbiegają się tutaj; to ta zbieżność pozwala Dłubakowi poszerzyć apollinijski charakter sztuki konceptualnej o doświadczenie typu dionizyjskiego: „być”, powiada po prostu tekst Oceanu. Sens sztuki i sens bycia przeplatają się.

Pozostaje jedynie uzupełnić odpowiedź na najtrudniejsze pytanie: czym jest sens? Czy można w jednym pojęciu zawrzeć sens języka i sens sztuki, jak to dotąd czyniłem? Oryginalność filozofii języka u Merleau-Ponty’ego polega właśnie na połączeniu w jedno tych dwu aspektów sensu, aspektu lingwistyczno-strukturalnego i aspektu fenomenologicznego; ten ostatni pozwala mu właśnie usytuować źródła sensu w pobliżu rzeczy dzięki doświadczeniu cielesności. Jednak, zarówno w jego interpretacji Cézanne’a z roku 1945, jak i w ostatnim, niedokończonym eseju „Oko i umysł” (1960), nieobecne jest jakiekolwiek odesłanie do struktur znaczących. Inaczej mówiąc, znaczenie w sztuce nie potrzebuje według Merleau-Ponty’ego odniesień do kultury, do tego, co Dłubak nazywa „strukturą sztuki”. Niekonsekwencja ta, paradoksalnie potwierdza przynależność Merleau-Ponty’ego do owego „kognitywistycznego”, przywołanego na początku niniejszego artykułu, mitu sztuki. Dłubak zaś zdecydowanie przewycięża ten mit, podkreślając zarazem komplementarność owych dwóch aspektów sensu; jeden związany jest ze strukturą sztuki, drugi z percepcją dzieł przez widza. Pierwszy z nich jest obiektywny, ale jedynie potencjalny, drugi jest konkretny, ale subiektywny. Znaczenie w sztuce wyłania się właśnie na tym skrzyżowaniu „struktur” i „zapośredniczenia”.

„Sztukę można rozpatrywać jako język tylko w bardzo ograniczonym zasięgu”,²⁶ zauważył jednak Dłubak. Wspólna im jest struktura, dla której przyjmuje on definicję Mukařowskiego: zespół elementów, których wewnętrzna równowaga ma charakter dynamiczny, i która zachowuje tożsamość mimo zmienności stosunków między elementami.²⁷ Jakakolwiek działalność staje się projektem sztuki jedynie ze względu na kontekst w którym pojęcia, postawy, pewien zespół przedmiotów i dzieł, instytucje i ich polityka, pisma estetyczne, krytyka sztuki, itd., mimo nieustannej zmienności wszystkich tych elementów, są zorganizowane w spójną i ustrukturuowaną całość. Kiedy do tego „zbioru”, jak wyraża się Dłubak, dorzucamy nowy projekt, jest on najpierw pustym znakiem; jego znaczenie jest potencjalne, jeszcze nie zrealizowane. Kontekst artystyczny jest czynnikiem decydującym w procesie konstytucji jego znaczenia, ale nie określa go w sposób jednoznaczny. Nie tylko dlatego, że projekt ten może w dowolnym stopniu zrywać z rutyną swojej epoki, ale także dlatego, że faktyczne znaczenie konstytuuje się w jednostkowej percepcji tego nowego projektu i w stosunku do takiego jedynie zbioru „sztuka”, jaki uwewnętrznił widz interpretujący ten projekt. „Zasada tego zbioru zmienia się, kiedy oglądany jest on przez różnych obserwatorów, występujących w różnych kontekstach społecznych”,²⁸ pisze Dłubak. Koncepcja doświadczenia estetycznego nowego typu, jaką przynosi cytowany wyżej tekst z roku 1978 („Desymbolizacje”) jest pogłębieniem i radykalizacją tej postawy.

Dostrzegłszy, że w latach siedemdziesiątych nawet konceptualizm wytworzył „własną stylistykę, a więc i własną estetykę”, Dłubak, wraz z grupą polskich artystów w której prym wiodł Jan Świdziński, przyczynił się do sformułowania teoretycznej kontrpropozycji „sztuki kontekstualnej”.²⁹ Uświadomienie sobie, że choć styl jest „sposobem myślenia”, to jednak sprzyja on pewnej mumifikacji sensu i ułatwia jego instytucjonalizację, jest integralną częścią refleksji Dłubaka. Dekonstrukcja stylu jest więc warunkiem odtworzenia doświadczenia sensu u jego źródeł i w jego dynamice. Artysta dokonuje nieustannych przejść od malarstwa do fotografii po to, by uniknąć zarówno stylu „konceptualnego”, jak i „post-malarskiego”.³⁰ W poszukiwaniu źródeł znaczenia w sztuce, dzięki fotografii, wprowadza on do sztuki jednostkowość przedmiotów, a fotografię zawsze eksponuje razem z malarstwem. Jego abstrakcyjne i minimalistyczne malarstwo wydaje się być dokładnym przeciwieństwem realistycznych fotografii. W niektórych obrazach nie tylko nie ma rozpoznawalnych przedmiotów, ale czasem trudno nawet dostrzec formy, gdyż różnica między formą a tłem jest tak nieznacząca, że myli się ona w spojrzeniu z powidokami, które są elementem percepcji. Widz dokonuje przeskoku z jednej skrajności w drugą, przerzuca się z fotografii na malarstwo, może także zmierzyć się z istniejącymi schematami odczytania każdej z tych propozycji oddzielnie (piękno, kontemplacja, istota malarska, złudzenia optyczne, misterium, medium, itd.). Żadna z nich jednak nie może być zadowalająca

w odniesieniu do obu mediów. To właśnie ta konstatacja umieszcza nas w sercu procesu artystycznego, pod warunkiem, że sztuka jest, jak określa to Dłubak, źródłową konstytucją sensu, czyli formowaniem się idei artystycznej.

Nowość, traktowana jako *différance* (**różnia**), by podjąć motyw i pisownię Jacques'a Derridy, jest warunkiem bez którego proces ten nie może zachodzić, gdyż bez niej widz wpada w koleiny sklasyfikowanych już postaw estetycznych. Zgodnie z tą koncepcją, podobny proces może być rozpatrywany na dwa sposoby. W stosunku do dzieła wobec którego widz dysponuje istniejącymi już schematami interpretacyjnymi może on przyjąć postawę „wymagającą” i „wyłączyć wszystkie [istniejące] znaczenia i odniesienia”, rozpoczynając tym samym poszukiwania jakiegoś podstawowego, źródłowego doświadczenia sensu. To właśnie ta koncepcja Dłubaka przypomina, *mutatis mutandis*, doświadczenie epoche u Husserla. Przyjmując jednak, że sztuka „funkcjonuje na zasadzie nienasyconej zmienności, niewyczerpanej potrzeby poszukiwania INNEGO”,³¹ Dłubak nadaje swym projektom formę dla interpretacji której (dzisiaj, a może w góle) widz nie może dysponować adekwatnym modelem. Zatem, spojrzeniu zwróconemu w stronę źródła znaczeń artystycznych, jakiego Dłubak oczekuje od widza, towarzyszy forma opierająca się łatwemu i schematycznemu odczytaniu. Stąd, przez nadmiar lub niedobór, artysta nieustannie naraża się na dwa przeciwstawne niebezpieczeństwa, już to, gdy jego praca bez najmniejszego oporu wpisuje się w historię sztuki, już to, gdy stawia tak duży opór, że żaden sens nie jest w stanie się ukonstytuować. Gra sztuki nie jest nigdy do końca rozegrana, wygrana lub przegrana. „Jesteśmy u progu tego procesu, w trakcie którego powstaje sztuka”, pisze Dłubak. „Jeszcze go nie ma. Wszystko może się wydarzyć.”³²

A *propos* nowości, Benjamin napisał, „że dla Baudelaire'a miało pozostać ukryte to, że ostatnia linia oporu sztuki zbiegła się z najbardziej wysuniętą do przodu linią ataku towaru rynkowego”.³³ Trzeba, jak to uczynił Benjamin, wyraźnie rozróżnić te dwa bieguny zagadnienia nowości. Jeśli wszelako historię traktuje się jako proces nieprzewidywalny, to kategoria nowości nie jest jedynie hasłem awangardy. Otto Friedrich Bollnow zauważa na przykład, że „ekspresja [w najogólniejszym sensie] spełnia istotną funkcję, której sama nie jest świadoma, polegającą na wyłanianiu z głębi życia twórczej nowości (*schöpferische Neues*)”.³⁴ Zakorzeniony w tradycji nowoczesności Dłubak uważa podobnie, że sztuka ma do wypełnienia tylko jedną misję, a mianowicie wytwarzanie „innego”, produkcję „różni”, nieustannie stającej się różnicy; ale przekonanie to łączy jeszcze z pojęciem sztuki będącej „czynnikiem umożliwiającym ruchliwość struktury umysłu”.³⁵ Źródłem takiej koncepcji można by doszukać się u Kanta, który sztukę traktuje jako zjawisko **heautonomiczne**, a nie autonomiczne, dlatego, że sztuka wypowiada się jedynie na swój własny temat, i że jej prawodawstwo stosuje się jedynie do niej samej.³⁶ Jeśli tę **heautonomię** potraktować poważnie, jeśli przyjąć, że ma ona związek z nieustannym poszukiwaniem nowego w sztuce, to łatwo zrozumieć dlaczego wszelkie wyjaśnienia przyczynowe i zewnętrzne wobec sztuki (socjologiczne, ekonomiczne, psychologiczne, itd.) mają bardzo ograniczone zastosowanie. Historia sztuki musi w konsekwencji żądać dla siebie wyjątkowego miejsca w nauce historii. Już Wölfflin borykał się z tym dylematem, cytując na poparcie Jacoba Burckhardta: „sztuka ma swoje własne życie i swoją własną historię”.³⁷ Burckhardt, z kolei, interpretował ten charakter **heautonomiczny** sztuki z trudem dający pogodzić się z biegiem historii, mówiąc w wykładach z lat 1870-1871, że kultura jest w historii właśnie tym elementem mobilnym, przeciwstawionym stabilnym mocom państwa i religii.³⁸ Sztuka pracuje więc nieustannie nad aktualizowaniem i odnawianiem sensów w kulturze; kognitywistyczny mit sztuki może zostać ostatecznie odrzucony, bowiem, jak pisze Dłubak, wartość sztuki „nie może być mierzona użytkami, które narzuca jej człowiek, nawykły do tego, że wszystko dokoła niego powinno bezpośrednio mu służyć. Daleko donioślejsze znaczenie ma ona jako czynnik umożliwiający ruchliwość struktury umysłu. Warunkuje to całą poznawczą i techniczną działalność człowieka.”³⁹

- 1 Tekst niniejszy napisany został w roku 1994, w czasie, kiedy kończyłem na Sorbonie doktorat poświęcony teorii interpretacji
Wilhelma Diltheya; zachował on wyraźne ślady tego doświadczenia. Dłubak mieszkał wówczas w Meudon a ja w Paryżu;
widywaliśmy się regularnie. Tekst zyskał jego aprobatę i wydrukowany został w katalogu wystawy indywidualnej, którą
z mojej rekomendacji zorganizował Dłubakowi Jean-Claude Guillaumon w Maison des expositions de Genas, w pobliżu
Lyonu (30 września – 25 listopada 1994). Przekładając na polski mój własny tekst sprzed ponad piętnastu lat, nie oparłem
się pokusie wprowadzenia doń pewnych zmian, zarówno skótów jak i uzupełnień. Odniesienia do Diltheya zachowałem,
uznając, że obroniły się przed czasem. Na temat niemieckiego filozofa można zajrzeć do cytowanych poniżej *Pism*
estetycznych, a także do mojej książki *Świadomość i historia. Studium o filozofii Wilhelma Diltheya* (Gdańsk: Słowo /
Obraz Terytoria, 2004) oraz do *Logosu życia* Elżbiety Paczkowskiej-Łagowskiej, który ukazał się w roku 2000 w tej samej
serii – *Minerwa*. Biblioteka filozofii i historii filozofii (Gdańsk: Słowo / Obraz Terytoria, 2000). W serii tej ukazał się także
w 2004 roku dokonany przez Elżbietę Paczkowską-Łagowską przekład kluczowej, choć niedokończony pracy Wilhelma
Diltheya, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, (Gdańsk: Słowo / Obraz Terytoria, 2004).
- 2 Wilhelm Dilthey, „Trzy epoki nowoczesnej estetyki i jej dzisiejsze zadania,” w: *Pisma estetyczne*, Biblioteka Klasyków
Filozofii, t. 145 (Warszawa: PWN, 1982), 223.
- 3 ———, „Das achtzehnte Jahrhundert und die geschichtliche Welt,” w: *Gesammelte Schriften*, t. 3, red. Paul Ritter
(Stuttgart-Göttingen: B. G. Teubner, Vandenhoeck & Ruprecht, 1962), 227.
- 4 ———, „Das Verstehen anderer Personen und ihrer Lebensäußerungen,” w: *Gesammelte Schriften*, t. 7 *Der Aufbau der*
geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, red. Bernard Groethuysen (Stuttgart, Göttingen: B. G. Teubner /
Vandenhoeck & Ruprecht, 1965), 217.
- 5 Catherine Millet, „Sztuka konceptualna jako semiotyka sztuki,” w: *Textes sur l’art conceptue* (Paris: Daniel Templon,
1972), 5-23.
- 6 Zbigniew Dłubak, „Sztuka poza światem znaczeń” (referat wysłany na konferencję sztuki kontekstualnej w CEAC, Toronto,
1976),” w: *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, red. Henryk Gajewski (Warszawa: Galeria Remont, 1977), 67-70.
- 7 *Ibid.*, 69.
- 8 ———, „Desymbolizacja,” w: Zbigniew Dłubak: *Desymbolizacja. Muzeum Sztuki w Łodzi: październik - listopad 1978*,
red. Janina Ładnowska (Łódź: Muzeum Sztuki, 1978), strony nienumerowane. Kat. wyst.
- 9 Dłubak, „Sztuka poza światem znaczeń,” 69. ———, „Sztuka poza światem znaczeń,” *Nurt*, nr 3 (1977): 30.
- 10 Zob. Leszek Brogowski, „Od konstrukttywizmu do dekonstrukcji,” w: *Dłubak: przeciw stereotypom [Against Stereotypes]*,
red. Adam Soboła (Kraków: Galeria MCK, 1993), 10-13. Kat. wyst. Niniejszy tekst był próbą rozwinięcia i pogłębienia
zasugerowanych tam idei.
- 11 W swoich psychoanalitycznych rozważaniach nad językiem, Jacques Lacan także posługiwał się koncepcją znaku pustego.
Mówiący posługuje się jedynie elementami znaczącymi (*les signifiants*), którym dopiero słuchający nadaje sens (*le signifié*).
Lacan mógł zatem mówić o znaku, którego „znaczące jest puste” (*le signifié est vide*); „to język ptaków na niebie”, mówił
w seminarium nt. psychozy. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses* (Paris: Seuil, 1981), 289-90.
- 12 Maurice Merleau-Ponty, „O fenomenologii mowy,” w: *Proza świata: eseje o mowie*, red. Stanisław Cichowicz (Warszawa:
Czytelnik, 1976), 163.
- 13 Dłubak, „Desymbolizacja,” strony nienumerowane.
- 14 *Ocean*, praca z roku 1973, zrealizowana z licznych identycznych odbitek wykonanych z dwóch fotografii.
Wystawie towarzyszył następujący tekst, przedrukowany w: Dłubak, *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, 48.
- „Ocean
– unicestwić odruch wartościowania,
– przyjąć banał w najwykleszy sposób, bez akcentowania egzotyki codzienności,
– utożsamić się ze światem zewnętrznym, by pozbyć się fałszywego poczucia wyższości w stosunku do otoczenia,
– odrzucić przekonanie o składaniu ofiary z siebie na rzecz sztuki,
– porzucić myśl o doskonałości wyrzucenia się wszystkiego,
– być.”
- Podobny „oceanic sentiment” odnaleźć można w tym samym okresie w twórczości innych artystów, takich, jak Robert
Smithson. Zob. na przykład: Carl Andre, „Robert Smithson: We Always Reminded Us of the Questions We Ought to Have
Asked Ourselves (1975-1978),” w: *Cuts. Texts 1959-2004*, red. James Meyer (Cambridge, MA: MIT Press, 2005), 250.
- 15 Zob. w szczególności serię artykułów w *Artforum* pod koniec lat sześćdziesiątych, w tym Robert Morris, „Some Notes on the
Phenomenology of Making: the Search for the Motivated,” *Artforum*, nr 8 (1970): 62-66. Rosalind Krauss zauważa jednak
słusznie, że o ile fenomenologia percepcji Merleau-Ponty’ego znacząco wpłynęła na środowisko amerykańskie w począt-
kach lat sześćdziesiątych, o tyle dominująca tam interpretacja francuskiego filozofa istotnie oddaliła się od jego intencji,
Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA-London: MIT Press,
1985), 260-74.
- 16 Dłubak, „Sztuka poza światem znaczeń,” 69.
- 17 Walter Benjamin, „Mała historia fotografii,” w: *Twórca jako wytwórca* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975), 43.
- 18 Zob. ———, „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej,” w: *Twórca jako wytwórca*, 66-105.
- 19 Cykl *Amonity* począwszy od roku 1957, *Antropolity* od 1963, *Movens* od 1965.
- 20 Cykl *Egzystencje, environnement: Ikonosfera* począwszy od roku 1967, *Gestykulacje* od 1970.
- 21 *Environnement Ocean* z roku 1973, *Asymetrie* począwszy od roku 1983.
- 22 W roku 2009 opublikowałem tekst poświęcony tego typu procedurom w sztuce „Une peinture ne fait pas une pipe. Se
ranger ou déranger: les dilemmes de la tautologie,” w: *Ce que vous voyez est ce que vous voyez. Tautologie et littéralité*
dans l’art contemporain, red. Leszek Brogowski i Pierre-Henry Frangne, *Aesthetica* (Rennes: Presses Universitaires
de Rennes, 2009), 29-58.
- 23 Dłubak, „Tautologie,” w: *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, 45.
- 24 Fenomenologia zniuansowała nieco to zagadnienie, ale nie uniknęła w ten sposób przebudzenia niegdysiejszych
demonów idealizmu, które nawiedzały ją przez całą pierwszą połowę dwudziestego wieku.
- 25 Dłubak, *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, 48.
- 26 Tekst eksponowany na wystawie *Sztuka i nauka - struktury*, 1976, w: *Ibid.*, 66.
- 27 Zob. Dłubak, „Sztuka poza światem znaczeń,” 67.
- 28 ———, „Uwagi o sztuce i fotografii,” w: *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, 71.
- 29 Ćwierć wieku później, modny francuski krytyk sztuki, Paul Ardenne, podchwycił ten pomysł i wydał książkę,
Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d’intervention, de participation (Paris: Flammarion,
2002); jednak polska koncepcja sztuki kontekstualnej jest tam zaledwie wzmiankowana.

- 30 „Sztuka konceptualna w swym dążeniu do totalnego oczyszczenia się stworzyła listę zakazów dotyczących środków zapisu i przekazu. Szczególnie ostro potępione zostały te media, których istotą jest wyraźna morfologia, tak jak malarstwo”, Dłubak, „Uwagi o sztuce i fotografii,” 72. „Nie jestem zainteresowany żadną stylizacją, ani pochodzącą od sztuki nowoczesnej, ani od konceptualizmu. Używam takich materiałów, jak kształty, idee, kolory, słowa, fotografie, działania, itd., w sposób, który najbardziej odpowiada mojej sztuce dla tworzenia pustego znaku w kontekście rzeczywistości, w której żyję”, Dłubak, „***,” w: *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, 65.
- 31 ———, „Sztuka poza światem znaczeń,” 68.
- 32 ———, „Desymbolizacje,” strony nienumerowane.
- 33 Walter Benjamin, „Paris, capitale du XIXe siècle. Exposé de 1939,” w: *Paris, capitale du XIXe siècle* (Paris: Cerf, 2002), 56.
- 34 Otto F. Bollnow, „Was heisst einen Schriftsteller besser verstehen als er sich selber verstanden hat?,” w: *Das Verstehen* (Mainz-Rhein: Verlag Kirchheim, 1949), 27.
- 35 Dłubak, „Sztuka poza światem znaczeń,” 69.
- 36 Immanuel Kant, „Wstęp,” w: *Krytyka władzy sądzienia*, red. Jerzy Gałęcki, Biblioteka Klasyków Filozofii, t. 73 (Warszawa: PWN, 2004), 34.
- 37 Heinrich Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2006), 211.
- 38 Jacob Burckhardt, *Considérations sur l'histoire universelle* (Paris: Payot, 1972), 33. Dilthey, rówieśnik Burckhardta, traktował estetykę jako teren doświadczalny, na którym poddawał eksperymentom pojęcia, które później stosował do ogólnych badań nad historią.
- 39 Dłubak, „Sztuka poza światem znaczeń,” 69.

MEDIUM CZY OSOBA – DYLEMATY SZTUKI KONCEPTUALNEJ NA KILKU PRZYKŁADACH

Adam Sobota

Do definicji sztuki konceptualnej i jej czasowego usytuowania mogą się tutaj odnieść tylko w najbardziej ogólny sposób. Przyjmuję, że konceptualizm jest kwintesencją artystycznej awangardy i podziela jej podstawowe cele, takie jak: odwoływanie się do źródeł kreatywności, zniesienie granic sztuki, podważanie kryteriów estetyki, zakwestionowanie pozycji dzieła – przedmiotu na rzecz idei dzieła i procesualności sztuki czy utożsamienie sztuki z przeżywaną codziennością, a także postulat autonomii sztuki. Zwłaszcza te dwa ostatnie cele mogą wydawać się sprzeczne, ale opieranie się na sprzecznościach – prawdziwych czy pozornych – należało do podstawowych strategii awangardy. Konceptualizm w szczególności sposób eksponuje postawę mentalną wobec kwestii twórczości, a w swoich skrajnych przejawach ograniczał się do gestów, deklaracji czy notatek. Chociaż w moim tekście opieram się na przykładach, w których przedmiot sztuki pozostaje dosyć wyraźnie określony, czy jest to fotografia czy konkretna osoba, to charakter tego przedmiotu odbiegał od klasycznych i popularnych kryteriów sztuki, a więc prowokowało to pytania o definicję sztuki i o sens jej przekazu. Z pewnością takie pytania musiały się pojawiać, kiedy komunikat artystyczny przekazywany był w formie bezpośredniej obecności artysty, albo gdy w grę wchodziły media fotomechaniczne, dokumentujące tę obecność, albo przestrzeń tej obecności.

Wczesna awangarda wykorzystywała zarówno tradycyjne formy sztuki (malarstwo, rzeźba, architektura), jak i nowe media (fotografia, fotomontaże, film), jednakże równouprawnienie nowych mediów i tu następowało dosyć opornie. W polskiej sztuce nowoczesnej po II wojnie światowej z różnych powodów zabrakło większości wcześniejszych praktyków nowych mediów i rozwój tego typu sztuki zaczynał się niejako od nowa. Przyczyny opóźnień były też natury politycznej i społecznej. Wystarczy powiedzieć, że nauczanie fotografii jako dziedziny sztuki na akademiach i uniwersytetach rozpoczęło w Polsce dopiero w latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku. Ci, którzy się tym wcześniej zajmowali, byli samoukami lub „dysydentami” wobec oficjalnej edukacji. Byli więc marginalizowani bądź traktowani z niechęcią przez środowiska zorientowane co prawda na tradycję awangardową, ale wypowiadające się klasycznymi środkami. Przykładem reprezentanta tych środowisk może być Tadeusz Kantor. Wypowiadał się on najpierw poprzez ekstremalnie modyfikowane tworzywo malarskie, a później coraz bardziej poprzez eksperymenty

swojego teatru Cricot 2. Zawierzał sile metafory płynącej ze scenograficznego urealniania figur swojej pamięci oraz zasadzie surrealistycznego zderzania przedmiotów, masek i żywych aktorów. Przedmioty i akcja jego spektakli miały być wstrząsającym opakowaniem (ambalazem) dla idei dotyczących podstawowych kwestii egzystencjalnych. W kręgu Grupy Krakowskiej, której przewodził Kantor, prace fotograficzne i filmowe pokazywał co prawda Andrzej Pawłowski, ale stanowiło to tylko aneks do tych form ekspresji, które wywodziły się z tradycji malarstwa i rzeźby. Nowe media, z punktu widzenia tego typu konceptualizmu były kwestionowane, o ile nie były głęboko nacechowane osobistą ekspresją (sam Kantor stworzył w latach siedemdziesiątych pracę z wykorzystaniem fotograficznych portretów swojej matki). Sztukę opartą głównie na nowych mediach to środowisko określało jako pseudoawangardę.¹

Wydaje się, że ten konflikt polegał przede wszystkim na odmiennej ocenie relacji artysty wobec narzędzia wizualizacji. Przy środkach tradycyjnych artysta manipulował konwencją malarską czy rzeźbiarską i jeśli nawet szokował, to postrzegany był na gruncie sztuki. Jego tożsamość jako osoby wiązała się ściśle z indywidualną stylistyką dzieł. Nawet jeżeli konfrontował się ze swoim dziełem – tak jak Kantor, który pojawiał się na swoich spektaklach i kierował nimi niczym dyrygent czy demiurg – to dzieło pozostawało jego ściśle prywatną wizją. Manifestacje konceptualne oparte na nowych mediach inaczej rozkładały akcenty. Artysta nadal był manipulatorem, ale w przekazie jego działań pojawiało się dodatkowe rozwarstwienie. Fotografia czy film pozostawały autorskim dziełem z osobistą ekspresją, ale jednocześnie zachowywały walor dokumentalny, wynikający z fotomechanicznej zasady obrazowania. Kategorie obiektywności i subiektywności ulegały więc wyostreniu, a jednocześnie oddalały się od siebie. Sytuacja artystyczna stawała się przez to bardziej enigmatyczna, ale zarazem bardziej złożona i wieloznaczna. Pojawiało się kreatywne napięcie pomiędzy świadomością konwencjonalnego charakteru fotografii, a spontanicznym utożsamianiu go z fizyczną rzeczywistością. Było to silniejsze i bardziej wielostronne niż w przypadku kolaży i fotomontaży. Fotograficzny dokument nieodmiennie prowokuje pytania o granice sztuki i życia, kreatywności i mechanicznej powtarzalności, obrazu i pojęcia.

W sztuce polskiej po II wojnie światowej artystą, który pierwszy to wszechstronnie wykorzystał, był Zbigniew Dłubak (1921-2005). Był samoukiem i zetknął się z tradycją awangardową dzięki znajomości z Marianem Boguszem. Zaczął od prac malarskich, które łączyły elementy abstrakcji z figurami o surrealistycznej metaforyce. W roku 1948 zaczął też wykonywać serie fotografii, które początkowo zawierały formalne analogie do prac malarskich, ale stopniowo zaczęły stanowić ich przeciwstawienie. Doprowadziło to Z. Dłubaka do koncepcji dzieła sztuki jako „znaku pustego”. Wprowadził to określenie w obieg w latach siedemdziesiątych, ale podobne postulaty formułował już dwie dekady wcześniej. W r. 1957 w katalogu Grupy St-53, Grupy R-55 i Grupy 55 w BWA w Szczecinie napisał: „Bogactwo wrażeń wywołanych w nas przez dzieło sztuki nie jest równoznaczne z bogactwem środków jakie zostały w tym dziele użyte. Artysta musi wierzyć w wielkie potencjalne możliwości przeżywania jego dzieła przez odbiorców... Wrażliwość może nie być obudzona wcale, ale można ją też zagłuszyć. Dlatego wybieram drogę maksymalnej eliminacji środków wyrazu. Szukam najsilniejszego działania prostoty.”²

Wypowiedź ta odnosiła się do wystawionych wówczas prac malarskich, ale Dłubak jeszcze dobitniej wyraził swoją reducyjną metodę poprzez fotografię. O ile jego malarstwo ewoluowało w stronę całkowicie abstrakcyjnych, zgeometryzowanych figur, o gładkich, równych powierzchniach i wyraźnych konturach, to w fotografiach Dłubak starał się osiągnąć idealnie neutralne odzwierciedlenie przestrzeni i obiektów, czy były to pejzaże, wnętrza, fragmenty przedmiotów czy ludzkie ciało. Bezpośredniość tych przedstawień była jednocześnie wskazaniem na właściwości narzędzia, w którym umowność stapia się z iluzją. Współistnienie tych cech artysta zaznaczał czasami przez uwidocznienie perforacji negatywu na odbitce, albo przez podkreślenie materialności nośnika obrazu, jak w instalacji pt. *Ikonosfera* z r. 1967, gdzie m.in. wielkoformatowe odbitki były luźno przyklejane do ścian i falowały przy ruchach powietrza.

W tekście „Znak w sztuce” z r. 1974 (w katalogu swojej wystawy indywidualnej *Gestykulacje*, w Galerii Znak w Białymstoku)³ artysta stwierdził, że znak w sztuce – inaczej niż w języku werbalnym – nie może być sprowadzony do konkretnego desygnatu. Jego znaczenie formuje się dopiero poprzez wrażliwość odbiorcy i w kontekście konwencji kultury. Pojawianie się znaczeń jest w związku z tym procesem dynamicznym i nigdy nie zamkniętym. Artysta nie jest więc konstruktorem czy poszukiwaczem znaczeń, które i tak powstają poza nim, ale raczej kimś, kto analizuje sam mechanizm znakowania artystycznego. Jak skonkludował autor: „Praca artystyczna jest badaniem sztuki”. W krótkim stwierdzeniu dwa lata później powtórzył: „Nie jestem zainteresowany żadną stylizacją, ani pochodzącą od sztuki nowoczesnej, ani od konceptualizmu. Używam takich materiałów jak kształty, idee, słowa, fotografie, działania, itd. w sposób, który najbardziej odpowiada mojej sztuce, dla tworzenia pustego znaku w kontekście rzeczywistości w której żyję.”⁴ Dłubak przy różnych okazjach stwierdzał, że sztuki nie można łączyć z materialną postacią artefaktów, gdyż w swej istocie jest ona strukturą, która zawarta jest w strukturze ludzkiego umysłu. Aktywność umysłu, jak napisał,⁵ jest wyrazem nieustannej zmienności świata. Człowiek stara się badać świat przy pomocy racjonalnych modeli, ale ich reguły są zbyt sztywne i nie nadążają za rytmem przemian. Jedynym rodzajem reguł, których istotą jest przełamywanie siebie, są reguły sztuki. Sztukę można więc identyfikować z tymi właściwościami umysłu ludzkiego, których zadaniem jest łamanie wszelkich reguł i otwieranie umysłu na nowe doświadczenia. Stąd też u Dłubaka pojęcie „znaku pustego” związane jest z rozumieniem sztuki jako elementu destrukcyjnego w umyśle ludzkim.

Od r. 1970 artysta wykonywał m.in. wiele prac złożonych z serii fotografii dłoni o różnym układzie palców, które nazywał *Symbolizacjami*. Te gesty nie miały żadnego konkretnego znaczenia, chociaż wydawały się je sygnalizować i nawiązywać do różnych podobnych form komunikowania. Z kolei inne prace, które polegały najczęściej na fotografowaniu znanych dzieł sztuki z kilku punktów widzenia, artysta nazywał *Desymbolizacjami*. Oczywistość ich znaczenia była zaburzana za pomocą zmiany kąta fotografowania. A więc funkcja dzieła sztuki, jako przejawu „znaku pustego”, powinna polegać na destrukcji poznawczych schematów i pobudzaniu wyobraźni poprzez wywołanie kryzysu w stereotypowych reakcjach odbiorcy. „Znak pusty” – jak podkreślił Dłubak – nie jest jeszcze dziełem sztuki, gdyż nabiera takiej kwalifikacji dopiero w procesie jego społecznego przyswajania.

To stanowisko potwierdzone zostało m.in. w manifestie grupy nazwanej „Galerią Permafo”, której współzałożycielem był Dłubak (wraz z Andrzejem Lachowiczem, Natalią Lach-Lachowicz i Antonim Dzieduszyckim) w r. 1970. Można tam było przeczytać, że fotografia i film są cennymi mediami sztuki, ponieważ otwierają nowe obszary doświadczeń, przystosowują sztukę do aktualnych warunków cywilizacyjnych i pozwalają na introspekcje niedostępne przy użyciu tradycyjnych środków ekspresji. Z tego okresu pochodzi instalacja Dłubaka pt. *Tautologie* (1971), gdzie obok zwykłych przedmiotów znajdujących się w sali wystawowej (klamki, rury kaloryfera, itp.) umieszczane były proste fotografie tych przedmiotów. Załączony tekst autora głosił: „Tylko pozornie zestawiam przedmioty z ich widokami zarejestrowanymi fotograficznie. Zestawiam właściwie dwa widoki. Podaję w wątpliwość tożsamość widoku z przedmiotem. Zestawienie dwu widoków tego samego przedmiotu ma charakter tautologiczny. Z dwu wątpliwych członów buduję przekonanie o realnym byciu przedmiotu.” *Tautologie* w rozumieniu Dłubaka są tożsamością artystycznej idei przy różnych sposobach przedstawiania jakiejś rzeczy i dlatego nie dystansował się on tak zdecydowanie od problematyki estetycznej, jak to robił amerykański artysta Joseph Kosuth, który wówczas spopularyzował pojęcie tautologii w sztuce. Kosuth w r. 1969 opublikował swój sławny esej „Art After Philosophy”, gdzie m.in. stwierdził, że „sztuka ma to wspólnego z logiką i matematyką, że są tautologiami, czyli że »idea artystyczna« (lub »dzieło«) i sztuka są tożsame i podlegają ocenie jako sztuka bez wychodzenia dla weryfikacji poza kontekst sztuki.”⁶ Stosownie do filozoficznej terminologii zaproponowanej przez Kanta, Kosuth stwierdzał też, że przejawy sztuki są „zdaniami analitycznymi”, czyli samo-objaśniającymi się. Uważał za niezbędne oddzielenie od sztuki czynników estetycznych, jako zewnętrznych, a skupienie się na koncepcji. Jednak pojęcie „znaku pustego”, jakie zaproponował Dłubak, miało nieco

inny sens. Znak taki był formą z góry obliczoną na interakcję z odbiorcami i pojęcie sztuki pojawiało się dopiero w jego społecznym funkcjonowaniu. *Tautologie* Dłubaka z r. 1971 były więc pewną polemiką z konceptualizmem Kosutha. Ten ostatni już w połowie lat siedemdziesiątych uznał swój tautologiczny model sztuki za nieaktualny i zaproponował zamiast niego sztukę „zantropologizowaną”. Dłubak zaś nie musiał deklarować zerwania z wcześniejszymi koncepcjami, kiedy w tym samym czasie wysunął własną formułę sztuki „kontekstualnej”, czyli kreującej się w społecznym dialogu. Podkreślał też, że we współczesnej sztuce artystyczne ideologie są coraz bardziej warunkowane przez media i dlatego badanie natury mediów ma obecnie dla sztuki tak duże znaczenie. Tak jest szczególnie w wypadku fotografii, gdyż to już sam jej proces techniczny zawiera w sobie problematykę filozoficzną.⁷

W latach osiemdziesiątych Dłubak rozpoczął fotograficzny cykl *Asymetrie*, który przyniósł pewną zmianę w traktowaniu przedmiotów przez artystę. Wcześniej przedmioty ukazywane były precyzyjnie, chociaż autor podkreślał nieograniczoność sposobów ukazania. Wzmacniało to rangę świata rzeczy, a więc i możliwości racjonalnego postępowania z nimi. Później akcent położony został na transcendentalną postawę podmiotu. W r. 1994 Dłubak napisał: „Zacieram zwykłe rozpoznawanie przedmiotów, by zbliżyć się do istoty tego, co kryje się głęboko w widoku rzeczy. W widoku, a więc w nas. To, co tkwi w nas głęboko i nie musi być uświadomione, domaga się dotknięcia. Tym dotknięciem może być sztuka. To, co tkwi w nas głęboko, wiąże nas wszystkich. Sztuka jest sygnałem tych związków. Łączy nas także z przeszłością i prowadzi aż do korzeni tego, czym jesteśmy. Sztuka zatem dotyka naszego świata w jego obszarze i w jego czasie. Uczestniczy jednocześnie w jego ruchu.”⁸

Pionierem konceptualnej refleksji nad nowymi mediami w Polsce był też Zbigniew Staniewski (1925-2001), który opracował teorię kompleksowości fotografii. Ukończył we Wrocławiu studia filozoficzne, ale od 1955 r. zaczął pracować jako fotograf. Początkowo wystawiał prace w typie „fotografii subiektywnej”, ale szybko skupił się na metodycznej analizie warunków przekazu fotograficznego. Wyniki tej pracy pokazała jego indywidualna wystawa w roku 1964 z wiodącym cyklem *Spojrzenie na szybkość*. W katalogu napisał, że postulat „patrzenia na szybkość” oznacza, że w pełnowartościowym odbiorze fotografii przyswajaniu informacji o świecie zewnętrznym musi towarzyszyć analiza samego medium. Uważał za błąd traktowanie fotografii jako medium przeźroczystego, neutralnego estetycznie, również wtedy, gdy artyści postulujący utożsamienie sztuki z życiem używali fotografii dla dokumentowania swoich działań. Jak napisał w katalogu: „Brak dobrych tradycji w kierunku pełnej i wielowarstwowej percepcji estetycznej obrazu fotograficznego stwarza z jednej strony przekonanie o małowartościowości fotografii jako dyscypliny twórczej, a z drugiej strony stwarza przesłanki dla nadkompensacyjnej teorii fotografii jako »nadsztuki«, która realizuje się poza strefą kryteriów oceny estetycznej.” Aby zasugerować odbiorcy wielowarstwowy odbiór swoich fotografii, Staniewski problematyzował identyfikację obiektów i manipulował tytułami. Później skupiał się na powtarzalności komunikatów i arbitralności twórczych decyzji. W r. 1971 powstała zaskakująca praca *10 i 1/2 muchy*, a dwa lata później wierne odwzorowanie gwoździa na białym tle z podpisem: *Fotografia gwoździa wielkości naturalnej z którego przy aktywnym udziale odbiorcy powstanie dzieło sztuki albo nie*. Staniewski wskazywał tym samym na istnienie głębszych, istotnościowych kryteriów sztuki, wymagających procesów mentalnych o określonej głębi.

W tekście „Filozofia a fotografia” z r. 1975⁹ Staniewski stwierdzał, że podstawowym polem odniesień sztuki muszą być najgłębsze funkcje świadomości, wykraczające poza sferę indywidualnej wrażliwości i emocji. Ponieważ na takim głębokim poziomie wyobraźnia zawodzi, dlatego współczesna sztuka reaguje na to pogłębieniem redukcji estetycznej, przejawami zaniku osobowości poetyckiej i autotematyzmem. Dodając, że estetyka nie może być w sztuce zredukowana bez reszty do witalnej egzystencji człowieka, wskazywał że współczesną mistyfikacją jest przekonanie, że człowiek jest znakiem (tak jak mistyfikacją materializmu mechanistycznego była wiara, że człowieka można określić jako czynnik ilościowy).

Podsumowaniem teoretycznych przemyśleń Staniewskiego z okresu przeszło trzydziestu lat stał się tekst „Fotografia kompleksowa”¹⁰ z r. 1980. Fotografiami

kompleksową określił on takie wykorzystanie tego medium, które wyzwala najwyższy potencjał umysłowy jaki jest możliwy do osiągnięcia przez człowieka w sztuce. Na kompleksowość przekazu składają się wszelkie możliwe funkcje poznawcze fotografii: informowanie o wydarzeniach przed kamerą, o własnościach środka przekazu, o intencjach autora i o determinantach jego światopoglądu. Pełne wykorzystanie tych możliwości wiąże się – w świetle poglądów Staniewskiego – z postawą racjonalną, czyli z uświadamianiem sobie, przy fotografowaniu, oglądu intelektualnego i całej umysłowej aktywności. Staniewski stwierdzał, że aktualnie obserwowane załamania się licznych paradygmatów postawy racjonalistycznej wyniknęło z ograniczonego jej pojmowania, czyli z przeprowadzania schematycznych racjonalizacji przy pomocy modeli aksjomatycznie – redukcyjnych, co było skutkiem zapożyczenia metod lingwistyki strukturalnej, które nie są odpowiednie dla sfery oddziaływania wizualnego. W dziedzinie wizualnej – pisał – określanie nurtu racjonalistycznego jako analitycznego nie jest trafne i wynika raczej z językowej inercji, gdyż w tej dziedzinie należy uwzględniać zarówno zdolności dyskursywne umysłu (dyspozycje analityczne i konstruktywne), jak i elementy przeddyskursywnej formacji symbolicznej, aktywne w procesie twórczym.

Racjonalizm – jak napisał Staniewski – zmierza do poznania, które nie byłoby uwarunkowane przez poglądy i psychologiczne stany jednostki. Racjonalna analiza jest bowiem nakierowana na poznanie struktur „głębokich”, podczas gdy problematyka psychologiczna czy socjologiczna odnosi się do skomplikowanych struktur „powierzchniowych”. Proces redukcji – jako metoda racjonalizmu – zmierza do rozpoznania tych elementów, które są strukturalnie czynne, a nie zawiera ślepo schematycznym, mechanicznym uproszczeniom. Schematy wykorzystywane dla celów praktycznych oznaczają degradację postępowania racjonalistycznego. Celem tego postępowania jest bowiem dotarcie do tej podstawy poznania, gdzie „podmiotowość poznawcza człowieka łączy się ze strukturalną podmiotowością szeroko pojętej przyrody”.

W medialnych strategiach Dłubaka i Staniewskiego autor obecny był pośrednio, jako mentalny operator, a jego fizyczność oraz egzystencjalne uwikłania pozostawały niewidoczne (np. żadna z ich prac nie była autoportretem). Cała uwaga skupiona była na regułach i możliwościach przekazu medialnego. Inni artyści, którzy w latach siedemdziesiątych przyjęli metody działania obejmujące analizę nowych mediów, zazwyczaj nie byli tak rygorystyczni. Współpracujący z Dłubakiem w ramach Galerii Permafo – Natalia LL i Andrzej Lachowicz głosili potrzebę objęcia refleksją artystyczną wszelkich codziennych funkcji życiowych i dokumentowali siebie w trakcie różnych czynności, takich jak poruszanie się w przestrzeni, jedzenie, sen czy seks. W kontekście tych potocznych sytuacji badali możliwości komunikowania intencji artysty poprzez obrazy i teksty. W środowisku wrocławskim pod wpływem programu Permafo taką strategię przyjęło wielu młodych artystów (np. Zdzisław Sosnowski, Jolanta Markoła, Janusz Haka, Anna i Romuald Kutera, Wacław Ropiecki, czy później Jerzy Olek, który rozbudował na skalę międzynarodową program nazwany Foto-Medium-Art), a podobnie było w Łodzi czy Warszawie. Należało by się oczywiście zastanowić, kiedy ciało ukazywane w przestrzeni medialnej spełnia wymogi konceptualizmu, czyli jest pytaniem o podstawy języka sztuki. Nie zawsze wystarcza do tego zmiana zasad estetyki, zakłócanie konwencji społecznej komunikacji czy nawet ich parodiowanie. Gdy przedmiotem sztuki jest ciało trzeba uporać się z pojęciowymi barierami, które określają postrzeganie ciała. Najbardziej istotne wydaje się definiowanie pojęcia osoby oraz sposób postrzegania związku ciała i umysłu. W tym świetle zajmowanie się formalną analizą mediów może się wydawać problemem zastępczym. Do takiego właśnie przekonania doszła Natalia LL, która współtworzyła program grupy Permafo, gdzie początkowo mocno akcentowano podporządkowanie sztuki logice nowych mediów. Jednak w połowie lat siedemdziesiątych, dostrzegając zbanalizowanie tej strategii, zaczęła ostro krytykować fotomedializm jako ruch zbyt koncentrujący się na „przecieraniu okularów”. Większą wartością stała się dla niej transcendentna symbolika ciała, powiązanie jego funkcji z różnymi poziomami świadomości czy też jego rola w określaniu własnej tożsamości. W poszukiwaniu nowych możliwości interpretacji sztuki ciała sięgała do psychoanalizy, psychotroniki, tradycji mistyki i teologii, a także do potencjału mitologii.

Z kolei demonstrowanie dla specyfiki kobiecego erotyzmu zbliżyło Natalię LL do ruchu feministycznego. Z czasem tego typu przewartościowania zaczęły być w polskiej sztuce częściej spotykane. W latach osiemdziesiątych wielu „fotomedialistów” zaczęło preferować takie wartości jak intymność doznań zmysłowych i związki z naturą (Zbigniew Ryłka, Zdzisław Pacholski), tradycje rodzimej kultury (Andrzej Różycki) oraz różne ideały duchowości (Paweł Kwiek, Andrzej Brzeziński). Jednak wydaje się, że to właśnie Natalia LL odnalazła największy konceptualny potencjał sztuki w połączeniu tych znaczeń, jakie może wygenerować ludzkie ciało, z tymi znaczeniami, jakie przyniósł rozwój kultury medialnej. Większość jej prac opierała się na fotograficznych autoportretach. Dla wskazania na osobiste motywacje, kryjące się za przyjętą metodą dokumentacji, używała określenia „fotografia intymna”. Jej instalacja *Sfera intymna* (1971) złożona była z wizerunków twarzy, fragmentów ciała, scen erotycznych i zapisów własnego imienia. Jednak „intymność” nie oznaczała zakresu tematyki, a pewien potencjał wewnętrznych motywacji manifestujący się w dowolny sposób. W tekście „Postawa transformująca” (1972) Natalia LL napisała m.in.: „Sztuka realizuje się w każdym momencie rzeczywistości, każdy fakt, każda sekunda jest dla człowieka jedyna i nigdy niepowtarzalna. Dlatego zapisuję wydarzenia zwykłe i trywialne, jak jedzenie, sen, kopulację, odpoczynek, wypowiedanie, itp. Co więcej, każda czynność człowieka jako część składowa jego rzeczywistości jest absolutnie równoważna dla wywołania reakcji mentalnej u oglądającego notację. Tak więc mogę transformować rejestrację jednej czynności w drugą. Nie treść i wygląd formalny znaku jest ważny, a skutek, tj. znaczenie”.¹¹ Fotografia czy film to dla artystki szczególny rodzaj języka, który także ma zdolność do transformacji na język pojęciowy, chociaż te języki wydają się być w biegunowej opozycji. Gra tego rodzaju transformacjami, w oparciu o fizyczność istnienia, jest dla Natalii LL najistotniejszą procedurą artystyczną. Czasami współzależność słowa i obrazu była ostentacyjna, jak w pracy z 1974 r., gdzie zdanie „Natalia ist sex” utworzone było z wielu fotografii rejestrujących akt kopulacji, czy w pracy z 1971 r., gdzie napis „tak” widniał obok fotografii warg wymawiających to słowo. Refleksja nad własną tożsamością mogła też być wyrażona w oparciu o cudzy wizerunek. Praca *List gończy*, z roku 1970, składała się z fotografii twarzy, części ciała i ubrania Jerzego Ludwińskiego, umieszczonych na ścianach kilku sześcianów, które można było układać w dowolnej konfiguracji. W zainicjowanym wkrótce potem cyklu *Sztuka konsumpcyjna* (1972 – 1975) Natalia LL z kolei wykorzystywała modelki.

Hasło konsumpcji w twórczości Natalii LL nabrało szczególnego znaczenia. Były to serie fotografii i filmy ukazujące twarze kobiet zjadających w ostentacyjny sposób banany, parówki czy kisiel. Artystka wykorzystywała modelki o nieco lalkowatej urodzie, podkreślanej sterylną elegancją błyszczących czarno-białych lub barwnych odbitek fotograficznych, które nadają czynności konsumpcji nieco perwersyjny charakter. Chodzi o to, aby uwaga oglądającego krążyła pomiędzy ustami jedzącej osoby a jej szeroko otwartymi oczami skierowanymi w kamerę, jakby w celu utożsamienia pojęć patrzenia i konsumpcji. Obnażany jest tu zabieg szeroko stosowany w różnych materiałach reklamowych, dla utrwalenia nazwy jakiegoś produktu w warstwie podstawowych skojarzeń wizualno-emocjonalnych. Antoni Dzieduszycki skomentował to następująco: „W pracach Natalii LL rejestracja obejmuje przede wszystkim czynności, działania przeradzające się w znaki (...) Sens tego działania jest chyba najjaskrawiej widoczny w ostatnim cyklu prac Natalii *Fotografia konsumpcyjna*. Dwuznaczność działania, które z prostej czynności jedzenia przeradza się jakby w wyrefinowaną erotykę, a wreszcie w gest niemal magiczny, w system znaków, wydawało by się powszechnie stosowanego, a przecież nie znanego nam kodu, nie tylko intryguje, ale i powoduje budzenie się refleksji właśnie nad znakiem, nad kodami stosowanymi przez nas powszechnie dla uzyskania wzajemnego porozumienia. I ta refleksja, która ostatecznie staje się refleksją sztuki nad sztuką, należy niewątpliwie do najcenniejszych osiągnięć artystycznych Natalii Lach-Lachowicz.”¹²

Motyw konsumpcji ponownie bezpośrednio pojawił się w autoportretach Natalii LL w końcu lat osiemdziesiątych, gdzie przedstawiana była głowa poddawana różnym manipulacjom i czasami pożerająca obiekty w formie lalek. Sama autorka skomentowała ten fakt w tekście *Teoria głowy* (opublikowanym w r. 1991), pisząc m.in.: „Głowa jest nie tylko zaczątkiem siedzibą mózgowia. Jest to także

twór posiadający jamę, która wchłania zewnętrzną, a więc różne pokarmy stałe i płynne, zapachy i dźwiękowe odgłosy. Zdolność wchłaniania materii zewnętrznej jest nieprawdopodobną tajemnicą głowy, jest tu pokazana z wielką mocą zasada, że chleb staje się ciałem, a wino krwią. Bez tej zasady idea chrześcijaństwa byłaby nie do pomyślenia. Tajemnica wchłaniania zewnętrzności jawiła mi się z taką ostrością, że cała moja sztuka od 1972 roku była związana z konceptualną zabawą konsumpcji.¹³

Konsumpcja jest tym, co wiąże człowieka ze światem zwierzęcym, a więc z materią, którą można przeciwstawić sferze ducha, czyli umyśłu. W latach 1977-1978 Natalia LL stworzyła cykl zwany *Sztuką zwierzęcą*, który w wielu aspektach był pokrewny *Sztuce konsumpcyjnej*. Były to kolorowe fotografie przedstawiające wnętrze z kanapą, na której pozowała autorka okrywając futrem swoje nagie ciało i spoglądając w kamerę poprzez ciemne okulary. Z jednej strony element zwierzęcy pojawiał się jako ludzkie odzienie, a więc jako coś ujarzmionego. Może to być luksusowa maskotka, źródło przyjemności, bezpieczny ekstrakt natury w sztucznym, stworzonym całkowicie przez człowieka środowisku. Ale nagie ciało kobiety, które futro częściowo zakrywa, też można uznać za reprezentanta pierwiastka zwierzęcego, podobnie sprowadzonego do roli gadżetu podporządkowanego kryteriom luksusu i przyjemności. Zwierzęcość tego ciała została także ujarzmiona, chociaż wydaje się ostentacyjnie dominować poprzez zmysłowe przegięcia. Ciało zamknięte jest w bezpiecznym wnętrzu, a nawet określenie „klatka” pasuje tu wyjątkowo z uwagi na skojarzenie z fotograficznym kadrem. Ponadto ludzkie ciało ukazane zostało jako obiekt podporządkowany konceptualnej strategii sztuki, regułem fotograficznego obrazowania, czy społecznym wymogom estetycznej poprawności. Można by więc pomyśleć, że aspekt duchowy to tylko sprawność techniczno-użytkowych procedur, jakimi człowiek ujarzmia materię, w tym i zwierzęcość własnego ciała. Problematyczność tej sytuacji została przez Natalię LL ponownie rozważona w trzydzieści lat później, w cyklach *Miękkość dotyku* i *Futrza włośność*. Artystka wykorzystała tam fragmenty wcześniejszych fotografii z obrazem futra. Detal ukazujący fakturę futra był powiększony, kopiowany czterokrotnie, a te kopie złożone tak, że tworzą kompozycję o symetrycznych, lustrzanych powtórzeniach w osi pionowej i poziomej. W efekcie powstaje coś w rodzaju mandali, gdzie kształty włosów i jego barwne odcienie budują rytmiczne i dynamiczne układy, z wyraźnie zaznaczającym się centrum. Kompozycje mają charakter kosmologicznego diagramu, mówiącego o tym, że świat zbudowany jest z pulsującej zwierzęcej materii.

Znaczące jest jednak i to, że owo pulsowanie wyrażone zostało w sposób mechaniczny. Jest uzyskane przez automatyczną reprodukcję fotograficzną, przetworzoną następnie przez komputerowe multiplikacje. Pozornie może się to wydawać wsparciem dla rozpowszechnionego w czasach nowożytnych poglądu, iż natura jest mechanicznie powtarzającym się cyklem procesów, pozbawionych podmiotowego rozwoju. Charles Baudelaire formułując w dziewiętnastym wieku postulaty dla sztuki nowoczesnej twierdził, że właśnie pod tym względem człowiek różni się od natury.¹⁴ Uważał, że tylko ludzkie sztuczne wytwory składające się na kulturę, są przejawem historycznej kreatywności i jakościowego rozwoju. Jego stanowisko ożyło ze szczególną siłą w dwudziestowiecznych strategiach postmodernizmu. Trzeba jednak zauważyć, że w dziełach Natalii LL mamy do czynienia nie z samą naturą, a z jej sztucznie wytworzonym obrazem, czyli są one jednak przede wszystkim wypowiedzią o człowieku, o uwarunkowaniach jego świadomości. Zasada mechaniczności jest tu więc raczej poddawana krytyce, także wtedy gdy przejawia się w próbach osiągnięcia kolejnych stopni abstrakcji wobec form naturalnych, po to, aby docierać do istoty zjawisk. Taką krytykę Natalia LL zawarła też w cyklu *Formy platońskie* (1991), gdzie jej sfotografowana głowa ulegała karykaturalnym deformacjom, ponieważ poddawana była wpasowywaniu w idealne figury geometryczne. We wszystkich tych pracach artystka wydaje się dowodzić, że mechaniczne procedury – chociaż są dziełem człowieka – nie wyjaśniają specyficznie ludzkiej świadomości, a z drugiej strony ta mechaniczność w sposób bezzasadny degraduje sferę zwierzęcą. Dla człowieka najkorzystniejszą sytuacją jest ta, gdy każda z tych dwóch sfer istnienia korzysta z własnych możliwości rozwoju i nie jest w nieuzasadniony sposób modyfikowana przez inne reguły.

Szczególnym przypadkiem połączenia fotomedialnych zainteresowań z eksponowaniem medialności własnego ciała jest twórczość Andrzeja Dudka-Dürera. Od roku 1969 za podstawę swojej działalności artystycznej uznaje on wiarę w reinkarnację i w to, że jako Andrzej Dudek jest reinkarnacją renesansowego artysty Albrechta Dürera. Podobnie jak w wypadku Natalii LL istnieje tu dla artysty sfera intymna – wewnętrzne doświadczenia i przekonania – oraz sfera komunikacji wizualnej i werbalnej, gdzie możliwości porozumiewania się z otoczeniem są determinowane przez reguły języka. Dudek-Dürer łączy te sfery w bardzo szczególny sposób. Przez pierwsze dziesięć lat właściwie nie opuszczał swojego mieszkania, pracując nad uporządkowaniem wewnętrznego poczucia tożsamości w konfrontacji z przemijalnością zjawisk. Wyrazem tego były liczne fotograficzne autoportrety i fotomontaże – często z wykorzystaniem symboliki chrześcijańskiej – podkreślające proces przemian. Co ciekawe, artysta wykorzystywał zarówno zwykłe formy dokumentacji fotograficznej, jak i specjalne techniki fotograficzne (guma, izohelia), najpewniej dla podkreślenia, że zewnętrzne postrzeganie osoby ma nieograniczoną ilość wariantów, które z kolei mają własną estetykę. Jednak z drugiej strony Dudek-Dürer troszczył się o stabilność swojego wizerunku. Od 1969 roku używa tych samych butów i spodni – stale reperowanych – i pozwala swobodnie rosnąć swoim włosom. Te akcesoria i pewne czynności – które nazywa sztuką butów, sztuką spodni, sztuką chleba, itd. – czynią go bardzo rozpoznawalnym odkąd zaczął podróżować, wystawiać i realizować publicznie swoje performance (wcześniej komunikował się ze światem artystycznym tylko poprzez formy sztuki poczty). Zwiększająca się dostępność nowych mediów (kamery wideo, zapis cyfrowy, programy komputerowe, Internet) została szeroko wykorzystana przez Dudka-Dürera. Uzyskał nowe możliwości rejestrowania swojego wizerunku, multiplikowania go i przetwarzania. Wszystkie te środki używane są łącznie w jego performance, gdzie on sam zajmuje centralną pozycję, medytując i wykonując różne czynności. Jednocześnie na obszar demonstracji rzutowane są obrazy fotograficzne i projekcje filmowe. Artysta często gra na zbudowanym przez siebie instrumencie sitar, a jednocześnie odtwarza nagrane wcześniej własne kompozycje. To przemieszanie żywej obecności i odtwarzania wcześniejszych dokumentacji z technicznych nośników ma wskazać na równoległość wielu procesów i poziomów świadomości, obecnych jako aktualna kreacja i reminiscencja jednocześnie.

Dudek-Dürer (podobnie jak Natalia LL) należy do tych artystów, którzy przez kilka ostatnich dekad wykorzystywali różne aspekty i etapy obecności mediów, a praktykowali także formy malarstwa, grafiki czy rzeźby. Ich późniejsze zaangażowanie w media elektroniczne uwarunkowane było tymi wcześniejszymi doświadczeniami, a więc analityczne podejście do problematyki medialnej, tak charakterystyczne dla lat siedemdziesiątych, nadal odzwierciedla się w aktualnych pracach z wykorzystaniem najnowszej techniki. Jest to pewien rodzaj odpowiedzi na obawy, że stan rzeczy, w którym nowe technologie całkowicie opanowują różne sfery życia, pozbawia nas możliwości krytycznej oceny tej sytuacji. Tak widzi to np. Slavoj Žižek, interpretujący medialną rzeczywistość w duchu teorii Jacquesa Lacana. Dochodzi on do wniosku, że jedynie świadkowie okresu technicznej transformacji są w stanie ocenić co zysujemy, a co tracimy, w sferze mentalności, na triumfie nowoczesnej techniki. To, że powoduje ona stan głębokiego uzależnienia, wynika z generalnego osłabienia przesłanek dla przyjmowania postawy analitycznej. Jedną z zasadniczych przyczyn – jak pisze Žižek – jest to, że modernistyczna maszyna była zasadniczo przejrzysta w mechanizmach swojego działania, natomiast postmodernistyczne zdigitalizowane urządzenie jest nieprzejrzyste, gdyż zasada jego działania całkowicie skrywa się za efektem na ekranie, który w pełni angażuje naszą uwagę.¹⁵

Charakterystyczne dla metody krytyki kultury medialnej, jakiej przykład dał cytowany tu Žižek, (ale także Jean Baudrillard, Paul Virilio i inni), jest mocne akcentowanie przeciwstawności dwóch sfer: rzeczywistości skomputeryzowanej i zwykłej codzienności obecnej w realiach natury, fizycznego ciała i praktycznego rozumu. Žižek uważa za sprawę zasadniczą zachowanie linii granicznych pomiędzy tymi sferami, a obawia się, że wszystkie one są zagrożone. Chodzi mu o możliwość rozróżnienia pomiędzy obiektywną rzeczywistością, a jej iluzorycznym spostrzeganiem, o wyraziste wyodrębnienie realnego życia od jego mechanicznej symulacji, oraz o wskazanie na niezmiennie twarde rdzeń jaźni w przeciwieństwie

do czyichś ulotnych uczuć i stanów psychicznych. Powstaje obawa, że granice te są zamazywane przez technobiologię, symulację rzeczywistości i przez tendencje do zdecentrowania podmiotu w przestrzeniach wirtualnych. Žižek pisze, że jeśli potrafimy rozróżnić pomiędzy imitacją a symulacją, to jesteśmy w stanie zachować osiągnięty już poziom rozumności. Imitacja jest tym, co podtrzymuje naszą wiarę w istniejącą uprzednio „organiczną” rzeczywistość, natomiast symulacja dematerializuje scenę rzeczywistości. Sztuczna rzeczywistość (*virtual reality*) generuje pozory, a więc gdy podporządkowujemy się logice cyberprzestrzeni to przestajemy być „u siebie” w świecie materialnym, a i nasze idee mają wtedy pseudo-materialne, fantasmagoryczne wsparcie.

Z takim przeciwstawieniem nie wszyscy się zgadzają. Współczesny polski artysta i teoretyk sztuki Marek Rogulski, inspirując się koncepcjami Kena Wilbera stwierdził, że jądrem postmodernizmu są: konstruktywizm, kontekstualizm i pluralizm, natomiast jeśli chodzi o sztukę postmodernistyczną, to uważa, że jej treść i formę stanowi krytyczna refleksja nad sobą, osadzona w kontekście dokonujących się przeobrażeń. Pod tym względem artystyczny postmodernizm nie różni się więc zbyt od modernizmu, gdyż intensyfikuje tylko niektóre aspekty wcześniejszych praktyk. Ponadto, jak stwierdza Rogulski, postmodernizm nadal rozwija właściwy dla dziejów nowoczesności typ dyskursywnego myślenia, a kluczowym wspólnym mianownikiem modernizmu i postmodernizmu jest poszukiwanie tożsamości bycia podmiotem. Postmodernizm co prawda krytykuje modernistyczne koncepcje tożsamości podmiotu, ale stara się je tylko zrelatywizować i utwalić model pluralistyczny. W efekcie jednak prowadzi to sztukę do wtopienia się w mechanizmy polityki i marketingu. Natomiast celem sztuki powinno być – zdaniem Rogulskiego – przesunięcie konceptu tożsamości na plan nowego stanu samoświadomości, opartego o doświadczenia nad-psychiczne i transpersonalne. Wymaga to przekroczenia pryncypiów poznawczych przy użyciu szerokiego repertuaru środków angażujących zarówno umysł, jak i ciało, gdyż nie ma dowodu, że to poznanie umysłowe jest kresem ludzkiej świadomości.¹⁶ Dla Rogulskiego właśnie metoda artystyczna Dudka-Dürera jest jednym z najlepszych przykładów możliwości wyjścia poza postmodernizm.

- 1 Najbardziej znanym atakiem tego typu był tekst Wiesława Borowskiego „Pseudoawangarda,” *Kultura*, nr 12 (1975): 11-12
Borowski opierał się na swoich тезach o sztuce jakie sformułował m. in. w tekście ———, „Nurt apikturalny w Galerii
Foksal,” *Poezja*, nr 5 (1971): 103-07. Epitet „pseudoawangardy” wywołał dosyć ożywioną dyskusję, którą omawiałem
2 w swoim tekście „Pseudo-70,” *Obieg*, nr 1-2 (1993): 20-23.
3 Cyt. za: Zbigniew Dłubak, *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, red. Henryk Gajewski (Warszawa: Galeria Remont, 1977), 40.
4 ———, „Znak w sztuce (1974),” w: *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, 54-55.
5 ———, *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, 65.
6 ———, „Fotografia - czynnik wyobraźni,” *Fotografia*, nr 10 (1970): 219-22.
7 Joseph Kosuth, „Art After Philosophy,” *Studio International*, nr 10 (October 1969): 134-37.
8 Dłubak, „Uwagi o sztuce i fotografii,” *Odra*, nr 6 (1977): 77-78.
9 ———, „Asymetria,” w: *Asymetria 94* (Warszawa: Mała Galeria, 1994), strony nienumerowane. Kat. wyst.
10 Zbigniew Staniewski, „Filozofia a fotografia,” w: *Wrocławska Galeria Fotografii* (Wrocław: Wrocławska Galeria Fotografii,
11 1975), strony nienumerowane.
12 ———, *Fotografia kompleksowa* (Gdańsk: Galeria GN, 1981), strony nienumerowane. Kat. wyst.
13 Natalia LL, „Postawa transformacyjna,” w: *Natalia LL Texty. Teksty Natalii LL. O twórczości Natalii LL*, red. Natalia LL
(Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2004), 12-13.
14 Antoni Dzieduszycki, „Natalia Lach – Lachowicz,” *Fotografia*, nr 7 (1973): 158.
15 Natalia LL, „Teoria głowy,” w: *Natalia LL Texty*, 120-23.
16 Charles Baudelaire, *O sztuce: szkice krytyczne*, red. Juliusz Starzyński, tłum. Joanna Guze, t. 10, *Teksty Źródłowe do
Dziejów Teorii Sztuki* (Wrocław: Ossolineum, 1961).
Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001), 197.
Por. teksty Rogulskiego w: Marek Rogulski, red., *Zwiadowca* (Gdańsk: CSW Łażnia, Fundacja TNS, 2009). Kat. wyst.

KONCEPTUALIZM I SZTUKA INTERAKTYWNA. ANALIZA POLSKICH PRZYKŁADÓW

Ryszard W. Kluszczyński

WSTĘP

Współczesna sztuka interaktywna, kształtowana obecnie przede wszystkim na platformie komputerowych technologii cyfrowych, posiada swoje korzenie w zjawiskach artystycznych należących do formacji nowej awangardy, rozwijającej się od końca lat pięćdziesiątych. Obok sztuki kinetycznej, sztuki działania (happening, performance, akcja, event etc.), sztuki instalacji, oraz sztuki mediów elektronicznych,¹ niezwykle istotną i specyficzną rolę odegrała wówczas w tym zakresie również sztuka konceptualna. Uformowała ona bowiem nie tylko głęboką logikę i ramy pojęciowe dla pozostałych neoawangardowych tendencji w sztuce, lecz także wytworzyła sprzyjający kontekst artystyczny dla rozwijających się w ich obrębie tendencji partycypacyjnych, przygotowując ostatecznie pojęciowy fundament dla sztuki interaktywnej. W tym złożonym, wielopostaciowym polu ówczesnych progresywnych zjawisk artystycznych wiele tworzonych dzieł posiada w rezultacie właściwości, które nakazują diagnozować ich istotne związki ze sztuką interaktywną. Stanowią jej zapowiedź bądź też wyznaczają jej początki. Pośród nich możemy odnaleźć również prace polskich artystów, przede wszystkim Józefa Robakowskiego oraz Wojciecha Bruszewskiego. Ich liczne instalacje i obiekty z lat siedemdziesiątych oraz wczesnych osiemdziesiątych łączą w sobie nastawienie konceptualno-analityczne z właściwościami interaktywnymi. Analiza tych właśnie prac w hybrydycznym kontekście teorii konceptualizmu, skrzyżowanej z teorią sztuki interaktywnej, stanowi podstawowy cel niniejszych rozważań.

STRUKTURA WYTWORU KONCEPTUALNEGO

Konceptualny wytwór artystyczny, jak pisałem w innym miejscu,² posiada dwuwymiarową postać. Rozdziela się na dwa odrębne obiekty, ściśle powiązane ze sobą, ale zarazem pod wieloma względami wyraźnie przeciwstawne, posiadające przede wszystkim odmienną charakterystykę ontyczną, odmienne funkcje i status. Pierwszy obiekt określam mianem artefaktu, drugi nazywam konceptualnym projektem artystycznym.³ Obiekt pierwszy jest tworzony z rozmaitych materialnych elementów zaaranżowanych w pewien znaczący układ przez artystę (wykresy, rysunki,

fotografie, przedmioty, filmy, zapisy wideo, teksty, dźwięki, etc.). Obiekt ten spełnia funkcję mniej lub bardziej złożonego znaku indeksowego, systemu odniesienia, czy też wreszcie kontekstu, w ramach którego odbiorca powinien ukształtować obiekt drugi, semantyczny. W przeciwieństwie do artefaktu, odkrywanego poprzez kontakt zmysłowy, obiekt drugi – konceptualny projekt, z racji swego charakteru, jest bytem dostępnym jedynie na drodze operacji umysłowych, kształtowanym w pewnym sensie niezależnie przez każdego odbiorcę,⁴ a więc posiadającym tym samym każdorazowo charakter zindywidualizowany. Jeśli odwołamy się w tym miejscu do klasycznego i fundamentalnego dla konceptualizmu sformułowania Josepha Kosutha utożsamiającego sztukę z definicją sztuki,⁵ to możemy wobec powyższego przyjąć, że artefakt zasadniczo odgrywa w tej konstrukcji rolę eksplanansu, a projekt spełnia funkcję eksplanandum. Z tego więc również powodu należy uznać, że pomimo swego zróżnicowanego sposobu istnienia, statusu oraz odgrywanych ról, oba – jak już stwierdziłem – wspólnie wyznaczają zakres dzieła sztuki konceptualnej.

Jednak nie tylko artefakt posiada charakter relacyjny, wyrażający się w odsyłaniu do projektu. Również i ten drugi jest charakteryzowany przez tę samą właściwość; ma on bowiem także charakter metadyskursywny. Będąc wytworem wyznaczonych przez artefakt i podjętych przez odbiorcę rozważań na temat koncepcji sztuki jako takiej, na temat charakteru medium, czy też charakteru komunikowania artystycznego, konceptualny projekt sam również podejmuje ów dyskurs, nieuchronnie odsyłając ostatecznie odbiorcę na powrót ku swemu źródłu – ku artefaktowi. Ten z kolei przestaje być w rezultacie jedynie obiektem eksplikującym, ale w pewnym sensie uzyskuje także status obiektu eksplikowanego; będąc źródłem i początkiem refleksji meta-artystycznej jest zarazem – w wymiarze ogólnym, abstrakcyjnym, a nie fenomenalnym – jej przedmiotem. Można by wręcz rzec, iż to właśnie owe obustronne, dwukierunkowe relacje stanowią najważniejszy wymiar tej dwoistej całości. Artefakt i konceptualny projekt potrzebują siebie wzajemnie, albowiem tylko w obustronnym odsyłaniu ku sobie ugruntowują swoje istnienie i odnajdują swój sens, nadając sobie wzajemnie status metadyskursu. Relacje te są więc tu, powtórzę, atrybutem o fundamentalnym znaczeniu. Dzieło konceptualne staje się w ich efekcie wielowymiarowym i wielokierunkowym metadyskursem, wchłaniającym i pozbawiającym znaczenia dyskurs artystyczny.

Sytuacja opisana powyżej jest, skądinąd, pogłębieniem właściwości charakterystycznej już dla historycznej sztuki awangardowej. Tam jednak mieliśmy jeszcze do czynienia z oboma dyskursami: artystycznym oraz meta-artystycznym, mieszczącymi się w ramach pojedynczego dzieła, wewnętrznie zantagonizowanego, zdialogizowanego, ale zarazem ciągle jeszcze stanowiącego całość zorganizowaną wokół dominującego dyskursu artystycznego.⁶ Sztuka konceptualna rozerwała ową jedność i zniszczyła dominację dyskursu artystycznego (tam gdzie w ogóle udało mu się przetrwać), podtrzymując związek pomiędzy rozdzielonymi obiektami ale zmieniając zarazem zasadniczo pełnione przez nie funkcje.

W przeciwieństwie do materialnego artefaktu, projekt, jak już stwierdziłem wcześniej, ma charakter niematerialny i dla jego ukonstytuowania niezbędna jest twórcza aktywność odbiorcy. Jest ugruntowany bytowo zarówno w artefakcie, jak i w czynnościach psychicznych (przede wszystkim intelektualnych) odbiorcy.⁷ Artefakt, jako wytwór aktywności artysty napotykaną przez odbiorcę w postaci swoistego przedmiotu gotowego, ukończonego (co w tym wypadku oznacza jedynie egzystencjalną uprzedniość wobec jego doświadczenia odbiorczego gdyż nieostateczność, niekompletność i tymczasowość wydają się należeć do jego właściwości konstytutywnych, narzucanych przez relacje z projektem), posiada w doświadczeniu odbiorcy charakter obiektywny bądź intersubiektywny. Projekt konceptualny natomiast, produkt interakcji odbiorczej, jest – jak już wcześniej wspominałem – bytem zindywidualizowanym, subiektywnym.

OD KONCEPTUALIZMU DO SZTUKI INTERAKTYWNEJ

Porównując opisaną wyżej strukturę doświadczenia konceptualnego z zaproponowanym przeze mnie w teorii dzieła interaktywnego konstytutywnym dlań układem: przeciwstawieniem: strategia – taktyka,⁸ wywiedzionym z koncepcji

Michela de Certeau,⁹ łatwo możemy zauważyć, że przeciwstawienie to ma równie fundamentalne zastosowanie także i w wypadku sztuki konceptualnej. Strategia – produkcja artysty posiadająca charakter przestrzenny, wyrażana w strukturze artefaktu – jest konfrontowana z taktyką – działaniem odbiorcy anektującym wymiar czasowy dzieła, na sposób kłusowniczy zawłaszczającym (choć jedynie na czas doświadczenia) strategię i powołującym w jej ramach do istnienia konceptualny projekt. Całość nabiera charakteru specyficznego wydarzenia, specyficznego, gdyż rozgrywającego się najczęściej jedynie w wymiarze mentalnym.¹⁰ Pokrewieństwo to czyni sztukę konceptualną jednym z istotnych źródeł sztuki interaktywnej.

Interaktywność odkrywana w strukturze doświadczenia dzieła konceptualnego nie odnajduje dla siebie jednoznacznie określonego miejsca w typologii interaktywności zaproponowanej przez Erica Zimmermana.¹¹ Pomimo, że najbliższej jej – jak można by sądzić – do koncepcji interaktywności kognitywnej, to w istocie różni się z nią na poziomie podstawowych określników. Interaktywność kognitywna jest bowiem właściwością doświadczenia poznawczego (czy wręcz doświadczającego podmiotu) a nie atrybutem poznawanego przedmiotu. To sprawia, że pojawia się w zasadzie przy okazji każdego aktu poznawczego. Natomiast interaktywność właściwa doświadczeniu konceptualnemu rozwija się w kontekście artefaktu, którego struktura posiada specyficzny charakter, implikujący aktywność mentalną odbiorcy, aktywność rozwijającą się na planie twórczym. Pomimo więc jej ulokowania wyłącznie (bądź przede wszystkim) na planie aktywności mentalnych, jak to się dzieje także i w wypadku interaktywności poznawczej (uzupełnianych niekiedy o działania manualne, a więc o formy interaktywności funkcjonalnej), to mamy tu jednak do czynienia z zupełnie innym rodzajem rozważanej relacji, bliższym interaktywności eksplicytnej (choć nie zakorzenionej w technologiach cyfrowych i jej strukturach organizacyjnych). Dzieje się tak albowiem jesteśmy wpisywani w kontekst swoiście algorytmiczny, stawiani wobec serii zadań do wykonania, prowadzących do ukonstytuowania konceptualnego projektu. Przyjrzyjmy się teraz jak proces ten zachodzi w wybranych dziełach Józefa Robakowskiego i Wojciecha Bruszewskiego, artystów, których twórczość dostarcza bardzo interesujących przykładów związków pomiędzy sztuką konceptualną a interaktywną.

JÓZEF ROBAKOWSKI: OD PRZEDMIOTU DO REKWIZYTU

Od 1970 roku poczynając, Robakowski zrealizował szereg prac artystycznych – określanych wówczas przez niego jako obiekty fotograficzne, które w bardzo interesujący sposób łączą w sobie właściwości sztuki konceptualnej oraz te, które przypisuje się sztuce interaktywnej. Wśród obiektów tych odnajdujemy, między innymi, takie prace, jak *Krzeseł* (1970), *Rolki* (1970), *Dmuchała głowa* (1971), *Kalejdoskop* (1971), *Lustrzana kula* (1971). Wszystkie one należą do nurtu prac fotograficznych Robakowskiego, w których artysta ten kontynuuje podjęty jeszcze w poprzedniej dekadzie dyskurs na temat wyznaczników fotografii jako medium i jako sztuki. Podważając, czy wręcz przekraczając ustalone dla fotografii właściwości i granice, czy to wyznaczniki fotografii jako artefaktu, czy to charakteryzujące ją relacje pomiędzy strukturą przedstawiającą a reprezentowanym obiektem, czy to wreszcie standardy wystawiennicze, Robakowski podejmuje analityczny, konceptualny metadyskurs, w ramach którego wszystkie te aspekty fotografii stają się przedmiotem poznawczej refleksji, otwierając zarazem pole dla aktywności odbiorców, aktywności dopełniającej konceptualny wymiar dzieł. O ile jednak realizowane w tym samym okresie przez artystę filmy o podobnym, analitycznym i konceptualnym charakterze, będące częścią praktyk Warsztatu Formy Filmowej,¹² takie na przykład, jak *Rynek* (z Tadeuszem Junakiem i Ryszardem Meissnerem, 1970), *Test I* (1971), *Zapis* (z Antonim Mikołajczykiem, 1971), *Ćwiczenie* (1972) czy też *Idę* (1973), odwoływały się jedynie do mentalnej aktywności odbiorców (interaktywność poznawcza), to obiekty fotograficzne wciągały ich w działania o pogłębionym charakterze partycypacyjnym, dające się opisać poprzez odwołanie do wyodrębnionej przez Zimmermana interaktywności funkcjonalnej.¹³

Zaprogramowane tu dla odbiorców formy aktywności stawały się konstytutywnymi aspektami poszczególnych dzieł, spełniając przy tym zarazem

wiele różnych funkcji. Najważniejsza z nich prowadzi do przeobrażenia w ramach działania odbiorczego artefaktu w wydarzenie. Artefakty odślaniają w ramach takiego wydarzenia swój dynamiczny, procesualny charakter, swoją ukrytą czasowość, uwalniają niekończące się – swoiście zapętłone – spektra strumienia obrazowości, jak w wypadku *Lustrzanej kuli*, bądź, jak za sprawą *Dmuchanej głowy*, otwartość na niekończące się ciągi transformacji.

Nadzwyczaj ciekawym przykładem wydają się tu *Rolki*. W pracy tej szczególnie wyraziście dostrzec można charakterystyczną dla sztuki interaktywnej relację pomiędzy artefaktem a działaniem odbiorczym. Artefakt zdaje się bowiem spełniać rolę specyficznej partytury, wykonywanej na różne sposoby przez odbiorców. Ci ostatni przenoszą metadyskurs konceptualny w przestrzeń swoistego performance, przez nich samych wykonywanego, odślaniającego zarazem niekończący się horyzont dzieła, jego nieskończoną zmienność.

Nie inaczej rzeczy się mają także w wypadku niektórych instalacji Robakowskiego, na przykład *Instalacji powietrznej* (1972) oraz, przede wszystkim, *Równoważni dźwiękowej* (1971). W tej ostatniej, artefakt przeistacza się już właściwie w rekwizyt, przy użyciu którego odbiorcy wykonują swoje działania performatywne. Natomiast projekt *Teatr świetlny*, zrealizowany w ramach Akcji Warsztat w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1973 roku, wyznacza z kolei pole dla aktywności odbiorczej, dla której jedynym narzędziem okazuje się światło. Dzieło to, podejmując analityczną refleksję nad charakterem kina, czyni performance odbiorców podstawowym środkiem tej refleksji.

Wszystkie przywołane wyżej prace Robakowskiego, dowodząc niezbicie, że artystyczne praktyki konceptualne w Polsce były podejmowane w bardzo wielu różnych środowiskach medialnych, pokazują zarazem, w jak istotny sposób praktyki te były uwikłane w procesy prowadzące do narodzin kultury partycypacji i do wyłonienia się jej najważniejszej siły – sztuki interaktywnej.

WOJCIECH BRUSZEWSKI: OBRAZ/OBIĘKT JAKO INTERFEJS DŹWIĘKOWY

Podobnie hybrydyczny, konceptualno-interaktywny charakter nadał Wojciech Bruszewski swoim instalacjom tworzonym w końcu lat siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych. Miały one najczęściej charakter instalacji dźwiękowych, realizowanych w środowisku sztuki wideo. Tak samo jak Robakowski, także i Bruszewski tworzył wcześniej filmy oraz realizacje wideo – taśmy oraz instalacje – którym nadawał charakter metadyskursywny. Wśród problemów szczególnie intensywnie penetrowanych w jego pracach odnajdujemy przede wszystkim zagadnienia relacji pomiędzy rzeczywistością a jej audiowizualną reprezentacją medialną, oraz pomiędzy widzem a rzeczywistością i jej reprezentacją.¹⁴ Istotną rolę w tym obszarze problemowym odgrywały odniesienia pomiędzy sferą wizualną i dźwiękową.

Z tego właśnie pola zagadnień wyrosły realizacje Bruszewskiego z przełomu lat siedemdziesiątych oraz początku osiemdziesiątych. Do kręgu tego zaliczam przede wszystkim instalacje: *Sternmusik* (1979), *Muzyka telewizyjna* (1979) i *Telewizyjna kura* (1979) oraz obiekt audiowizualny *Gramofon* (1981). W pierwszych trzech Bruszewski zajmował się możliwościami generowania dźwięków przy użyciu obrazów. Jednocześnie, w przestrzeni podejmowanych tam problemów, powracają już wcześniej analizowane przez niego zagadnienia percepcji, związane z wyznaczonym w filmach i pracach wideo obszarem relacji między podmiotem doświadczającym, rzeczywistością oraz jej reprezentacją medialną. Równolegle, w przestrzeni tej pojawiają się również odniesienia do kwestii przypadku oraz roli procesów stochastycznych w sztuce i procesach poznawczych. W ten sposób w przywołanych dziełach Bruszewskiego krzyżują się pola trzech tendencji artystycznych, rozwijanych w ramach formacji neoawangardowej: sztuki konceptualnej, generatywnej oraz interaktywnej.

W szczególnie interesujący sposób wpisuje się w domenę sztuki interaktywnej instalacja *Sternmusik*. Jak ujął to sam Bruszewski, *Sternmusik* to „[i]nstalacja – obiekt akustyczny z wykorzystaniem specjalnie wykonanej kamery. Kamera przetwarza

obraz na stereofoniczny dźwięk. Skierowana na czasopismo *Der Stern*, podczas przewracania kartek synchronicznie przetwarza wizualną informację kolejnych stron na muzykę”.¹⁵

Sternmusik staje się w ten sposób swoistym instrumentem, na którym publiczność może wykonywać audiowizualne utwory, rozbudowując czy też dopełniając dzieło w swoich wykonawczych performance. Trzy wyodrębnione przez Annick Bureau warstwy dzieła interaktywnego¹⁶ wyznaczają w wypadku dzieła Bruszewskiego architekturę powiązań pomiędzy wskazanymi wyżej sferami praktyk artystycznych obecnych w jego twórczości. Warstwa percepcji związana jest przede wszystkim ze sztuką generatywną, warstwa pojęciowa ze sztuką konceptualną, a warstwa wykonania ze sztuką interaktywną. Warto też zauważyć, że *Sternmusik* i artystyczne koncepcje Bruszewskiego zajmują prekursorską pozycję wobec eksperymentów Davida Rokeby’ego z lat osiemdziesiątych, a szczególnie wobec jego znanej instalacji interaktywnej *Very Nervous System*, nad którą Rokeby pracował w latach 1986-1990. W zaproponowanej przeze mnie systematyce strategii sztuki interaktywnej¹⁷ zarówno *Sternmusik*, jak i *Very Nervous System*, znalazły się w kręgu prac realizujących strategię instrumentu, budowanych wokół interfejsu, zaakcentowanego składnika struktury interaktywnego doświadczenia.¹⁸

Dwie kolejne wskazane prace Bruszewskiego – *Muzyka telewizyjna* oraz *Telewizyjna kura*, znajdują z kolei swoje miejsce w kontekście opisanej przeze mnie strategii systemu.¹⁹ W tych pracach publiczność nie dysponuje możliwością bezpośredniej ingerencji w wydarzeniową strukturę dzieła, gdyż jest ona każdorazowo wyznaczana przez aktualny program telewizyjny spełniający rolę swoistej partytury dla wykonywanego przez obie instalacje performance dźwiękowego. Za sprawą *Muzyki telewizyjnej* i *Telewizyjnej kury* Bruszewski zajął z kolei prekursorską pozycję wobec licznych prac reprezentujących w mojej systematyce sztuki interaktywnej strategię systemu, na przykład wobec instalacji Marka Hansena i Bena Rubina *Listening Post* (2001).

Gramofon zajmuje pośród omawianych prac Bruszewskiego miejsce pomiędzy wskazanymi wyżej pozycjami, nie wpisując się w żadne z wyznaczonych przez nie ekstremów. Podobnie jak *Muzyka telewizyjna* oraz *Telewizyjna kura* może on funkcjonować jako obiekt przez publiczność jedynie percypowany, reprezentujący jednoznacznie wybory estetyczne artysty – *Najlepsze rezultaty: Pablo Casals „kwartet” wiolonczelowy*.²⁰ Jednak znacznie ciekawszą pozycję zajmuje on wówczas kiedy jest zaferowany „do obsługi” publiczności. Jego logika zachęca do takiej właśnie, interaktywnej prezentacji. Podobny status posiada inna jeszcze praca Bruszewskiego – *Muzyka zachowań* (1982) – która przybierała wówczas zwykle postać autorskiego performance wykonywanego w przestrzeni instalacji, ale która także mogłaby zostać zaproponowana do wykonania publiczności.

ZAKOŃCZENIE

Przywołane wyżej prace obu polskich artystów, Robakowskiego i Bruszewskiego, pokazują, w jaki sposób perspektywa konceptualna w sztuce, wkraczając w przestrzeń kształtującą się równolegle kultury partycypacji, łączy się z perspektywą interaktywną. Dzieła Robakowskiego czynią to, wchodząc zarazem w istotne relacje ze sztuką kinetyczną, instalacją oraz – poprzez fotografię – ze sztuką mediów. Realizacje Bruszewskiego z kolei, obok instalacji angażują w sieć odniesień także sztukę generatywną, sztukę mediów elektronicznych oraz sztukę dźwięku. We wszystkich przywołanych tu ich pracach, to przede wszystkim gra pomiędzy konceptualnością i interaktywnością wyznacza jednak podstawową ich architekturę, określając zarazem strukturę ich możliwych doświadczeń.

- 1 Zob. Ryszard W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2010).
- 2 ———, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej* (Warszawa: Instytut Kultury, 1999), 96-101.
- 3 W tym miejscu modyfikuję koncepcję, którą przedstawiłem w przywoływanej wcześniej książce *Film – wideo – multimedia*. W niej wytwór aktywności odbiorcy określałem bowiem jako dzieło (w opozycji do artefaktu). Teraz wolę przyjąć, że dzieło obejmuje zarówno artefakt (wytwór artysty), jak i projekt (wytwór odbiorcy). Ten pierwszy bowiem – stanowiąc kontekst dla aktywności mentalnych odbiorcy prowadzących do ustanowienia projektu – staje się w ten sposób zarazem częścią powoływanego wspólnie, przez obie strony, dzieła sztuki. W poprzedniej wersji dyskutowanej tu koncepcji pisałem o dziele jako wytworze aktywności odbiorczej i o dziele w sensie ogólnym, łączącym w sobie artefakt i dzieło. Sądzę, że w obecnej, zmodyfikowanej postaci, idea ta przybiera bardziej klarowny kształt i zarazem jest lepiej skomunikowana z zastanymi rozstrzygnięciami terminologicznymi.
- 4 Niezależność ta jest jedynie ograniczana przez narzucone ramy artefaktu.
- 5 Joseph Kosuth, „Art After Philosophy,” *Studio International*, nr 10 (October 1969): 134-37.
- 6 Kluszczyński, *Awangarda. Rozważania teoretyczne* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997).
- 7 Pomimo pozornego podobieństwa (generowanego na płaszczyźnie opisu) przedstawionej struktury doświadczenia konceptualnego z Ingardenowską teorią dzieła sztuki i jego konkretyzacji chciałbym jednak zaznaczyć, że są to koncepcje zupełnie odmienne; zob. ———, „Od konceptualizmu do sztuki hipermediów. Rozważania na temat modelu sytuacji estetycznej w sztuce multimedialnej,” w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. Krystyna Wilkoszewska (Kraków: Universitas, 1999), 77-86.
- 8 Kluszczyński, *Sztuka interaktywna*, 153-55, 88-91.
- 9 Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008)
- 10 Choć warto dodać, że jego dynamika ogarnia zmysłowo percypowalną przestrzeń artefaktu, nadając w swoisty sposób także i jej charakter przestrzeni mentalnej.
- 11 Eric Zimmerman, „Narrative, Interactivity, Play, and Games: Four Naughty Concepts in Need of Discipline,” w: *First Person. New Media as Story, Performance, and Game*, red. Noad Wardrib-Fruin i Pat Harrigan (Cambridge, MA-London: MIT Press, 2004), 154-64.
- 12 Zob. Kluszczyński, red., *Warsztat Formy Filmowej 1970-1977* (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2000). Kat. wyst.
- 13 Zimmerman, „Narrative, Interactivity, Play, and Games.”
- 14 Zob. Więcej na ten temat w: Kluszczyński, *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce* (Warszawa: Instytut Kultury, 1998), 22-23, 27.
- 15 Elżbieta Fuchs i Janusz Zagrodzki, red., *Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji* (Łódź: Miejska Galeria Sztuki, 2010), 150.
- 16 Annick Bureau, „Les Basiques: Art »multimédia«,” *Leonardo on-line* (2004), www.olats.org/livresetudes/basiques/basiques.php.
- 17 Kluszczyński, *Sztuka interaktywna*, 217-64.
- 18 Ibid., 222-30.
- 19 Ibid., 250-55.
- 20 Fuchs i Zagrodzki, red., *Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji*, 166.

KWIEKULIK I KONCEPTUALIZM W UWARUNKOWANIACH PRL-U. PRZYCZYNEK DO ANALIZY PROBLEMU

Tomasz Załuski

Praktyki artystyczne duetu KwieKulik, tworzonego w latach 1971-1987 przez Przemysława Kwieka i Zofię Kulik, były dotychczas zasadniczo sytuowane poza nurtem sztuki konceptualnej.¹ Celem moich rozważań nie będzie stawianie prostej tezy, że KwieKulik byli artystami konceptualnymi. Postaram się raczej wstępnie opracować pytanie o relację, w jakiej KwieKulik **sytuowali się** względem konceptualizmu – relację złożoną, ambiwalentną i problematyczną. Pytanie to narzuciło mi się jako niezbędne – niejednokrotnie zadawałem je sobie badając materiały źródłowe z archiwum KwieKulik. Zadałem je też samym artystom w wywiadzie przeprowadzonym przy okazji wystawy w łódzkim Atlasie Sztuki w 2008 roku. Przywołam fragment tej rozmowy:

Tomasz Załuski: Powróćmy jeszcze do kwestii konceptualizmu. Czy można by powiedzieć, że w jakimś sensie byliście konceptualistami? Jak trzeba by ująć ten termin, by można Was nim objąć?

Zofia Kulik: Na pewno nie w tym sensie, w jakim konceptualizm był rozumiany i występował w Polsce: to była sztuka „scholastyczna”, odwracająca się od uwarunkowań ówczesnej rzeczywistości, od konkretnej, uwikłanej w kontekst egzystencji. Powiedziałabym nawet, że w tym, iż taka sztuka wówczas w Polsce zaistniała, istniał pewien fałsz. Potwierdzali to nam później artyści z Zachodu, którzy dziwili się, iż można było zachowywać się tak obojętnie wobec tej rzeczywistości i nie tworzyć sztuki kontekstualnej, ukazującej uwarunkowania reżimu.

Przemysław Kwiek: Na tym też polegał sukces Świdzińskiego, który do klasycznego, czysto analitycznego konceptualizmu w stylu Kosutha dodał wymiar kontekstualny, choć zrobił to, o czym warto powiedzieć, jedynie w sposób – o paradoksie! – konceptualny. Ale trzeba przede wszystkim pamiętać, że my w naszych Działaniach wyszliśmy od rzeźby, od materiału. Jak tu w grę mogła wchodzić czysta koncepcja, tautologia, dematerializacja, bądź tekst, gdy trzeba było dźwigać trzydzieści kilogramów gliny?!

T.Z. Ja bym dodał jeszcze jedną różnicę: aspekt wizualno-estetyczny.

P.K. Tak, ci klasyczni konceptualiści odrzucali wizualność. Ale ja ich wcale nie neguję, dużo dobrego w sztuce zrobili.

Z.K. My jednak nie mogliśmy być takimi czystymi konceptualistami, bo oszukiwalibyśmy samych siebie – że jest nam dobrze, nie ma żadnych problemów instytucjonalnych i egzystencjalnych, nie ma chałtur itd. Jak można było wtedy w Polsce uprawiać konceptualizm? Do dzisiaj nie mogę tego pojąć.²

Warto uwypuklić i nieco wyjaśnić kilka kwestii, które pojawiają się w tym skondensowanym treściowo fragmencie. Tym, co miało odróżniać praktyki artystyczne KwiekKulik zarówno od „analitycznego” konceptualizmu à la Kosuth, jak i od kontekstualizmu Świdzińskiego, było dążenie do ukazywania „uwarunkowań” rzeczywistości, w jakiej artystom przyszło żyć i pracować. Samo pojęcie „uwarunkowań” zajmowało ważne miejsce w słowniku autorskich terminów KwiekKulik. Pierwsze próby tworzenia realizacji, które ukazywałyby również „pozaartystyczne” warunki swego powstania oraz istnienia, artyści podejmowali na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W latach siedemdziesiątych tendencja ta uległa radykalizacji i systematyzacji, stając się ich założeniem programowym. KwiekKulik charakteryzowali wówczas swoje praktyki – określane zbiorczym mianem *Działań* – jako „ciągłe, sprawne zachowania się w konkretnych sytuacjach bytowych, artystycznych, społecznych, politycznych, umysłowych, materiałowych, przestrzennych”.³ Zdecydowanie podkreślali też różnice, jakie dzieliły ich własną **postawę i praktykę** od sformułowanej przez Świdzińskiego **teorii** „sztuki jako sztuki kontekstualnej”.

Najpełniejszy wyraz temu dali w pochodzącym z 1980 roku tekście *Uwarunkowania versus Kontekst*,⁴ który – co znamienne – sam zaistniał w formie performatywnej: Kwiek wygłosił go w trakcie swego działania na plenerze Miastko `80, zorganizowanym w Świeszynie przez Andrzeja Kostołowskiego. Na polnej drodze, na tle plasz propagandowych z napisem „PZPR – o dalszy rozwój Socjalistycznej Polski, o pomyślność narodu polskiego – PZPR”, Kwiek przekonywał, że „kontekst” ma charakter czysto intelektualny i jest teoretyczną abstrakcją, obejmującą takie elementy z otoczenia człowieka, które nie dotyczą bezpośrednio jego jednostkowej egzystencji. „Kontekst” jest więc czymś zewnętrznym, do czego artysta może się odnieść i co może uwzględnić – **jeśli zechce**. Inaczej „uwarunkowania”, które mają charakter egzystencjalny: bezpośrednio, czasem wręcz „do żywego” dotyczą człowieka, „wrzucają” go w określoną sytuację i oddziałują na jego los. Tak rozumiane uwarunkowania z siłą konieczności narzucają się artyście i wywierają na niego presję „z samego wnętrza” jego sytuacji życiowej. Jedyne jako takie mogą i powinny być ukazywane w praktyce artystycznej. Zarzucając Świdzińskiemu, że kontekstualizm jest w istocie przedsięwzięciem czysto konceptualnym, KwiekKulik już wówczas uznawali, że „spór Świdzińskiego z Kosuthem o Kontekstualizm i Konceptualizm jest bez znaczenia z punktu [widzenia] rozmyślań o uwarunkowaniach”.⁵ Sami postulowali, aby artysta świadomie „brał na siebie” swe uwarunkowania, czyniąc swym działaniem i zmieniając w swe dzieło sam akt ich ekspozycji.

Nie bez powodu więc w przytoczonym fragmencie wywiadu Kulik stwierdziła, że KwiekKulik nie mogli być „czystymi konceptualistami”. Stwierdzenie to rodzi jednak następujące przypuszczenie: czy działalności duetu nie dałoby się ująć w kategoriach jakiegoś „nie-czystego konceptualizmu”, ściśle powiązanego z kwestią uwarunkowań życia i pracy w PRL-u? Łatwo dostrzec, że tego rodzaju przypuszczenie kryło się już we wstępnych pytaniach, jakie zadałem artystom: „Czy można by powiedzieć, że w jakimś sensie byliście konceptualistami? Jak trzeba by ująć ten termin, by można Was nim objąć?” Pytałem o to, jak należałoby poszerzyć, zreinterpretować, zdywersyfikować termin „konceptualizm”, aby można było odnieść do niego również jednostkowy przypadek duetu KwiekKulik. Byłem bowiem (i wciąż jestem) przekonany, że w działaniach artystów występowały pewne punkty stykowe z konceptualizmem, wynikające już choćby ze współuczestnictwa w przełomie transformującym wówczas dziedzinę praktyk artystycznych. Wydaje mi się, że istnienie takich „punktów stykowych” dostrzegają też Kwiek i Kulik. Wciąż nie oznacza to jednak, że byłiby w stanie utożsamić się z samym szyldem „konceptualizm”.

Co więc należy zrobić w tej sytuacji? Sądzę, że zarysowują się tu dwa, do pewnego stopnia rozbieżne postulaty. Z jednej strony, należy niewątpliwie badać, opisywać i interpretować KwiekKulik w ich specyfice, w immanentnym, kontekście ideowym i terminologicznym, jaki sami dla siebie tworzyli. Z drugiej strony, nie sposób nie zadać pytania o ich relację względem tej hegemonicznej nazwy, jaką był i wciąż pozostaje „konceptualizm” – ów punkt odniesienia, wskaźnik i wyznacznik zmiany paradygmatycznej, każący nam wciąż określać sztukę współczesną mianem „postkonceptualnej”.

Pojawia się tu więc – przynajmniej na pewnym poziomie analizy – swego rodzaju aporia, a wraz z nią konieczność negocjacji pomiędzy tymi postulatami i podjęciem decyzji co do tego, jak połączyć ich rozbieżne aspekty w ramach strategii interpretacyjnej. Aby jednak móc skonkretyzować możliwość takiej strategii, muszę wytłumaczyć się ze swego użycia pojęcia „hegemonii”. Pisząc, że konceptualizm był i jest „hegemoniczną nazwą”, odwołuję się do dwóch rzeczy.

Po pierwsze, analogicznie (choć jest to analogia o ściśle ograniczonym zakresie) do fenomenu, który wszedł do historii sztuki pod nazwą „minimal art”, zjawisko określane dziś mianem „conceptual art” stanowiło pierwotnie przestrzeń agonistyczną, naznaczoną radykalną heterogenicznością, chaotyczną grą sił i antagonizmów.⁶ Jak podkreśla Peter Osborne, w swym macierzystym polu, jakie stanowiła sztuka amerykańska i zachodnioeuropejska, określenie „conceptual art” początkowo nie funkcjonowało jako ogólna, jednolita nazwa tendencji artystycznej, nie pojawiało się też jeszcze w tytułach większości kluczowych wystaw ani antologii tekstów artystycznych i krytycznych.⁷ Było jedną z wielości rywalizujących ze sobą nazw, pojęć, koncepcji, doktryn, postaw i praktyk. Wydaje się, że zdarzeniem, począwszy od którego zaczęło ono zyskiwać pozycję i status takiej pojedynczej, ogólnej nazwy, była zorganizowana w 1970 roku w Nowym Jorku wystawa *Conceptual Art, Conceptual Aspects*. W procesie zdobywania hegemonii, podporządkowywania sobie i reorganizacji agonistycznego pola sił, pojęcie „sztuki konceptualnej” zyskało też dominującą redakcję i interpretację. Było nią właśnie ujęcie Kosuthowskie, wahające się pomiędzy swą wersją radykalną, czy też „mocną”, wedle której sztuka jest meta-artystyczną analizą samego pojęcia i języka sztuki, a wersją „słabą”, wedle której sztuką jest już sama idea lub koncepcja artysty. To właśnie w tej redakcji sztuka konceptualna utrzymywała i rozszerzała swą hegemoniczną pozycję w polu nowatorskich tendencji sztuki amerykańskiej i zachodnioeuropejskiej, jak też „promieniowała” na inne terytoria geopolityczne. Redakcja ta stała się nieuniknionym punktem odniesienia, także krytycznego. Doszło wówczas do tego, że niektórzy artyści odżegnywali się od jakichkolwiek związków ze sztuką konceptualną, nie chcieli bowiem zgodzić się z jej dominującą interpretacją ani też pozwolić, by wpisano ich twórczość w przestrzeń, której granice i kształt wyznaczył Kosuth. On sam zresztą bardzo dbał o „czystość” tej przestrzeni – przez lata prowadził wręcz swoisty dyskurs „higieniczny”. Nie było w tym nic dziwnego. Jak wiadomo, w procesie konstytuowania się hegemonii nieuchronnie musi dochodzić do aktów wykluczenia. Wszelka hegemonia dąży jednak do tego, by ukryć arbitralny charakter tych wykluczeń. Musi więc poddać je „naturalizacji”. Dzięki temu może skrywać swą własną hegemoniczność i próbować zapewnić sobie legitymizację. Schemat ten można odnaleźć w wielu tekstach Kosutha, które były performatywnymi aktami oddzielenia „czystej” sztuki konceptualnej od tego, co miało stanowić jej powierzchowne naśladownictwo. Najbardziej wyrazistym tego przykładem była wprowadzona w tekście „1975” opozycja między *theoretical conceptual art* a *stylistic conceptual art*.⁸

Drugim elementem, który pozwala mówić o konceptualizmie jako „hegemonicznej nazwie”, jest proces rewizji i reinterpretacji sztuki konceptualnej, jaki od ponad dwóch dekad trwa w dyskursie zachodniej historiografii i teorii sztuki. Dokonywane obecnie reinterpretacje ukazują hegemoniczny charakter terminu „sztuka konceptualna” oraz związanego z nim dyskursu, a jednocześnie zmierzają do tego, by zakwestionować narzucone przezeń granice, wykluczenia, sposoby wartościowania i hierarchie. Dość powszechną tendencją jest przy tym zachowywanie samego terminu, a jednocześnie poddawanie go generalizacji i dywersyfikacji, wyróżnianie w jego poszerzonych ramach wielu typów strategii i praktyk konceptualnych. Pozwala to na umieszczenie pod szyldem „sztuki konceptualnej” tych artystów, którzy się swego czasu od niej odżegnywali i poddawali krytyce określony, wąski sposób jej pojmowania i praktykowania; znakomitym przykładem może tu być Daniel Buren, niegdysiejszy krytyk, a dziś niekwestionowany klasyk sztuki konceptualnej.⁹ Pozwala to również na odniesienie pojęcia „sztuka konceptualna” do takich zjawisk jak Fluxus, sztuka performance, sztuka mediów, dokumentacja akcji itp. W efekcie, stopniowo tworzona jest mapa wielu zróżnicowanych tendencji i praktyk konceptualnych w sztuce.

To jednak nie wszystko. Metafora „mapy” odsyła do innego ważnego aspektu współczesnych reinterpretacji sztuki konceptualnej, a mianowicie do przywrócenia jej historiografii wymiaru „geograficznego”, czy raczej „geopolitycznego”, do prób stworzenia „geografii artystycznej” konceptualizmu. Prowadzą one do osłabienia hegemonii zachodniego dyskursu o sztuce konceptualnej. Zgodnie ze znanym schematem – kreślonym tu z konieczności dość grubą kreską – dyskurs ten dość jednoznacznie sytuował „promieniujące centrum” sztuki konceptualnej w Stanach Zjednoczonych oraz Europie Zachodniej, a inne terytoria sprowadzał do roli zapóźnionych „peryferiów”, skazanych na powielanie centralnych wzorców. Współczesne rewizje przyczyniają się do daleko idącego skomplikowania tej wizji. Ich najbardziej dotychczas spektakularnym rezultatem wydaje się być „ponowne odkrycie” sztuki konceptualnej w Ameryce Łacińskiej, wraz z towarzyszącym mu odwróceniem hierarchii i redystrybucją wartościowań historycznych.¹⁰ Okazuje się więc, że artyści z krajów Ameryki Łacińskiej o wiele wcześniej,¹¹ a także w sposób bardziej zdecydowany niż ich amerykańscy i zachodnioeuropejscy koledzy, wkroczyli na ścieżkę konceptualizmu skupionego na analizie ideologii władzy i angażującego się w krytykę rzeczywistości społeczno-politycznej. Miało to miejsce już w połowie lat sześćdziesiątych, gdy Kosuth nie myślał jeszcze o „artyście jako antropologu”.

Jak odnieść motyw hegemoniczności sztuki konceptualnej do sytuacji polskiej oraz do jednostkowego przypadku Kwiekulik? Trzeba wziąć pod uwagę to, że również w Polsce, w polu nowatorskich tendencji sztuki lat siedemdziesiątych, konceptualizm funkcjonował jako „hegemoniczna nazwa”. Jak wspomina Zbigniew Warpechowski, „»konceptualistami« nazywano wszystkich artystów, którzy wyrwali się spod partyjno-związkowego mecenatu oraz zerwali z rytualnym sposobem uprawiania sztuki, poszukując możliwości w nieznanym wcześniej sposobach ekspresji, czy wypowiedzi artystycznej”.¹² Konceptualizm organizował agoniczne pole nowej sztuki, ustanawiał w nim punkt odniesienia, wzbudzał i ukierunkowywał jego wewnętrzne antagonizmy. Promieniował, oddziaływał, niósł inspirację i wywierał presję – zarówno pozytywną, jak i negatywną. Posiadał swą doksię i ortodoksię, tworzył własną przestrzeń rywalizacji i walki o czystość doktryny, dokonywał własnych podziałów i wykluczeń. Nie oznacza to, że mieliśmy wtedy do czynienia z prostym przeniesieniem i reprodukcją hegemonii konceptualizmu zachodniego. Jakkolwiek mechanizm przeniesienia i reprodukcji – zarówno samej nazwy, jak i jej Kosuthowskiej interpretacji – odgrywał bez wątpienia ważną rolę w ukonstytuowaniu się w Polsce hegemonii konceptualizmu, to jednak miała ona też nieredukowalny wymiar lokalny, swe rodzime źródła, swoją specyfikę i oryginalność, a także własną dynamikę rozwojową określaną przez odmienne od zachodnich uwarunkowania geopolityczne oraz odmienne konfiguracje sił i relacji w instytucjonalnym polu sztuki.

Trzeba zatem ująć konceptualizm jako hegemoniczną siłę w agonicznym polu nowej polskiej sztuki lat siedemdziesiątych. Należy wydobyć wszelkie formy tego **konstytutywnego** agonu – nie może on być traktowany jak rzecz drugorzędna, przynależna wyłącznie życiu artystycznemu, a oddzielona od samej sztuki. Agon ten trwa zresztą do dzisiaj. Istnieje on w przestrzeni praktyk reinterpretacji sztuki polskiej lat siedemdziesiątych i prób stworzenia nowego kanonu historii sztuki tego okresu. Rozwija się w polu współczesnych praktyk dyskursywnych oraz instytucjonalnych, w ramach których pojawiają się zarówno dążenia do utwierdzenia wcześniejszej hegemonii konceptualizmu poprzez upowszechnianie związanych z nią archiwów dokumentacji, jak też próby redystrybucji hierarchii, gesty kontr-hegemoniczne i kontr-archiwalne. Wszystko to powoduje, że trzeba być świadomym własnych uwarunkowań – a ściślej tego, jakie miejsce samemu się w tym polu zajmuje, działając jako badacz i interpretator, który opisuje, analizuje i wartościuje dane praktyki artystyczne z lat siedemdziesiątych. Jest to szczególnie ważne, gdy badacz ten (tak jak to ma miejsce w moim przypadku) należy do całkiem innego, młodszego pokolenia i nie był bezpośrednio zaangażowany w spory tamtego okresu, a jednocześnie podlega niebezpieczeństwu ich powielania, częściowego reprodukowania dawnych podziałów i przyjmowania określonej perspektywy opisowej – pod wpływem kontaktów z opisywanymi przez siebie artystami, przyjaźni z nimi, żywnego dla nich szacunku itp., ale też pod wpływem agonistycznej gry sił, dążeń i celów we współczesnym polu instytucjonalnym

sztuki. Ten „perspektywizm” dyskursu jest nieuchronny. Jest też jednak nieodzowny – o tyle, o ile dyskurs ten ma nie tylko stanowić „historię przeszłości”, ale też (a może nawet przede wszystkim) być „genealogią dnia dzisiejszego” i jako taki angażować się w debatę nad kulturowym projektem współczesności. Trzeba więc być świadomym, że własna praktyka dyskursywna opiera się na swego rodzaju decyzji, w mocnym, performatywnym i „politycznym” znaczeniu tego słowa. Czy tego chcemy, czy nie, nasza praktyka dyskursywna, praktyka z gruntu reinterpretacyjna, jest również swego rodzaju polityką historiograficzną.

Zmierzam do tego, że pisząc dziś – w sposób pozornie neutralny – o „sztuce konceptualnej” w Polsce i (hipotetycznie) sytuując poza jej nawiasem praktyki artystyczne Kwiekulik jako „nie dość konceptualne”, nazbyt „publicystyczne”, obciążone ciężarem ówczesnych uwarunkowań itp., opowiadalibyśmy się faktycznie po stronie pewnego dyskursu hegemonicznego. Chcąc przeanalizować relację „KwieKulik a konceptualizm”, trzeba więc podjąć inną decyzję: spróbować „wziąć stronę” Kwiekulik, by z perspektywy ich praktyk spojrzeć na kwestię konceptualizmu i dokonać jej kontr-hegemonicznej reinterpretacji. Nie odrzucając samej nazwy „konceptualizm”, należy spojrzeć na związaną z nią problematykę przez pryzmat jednostkowego kontekstu, jednostkowego przypadku duetu Kwiekulik i pozwolić, aby praktyki obojga artystów odcisnęły na tej nazwie swe specyficzne znamię.

Możemy teraz przeformułować i lepiej sprecyzować wspomniane wcześniej rozbieżne postulaty, jakie należało by uwzględnić w tak zaprojektowanej analizie. Z jednej strony trzeba więc przyrzeć się temu, w jakiej relacji Kwiekulik sytuowali się względem hegemonicznego dyskursu sztuki konceptualnej: jak odnosili się do samego terminu „konceptualizm” i założeń nurtu określanego tą nazwą, jak postrzegali działalność artystów i artystek, identyfikujących się w Polsce z hasłem „konceptualizm”, jakie stanowisko zajmowali względem tworzonych przez nich galerii prezentujących sztukę konceptualną itp. W analizie należało by uwzględnić zarówno dynamikę przemian tej relacji, jak i jej wieloaspektowy charakter, ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień geopolitycznych – kwestii „rodzimości” bądź „obcości” praktyk artystycznych oraz sposobu ich usytuowania w uwarunkowaniach PRL-u. Z drugiej strony trzeba wydobyć wszystko to, co w *Działaniach Kwiekulik* samo stanowi aspekt konceptualny oraz określić specyficzną, jednostkową postać, jaką aspekt ten zyskuje w sieci relacji z innymi elementami praktyk artystów. „Nie-czystość” konceptualizmu, jaki można przypisać Kwiekulik, to nie tylko kwestia „zabrudzenia” lokalnymi uwarunkowaniami. To również fakt, że w sztuce duetu aspekt konceptualny nigdy nie zyskał wyłączności, lecz zawsze był wpisany w szerszą konfigurację problemową i „zabarwiany” przez inne wchodzące w jej skład zagadnienia. I tak na przykład w autorskiej prezentacji opublikowanej w 1981 roku w czasopiśmie *Sztuka*, Kwiek i Kulik, nie używając samej nazwy „konceptualizm”, wspominają o „ważności pomysłu w sztuce” jako jednym z elementów konfiguracji problemowej składającej się na „odkrycie nowego”: „W latach 1967-1971 przeżyliśmy intensywnie odkrycie »nowego«. »Nowe« to znaczyło wówczas dla nas hasło »precz z obiektami i dziełami sztuki«, ujawnianie procesu twórczego, działania; »nowe« to była twórcza i permanentna praca eksperymentalna; »nowe« to także pojęcie wynalazku, ważność pomysłu w sztuce, pogląd o inspirującej roli nauki wyprzedzającej sztukę w budowaniu nowych modeli rzeczywistości”.¹³

Rysuje się tu perspektywa obszernych analiz, które wykraczają poza ramy tego „przyczynkarskiego” szkicu. Ograniczę się więc do przedstawienia szeregu fragmentarycznych, bardzo wybiórczych, choć zarazem dość szczegółowych uwag; stanowią one punkty orientacyjne dla dalszej pracy badawczej.

1. „Konceptualny impuls” w twórczości Kwiekulik miał swoje własne, lokalne źródło. Była nim teoria i dydaktyka Formy Otwartej Oskara Hansena. Zajęcia prowadzone przez Hansena w warszawskiej ASP zakładały redukcję elementu „rękodzieła”: odejście od wykonywanych manualnie realizacji plastycznych na rzecz rozwiązywania problemów z zakresu organizacji elementów formalnych, za pomocą specjalnie zaprojektowanych przyrządów zwanych „aparatami”. Nacisk na wymiar intelektualny twórczości artystycznej stymulował myślenie poza tradycyjnym systemem dyscyplin, materiałów i mediów artystycznych, choć jednocześnie nie wymuszał

odrzućcia wymiaru estetyczno-wizualnego. Zajęcia Hansena, na które Kwiek i Kulik uczęszczali jako studenci na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, ukształtowały w nich postawę analityczną, myślenie w **kategoriach** modelu, struktury, relacji, kombinatoryki oraz generatywności. Kazały też wrażliwie dostrzegać zasadniczą zmienność, różnorodność i zdarzeniowy charakter rzeczywistości oraz akcentować aspekt „materiałowo-przestrzenny” zachodzących w niej procesów. Wydaje się, że to napięcie między intelektualną abstrakcją i materialnym konkretem, tak silnie dostrzegalne w późniejszych *Działaniach* KwiekKulik, zrodziło u młodych artystów zainteresowanie ideą konceptualizmu, ale też narzuciło określony, specyficzny kontekst jej recepcji.

2. Wyraźne oznaki tego zainteresowania można odnaleźć w teoretycznej pracy dyplomowej Zofii Kulik z 1971 roku. Idea sztuki konceptualnej, znana artystce z tekstów polskich i zagranicznych krytyków sztuki – między innymi z tekstu „Sztuka w epoce postartystycznej” Jerzego Ludwińskiego – została tu zaprezentowana w kontekście pozytywnym i potraktowana jako jeden ze sposobów artykulacji własnych dążeń artystycznych. Kulik upatrywała w niej szansę na wyjście poza tradycyjny system dziedzin artystycznych, łączyła z ideą zintegrowania potencji twórczych, rozparcelowanych uprzednio pomiędzy poszczególnymi dziedzinami sztuki, z możliwością wykorzystania w sztuce nowych mechanicznych mediów, połączenia w działaniu predyspozycji i postaw charakterystycznych dla artysty, poety, naukowca i teoretyka, jak również z potrzebą krytyki i reformy rodzimych instytucji artystycznych. Również tutaj konceptualizm był tylko jednym z wielu poruszanych zagadnień. W swej pracy Kulik nawiązywała również m.in. do teorii Formy Otwartej Hansena, fenomenologii percepcji, prakseologii Tadeusza Kotarbińskiego, podjęła kwestię dokumentacji działań artystycznych oraz ideę integracji sztuki z życiem. Jej praca sama dałaby się zresztą potraktować jako swoista „propozycja konceptualna”: jej nieliniarną strukturę budowały napisane na maszynie, autorskie, programowe uwagi na temat sztuki, jak też cytaty z pism tworzących współcześnie artystów, pisarzy, filozofów, teoretyków, historyków sztuki oraz specjalistów z innych dziedzin nauki, które artystka nakleiła na trzy wielkoformatowe płachty papieru. Znaczenia tekstów były modyfikowane i kreowane drogą odpowiednich fragmentów, a także drogą graficznego zaznaczania łączących je relacji. Co ciekawe, Kulik opisywała tę praktykę za pomocą metafor rzeźbiarskich: „Już podczas montażu [tekstów] uświadomiłam sobie, że można traktować tekst jako materiał na równi np. z gliną. Komponować, uczytelniać, kontrastować i w ogóle pracować na nim. Konieczne jest posługiwanie się cytatami, jako surowcem, poddanie go obróbce cięć i montażu odpowiedniego dla danego toku myślenia”.¹⁴

3. Te rzeźbiarskie metafory dają dużo do myślenia. Proces wyłonienia się konceptualizmu w sztuce opisuje się dość często w kategoriach „destrukcji obrazu” bądź „depikturalizacji”.¹⁵ Warto by się zastanowić, na ile to „wyjście od obrazu” zdeteminowało określoną postać, jaką zyskał „klasyczny” konceptualizm, posługujący się słowem, tekstem, diagramem itd., czyli czymś, co można by nazwać „komunikacją na płaszczyźnie”, naprzeciw której miał stawać odbiorca. Tego rodzaju podejście naprowadziłoby nas być może również na trop innej ścieżki ewolucyjnej, która wiodła ku specyficznym praktykom konceptualnym „wychodzącym z rzeźby”. W jaki sposób tego rodzaju „deskulpturyzacja” determinowałaby kształt pochodnych praktyk konceptualnych?

4. Jednej z odpowiedzi na to pytanie dostarczałyby właśnie *Działania* KwiekKulik, a dokładniej stworzona przez artystów teorio-praktyka „Działań, Dokumentacji i Upowszechniania” – procesualnych, efemerycznych działań i współdziałań materiałowo-przestrzennych, nierzadko realizowanych z udziałem publiczności, działań dokamerowych, rejestrowanych za pomocą mediów fotofilmowych i prezentowanych w formie dokumentacji informacyjnej, a także wykorzystywanych jako wtórnie reżyserowany materiał wizualny do wieloekranowych projekcji slajdowych i filmowych. Wydaje się, że na początku lat siedemdziesiątych Kwiek i Kulik nie mieliby nic przeciwko temu, by ich praktyki określać **również** mianem konceptualnych.

5. W pierwszej połowie 1971 roku Kwiek i Kulik, wraz z m.in. Janem Stanisławem Wojciechowskim oraz Zygmuntem Piotrowskim, weszli w skład komitetu organizującego z ramienia ASP w Warszawie pierwszą edycję Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych w Nowej Rudzie koło Wrocławia (25-30.06.1971). W sprawozdaniach z zebrań komitetu pojawia się deklaracja, iż „członkowie Komitetu traktują swoją działalność [organizacyjną] jako realizację twórczą mieszczącą się w sferze zagadnień będących przedmiotem dyskusji na Festiwalu”.¹⁶ W praktyce miało to oznaczać, że „wszystkie materiały pisemne, jak sprawozdania, ulotki, druki, zezwolenia itp. będą dyskutowane i eksponowane na Festiwalu. Materiał i sytuację, z którymi się zetkniemy i nad którymi będziemy pracować traktujemy na równi z gliną, ołówkiem czy pędzlem i ten powstały twór zaprezentujemy na Festiwalu jako naszą propozycję”.¹⁷ Mamy tu do czynienia z postulatem traktowania i prezentowania jako sztuki także „okołoartystycznej” działalności organizacyjno-instytucjonalnej. KwieKulik traktowali ten postulat jako wyraz swego dążenia do uwzględniania uwarunkowań twórczości artystycznej i pozostali mu wierni w całym okresie istnienia duetu. Podejmowane przez nich liczne próby analizy i reformy istniejących instytucji artystycznych, jak też inwencji nowych, alternatywnych struktur galerijnych, placówek artystyczno-badawczych, sekcji związkowych i stowarzyszeń artystycznych, dałyby się rozpatrywać jako szczególna forma konceptualnej krytyki instytucjonalnej.

6. Ambiwalentne podejście KwieKulik do konceptualizmu w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych najlepiej ilustruje zestawienie trzech kontekstów, w jakich określenie to pojawia się w ich ówczesnych tekstach i działaniach. W tekście z marca 1973 roku artyści charakteryzują zorganizowany przez siebie rok wcześniej pokaz *Proagit II* jako „spektakl zamknięty (...), mający poinformować działaczy politycznych o możliwościach sztuki działań, intuicyjnej, konceptualnej, integracyjnej”.¹⁸ Sztuka konceptualna występuje tu obok kluczowych autorskich terminów KwieKulik, jest wartościowana pozytywnie i wpisywana w nieco utopijny, biorąc pod uwagę ówczesne realia (choć zarazem u swych podstaw głęboko pozytywistyczny) program twórczości artystycznej, która propagowałaby treści identyfikowane z ideałem socjalistycznym za pomocą nowych, eksperymentalnych metod i środków, a przez to angażowała się w ekspozycję, krytykę i modernizację warunków życia społecznego. Rok później, w maju 1974 roku, w białostockiej Galerii Znak KwieKulik zrealizowali pokaz *Sztuka komentarza*, prezentując zdjęcia opatrzone komentującymi podpisami. Jedną z takich prac było zdjęcie pijanego mężczyzny z leżącą obok niego książką Urszuli Czartoryskiej *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, podpis zaś głosił: „Precz z konceptualizmem – nowinką z Zachodu.” Komentarz ten miał najprawdopodobniej wyrażać negatywny stosunek KwieKulik do tych praktyk konceptualnych w sztuce polskiej, które uznawali oni za całkowicie oderwane od specyficznie polskich uwarunkowań. Na potwierdzenie tego domysłu można przywołać fakt, że w tekście napisanym z kolei w czerwcu 1975 roku, w trakcie Ogólnopolskiego Spotkania Twórczego Liksajny'75, artyści zadeklarowali chęć polemiki z „alternatywnymi koncepcjami funkcjonowania współczesnej sztuki w PRL” (na celowniku znalazły się wówczas Galeria Foksal i Galeria Współczesna w Warszawie oraz ogół bardziej tradycyjnych instytucji artystycznych, takich jak BWA, CBWA, czy Domy Kultury) i zaprosili do obejrzenia „jedynej i najbogatszej dokumentacji w Polsce (...) sztuki, jak my ją nazywamy, »konceptualizmu socrealistycznego«”.¹⁹

7. W jaki sposób można było połączyć ze sobą tak – wydawałoby się – różne pojęcia/dążenia jak „konceptualizm” i „realizm ukazujący warunki życia w socjalizmie”? Innymi słowy, jak można połączyć **w praktyce** aktywną siłę twórczej świadomości i jej bycie-uwarunkowaną przez „byt”? Eksperymentalnym przykładem takiej praktyki zdają się być *Działania z Dobromierzem*, realizowane w latach 1972-1974 (sporadycznie także później, aż do roku 1984). Tak jak wielu artystów konceptualnych, KwieKulik poszukiwali alternatywnych modeli dla sztuki w dyskursach naukowych. O wyjątkowości duetu na tym polu decydowało jednak zainteresowanie prakseologią Kotarbińskiego. Była to teoria opisująca ogólne zasady działania, wychodząca od analizy wielości działań w ich faktycznych postaciach, ale też zakładająca możliwość ich „usprawniania” i doskonalenia. Wyznaczała ona

ideał sprawnej organizacji działań i łączyła go ze społecznym programem „dobrej roboty”, z etosem racjonalizacji i poprawy warunków egzystencji. W *Działaniach z Dobromierzem* KwieKulik dokumentowali układy materiałowo-przestrzenne, które opierały się o swobodnie stosowane zasady prakseologiczne, a zarazem były tworzone z wykorzystaniem elementów składających się na materialne i symboliczne uwarunkowania ówczesnego życia artystów. W tych układach ich nowonarodzony syn Dobromierz mógł więc na przykład leżeć obok książek i czasopism filozoficznych, bądź też, ubrany w mundurek małego ZMS-owca, zostać otoczony kręgiem z cebuli, którą wspomógł ich ojciec Kwieka. Owa realizacja pokazuje również, że KwieKulik nie podzielali wspólnego wielu konceptualistów, quasi-idealistycznego pojmowania „idei”, mającej jakoby istnieć niezależnie od wszelkiej „materializacji”. Dla KwieKulik „idea” działania byłaby raczej swoistym schematem generatywnym dla zdarzeń: byłaby „problemem”, który nie posiada określenia sam w sobie i zyskuje je dopiero w swym zdarzeniowym „rozwiązaniu”, w eksperymentalnej i nie do końca przewidywalnej dla samych artystów konkretyzacji-materializacji. Wydaje się, że KwieKulik mogliby ująć „ideę” na podobieństwo Hansenowskiej „formy otwartej”: jako receptywne, „chłonne tło”, eksponujące realne zdarzenia, a jednocześnie jako aktywny czynnik generowania nowych zdarzeń drogą reorganizacji, zestawiania, rytmizowania, kontrastowania itd. tego, co eksponowane. Dlatego też w twórczości artystów właściwie nie znajdziemy jakże popularnej wówczas w konceptualizmie refleksji nad relacją między *signifié* i *signifiant*.²⁰ Kombinatoryczność układów w *Działaniach z Dobromierzem*, wypływająca między innymi z prakseologicznej zasady ekonomizacji działań, miała raczej wyzwalać proces określany we francuskim dyskursie lingwistycznym jako *signifiance* czyli „znaczenie-wytwórczość”: rodzenie się sensów z zestawień i relacji samych elementów materialnych, fragmentów eksponowanej egzystencji. Warto dodać, że kombinatoryczno-generacyjna „idea” *Działań z Dobromierzem* zyskała swą najbardziej abstrakcyjną i – przynajmniej na pierwszy rzut oka – konceptualną formalizację w pracy *Stół z X-ami*, pokazanej w listopadzie 1974 roku we wrocławskim Muzeum Narodowym na wystawie *Młoda Generacja*. Artyści zilustrowali w niej swoisty algorytm swych działań, wizualizując przy pomocy symbolu „x” wszystkie możliwe zestawienia elementów w przestrzeni, jakie opisują istniejące w języku polskim przysłówki przestrzenne.²¹

8. Rzuci to nieco światła na fakt, że w twórczości duetu „impulsy konceptualne” mogły współ-występować – czasem w obrębie pojedynczej realizacji – z „twardym”, „topornym”, miejscami dosadnym realizmem.²² Szczególnie dobrze przejawiało się to w pracy *Koło KwieKulik* z 1976 roku oraz w działaniu zrealizowanym w grudniu 1975 roku, w trakcie pierwszej wystawy w Pracowni Działań, Dokumentacji i Upowszechniania (PDDiU). W pierwszym wypadku, nawiązując do układów formalnych z *Działań z Dobromierzem* i wykorzystując częste w konceptualizmie zestawienie fotografii i tekstu na swego rodzaju planszy informacyjnej, artyści w chłodny, rzeczowy sposób, choć nie pozbawiony też domieszki gorzkiej ironii, „zinwentaryzowali” całą brzydotę swego otoczenia, „zakłętę koło” miejsc, wśród których zmuszeni byli się wówczas poruszać. W drugim przypadku KwieKulik „podłączyli się” ze swym działaniem do prezentowanego w (prowadzonej przez nich w swym mieszkaniu) PDDiU obrazu Edwarda Dwurnika *Owoce ziemi*. Ukazywał on ludzi, z których każdy uprawiał swe własne, niewielkie, indywidualne „poletko”, przywołujące na myśl tak popularne w PRL-u działki pracownicze. Obok tego obrazu KwieKulik ustawili płótno, na którym widniał tekst opisujący – dość częstą w tamtych czasach – sytuację, jaka przytrafiła się artystom w sklepie spożywczym: „Zmęczeni powoli zeszliliśmy na dół do sklepu kupić olej. Wzięliśmy pustą butelkę i 18 zł. Sprzedawczyni: »Co Państwo, taka brudna? My takiej nie przyjmujemy, mowy nie ma. Niech Państwo umyją i przyniosą, z laku i naklejki też, proszkiem dobrze się myje!« Zrobiło nam się gorąco w okolicach serc. Powiedzieliśmy: »Wiemy« i nic innego powiedzieć nie mogliśmy. Poleźliśmy na górę. Oskrobaliśmy z laku, nalepki, umyliśmy z tłuszczu i nic innego zrobić nie mogliśmy”. Kulik ponownie napisała ten tekst na małym fragmencie tego samego płótna, a Kwiek wyciął go i przymocował do obrazu Dwurnika, „wypełniając” w ten sposób jedno z namalowanych tam „poletek”. Dla tego typu realizacji KwieKulik ukuli osobne określenie gatunkowe: „Sztuka z nerwów”.

9. Waznym elementem praktyki KwieKulik w drugiej polowie lat siedemdziesiatych byly tzw. „rozsytki”, czyli tworzone (w postaci odbitek fotograficznych) i dystrybuowane wlasnym sumptem ulotki. Mialy one charakter autorski, informowaly o aktualnych dzialaniach duetu, a takze byly reakcja na biezace wydarzenia z zycia artystycznego. W tym drugim przypadku konceptualne srodki wyrazu zostaly oddane w sluzbe ostrej, krytycznej, a czasami wręcz wojujacej „publicystyki”. Bywala ona ugruntowana merytorycznie, pomyslowa, dowcipna, nie stronila tez jednak od pamfliciarstwa, kaskliwej ironii i iscie „politycznej”, destrukcyjnej retoryki. Stanowila narzedzie, za pomocą ktorego KwieKulik uprawiali wlasna polityke artystyczno-instytucjonalna. To wlasnie w tego typu realizacjach najwyrazniej przejawiala sie agonistyczna struktura owczesnego pola nowatorskich praktyk artystycznych. Znajdziemy wsród nich m.in. trawestacje tekstu Wieslaw Borowskiego, w ktorym nazwisko „Kantor” zostalo zamienione na „Kwiek”, a takze zart ze sztuki „czystego” konceptualizmu, jakim byla ulotka: „»A. Sztuka nieswiadomie zla i B. Sztuka swiadomie zla« – dwie doskonalości.”

10. Problem szeroko rozumianej komunikacji, jedno z podstawowych zagadnien sztuki konceptualnej, byl stalym tematem dzialan i performace KwieKulik. Wydaje sie, ze najbardziej dobitna postac tematyka ta zyskala w cyklu *Dzialan na glowe*, a szczegolnie w tzw. *Pomniku doznajacym*, zrealizowanym w 1979 roku, na zaproszenie Galerii Repassage 2, na Krakowskim Przedmiesciu w Warszawie. Instrukcja, ktora towarzysyla „pomnikowi”, zapraszala przechodniow do „oddziaływania” na tkwiacą w postumencie pomnika glowe, podjecia proby „wzucia sie” w jej emocje, swiadomego „komponowania” jej wrazen itp. Byla to wzglednie czysta realizacja; w innych przypadkach kwestie komunikacyjne byly silniej zabarwione elementem uwarunkowan.

11. Inną czescią dzialalności KwieKulik, ktora posiada nieredukowalny wymiar konceptualny, bylo upowszechnianie dokumentacji dzialan wlasnych i innych artystow polskich. Pracujac na materiale z gromadzonego przez siebie archiwum slajdow, wydawnictw artystycznych, drukow ulotnych itp., artysci – z pozycji swiadkow i uczestnikow – kreowali i na rózne sposoby prezentowali wlasna, autorska narracje o efemerycznej sztuce lat siedemdziesiatych i pierwszej polowy lat osiemdziesiatych. Te „archiwistyczne” praktyki znajduja kontynuacje w obecnych, trwajacych od kilku lat staraniach Zofii Kulik, by opracowac i nadac widzialnosc archiwum KwieKulik, a w ten sposob przeciwstawic je innym polskim artystyczno-galeryjnym archiwom – w tym rowniez, a moze nawet przede wszystkim, archiwom sztuki konceptualnej.

- 1 Prace KwiekKulik nie były prezentowane ani na wystawie *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975* (CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000), ani na kontr-wystawie *Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce* (BWA, Lublin 2002). W książce *Sztuka w Polsce 1945-2005* Anda Rottenberg charakteryzuje wprawdzie działalność duetu jako „wpisującą się w nurt sztuki konceptualnej”, ale czyni to jedynie w notce biograficznej, umieszczonej poza tekstem głównym, na końcu książki – zob. Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005* (Warszawa: Stentor, 2005), 410. KwiekKulik zostali usytuowani poza nurtem konceptualnym (a w zamian umieszczeni w ramach mogącej budzić nieporozumienia kategorii „pragmatyzmu”) przez Łukasza Rondudę w *Sztuka polska lat 70. Awangarda* (Jelenia Góra-Warszawa: Polski Western, CSW Zamek Ujazdowski, 2009), 8-15. Analiz sztuki KwiekKulik brak też w monografii Luizy Nader poświęconej polskiemu konceptualizmowi, jakkolwiek autorka wskazuje na możliwość ujęcia praktyk KwiekKulik w kategoriach sztuki konceptualnej, a dokładniej jako jednego z „idiomów konceptualizmu” – zob. Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 16. Wcześniej najbliższy bezpośredni odniesieniu praktyk duetu do konceptualizmu był J. S. Wojciechowski, na początku lat siedemdziesiątych blisko współpracujący z obojgiem artystów. W jednym z tekstów Wojciechowski wspominał o twórczości „studentów Hansena i Jarnuszkiewiczza” jako przykładzie tego, co sam określał mianem „konceptualizmu formalnego” Jan Stanisław Wojciechowski, „Z punktu widzenia rzeźbiarza,” *Rzeźba Polska 1*, (1986): 51-57. W trakcie pracy nad tekstem dowiedziałem się, że prace KwiekKulik mają zostać pokazane na wystawie *Konceptualizm. Medium fotograficzne*, przygotowywanej w Muzeum Miasta Łodzi jako impreza towarzysząca Fokus Łódź Biennale 2010.
- 2 Tomasz Załuski, „Z archiwum KwiekKulik. Z Zofią Kulik i Przemysławem Kwiekem rozmawia Tomasz Załuski w: Zofia Kulik prezentuje KwiekKulik. Dobromierz X (kat. wyst. w Atlasie Sztuki, Łódź),” *Art & Business (dodatek)*, nr 11 (2008): strony nienumerowane.
- 3 Autorska prezentacja Zofia Kulik i Przemysław Kwiek, „Bez tytułu,” *Kalejdoskop*, nr 7/8 (1979): 6. Tekst powstał w 1978 roku, jednak niektóre z poruszanych tam wątków, w tym również motyw „uwarunkowań”, pojawiały się we wcześniejszych pismach KwiekKulik.
- 4 KwiekKulik, *Uwarunkowania versus Kontekst*, Rękopis, Archiwum KwiekKulik, PDDiU, Łomianki,
- 5 Ibid.
- 6 Zob. Alexander Alberro, „Reconsidering Conceptual Art 1966-1977,” w: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson (Cambridge, MA-London: MIT Press, 2000), XVII. Zob. też Nader, *Konceptualizm w PRL*, 11-12.
- 7 Peter Osborne, „Survey,” w: *Conceptual Art*, red. Peter Osborne (London: Phaidon Press, 2002), 17.
- 8 Joseph Kosuth, „1975,” w: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 335. Przekład obu terminów podaję za Grzegorz Dziamski, „Konceptualna teoria i praktyka (część I),” *Dyskurs*, nr 4 (2006): 191, przyp. 1.
- 9 Krytyczne uwagi, jakie Buren wysunął pod adresem sztuki konceptualnej na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych można znaleźć przede wszystkim w tekście: Daniel Buren, „Beware,” w: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 144-56. Na ten temat zob. też Tomasz Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji* (Kraków: Universitas, 2008), 405. Dziś Buren sam uznaje i potwierdza swą przynależność do konceptualizmu – zob. Ewa Izabela Nowak, „B jak Buren. [Rozmowa z Danielem Burenem],” *Arteon*, nr 10 (2001): 16-21.
- 10 Zob. np. Mari Carmen Ramirez, „Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America,” w: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 550-62 oraz Alexander Alberro, „A Media Art: Conceptualism in Latin America in the 1960s,” w: *Rewriting Conceptual Art*, red. Michael Newman i Jon Bird (London: Reaktion Books, 1999), 140-51.
- 11 Narzuca się tu oczywiście pytanie o niewspółmierność i nieprzystawalność „czasów” czy też „prędkości” określających te pod wieloma względami tak odmienne terytoria „geopolityczne”, a w efekcie o samą możliwość ich dalszego porównywania i wartościowania na tej płaszczyźnie.
- 12 Zbigniew Warpechowski, „Przyczynki do dziejów fałszerstw o sztuce polskiej lat 60 i 70-tych,” w: *Podnośnik*, (Sandomierz: Wyd. własne, 2001), 426.
- 13 KwiekKulik, „Na własną odpowiedzialność. Dokumentacja Zofii Kulik i Przemysława Kwieka.” *Sztuka*, nr 4 (1981): 8.
- 14 Zofia Kulik, Praca dyplomowa. Archiwum KwiekKulik, PDDiU, Łomianki.
- 15 Zob. np. wypowiedź Andrzeja Turowskiego w: Paweł Polit, „O sztuce konceptualnej. (Andrzej Turowski w rozmowie z Pawłem Politem),” w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, red. Paweł Polit i Piotr Woźniakiewicz (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000), 46, 50.
- 16 Sprawozdanie (I) z zebrania Komitetu Festiwalowego, 26.02.1971, Maszynopis, Archiwum KwiekKulik, PDDiU, Łomianki.
- 17 Sprawozdanie (II) z zebrania Komitetu Festiwalowego, 01.03.1971, Maszynopis, Archiwum KwiekKulik, PDDiU, Łomianki.
- 18 Zofia Kulik, Przemysław Kwiek i Paweł Kwiek, *Tekst wysłany do katalogu wystawy sztuki polskiej organizowanej przez J. Glusberga w Argentynie, III 1973*, Maszynopis, Archiwum KwiekKulik, PDDiU, Łomianki.
- 19 KwiekKulik, *Tekst autorski napisany w Liksajnach, 03.06.1975*, Maszynopis, Archiwum KwiekKulik, PDDiU, Łomianki.
- 20 Pewien wyjątek stanowią uwagi na temat fotografii jako „oznacznika” „czasoskutków estetycznych”, pojawiające się w tekście do katalogu wystawy „wschodnioeuropejskiej fotografii konceptualnej” – tekst autorski —, „Bez tytułu,” w: *Osteuropese conceptuele fotografie*, red. Gerrit Jan de Rook (Eindhoven: Technische Hogeschool, 1977), 55. Kat. wyst.
- 21 Na ten temat zob. też Załuski, „Z archiwum KwiekKulik: Działania z Dobromierzem i Stół z X-ami”, strony nienumerowane.
- 22 W interesującym wywodzie Marcin Lachowski wskazuje na szerszą tendencję w polskiej sztuce lat siedemdziesiątych do łączenia „konceptualizmu” z „realizmem”. Jak pisze, w wielu przypadkach „przywołanie »realistycznych poetyk« dokonało się, paradoksalnie, po przyswojeniu »konceptualnego zwrotu«. W tym kontekście, jako przykład „małego realizmu”, będącego zapisem „jednostkowego zdarzenia”, omawia on również Koło KwiekKulik – zob. Marcin Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2006), 200-01, 05-07.

TAUTOLOGIE KONCEPTUALISTYCZNE

Grzegorz Sztabiński

Zagadnienie tautologii w sztuce kojarzone jest przede wszystkim z konceptualizmem. Przekonanie to jest uzasadnione, gdyż wprawdzie w dziełach niektórych artystów wcześniejszych można zauważyć pewne cechy zbliżające je do ujęć tautologicznych, jednak zasadniczo były one sytuowane w innych kontekstach teoretycznych i przypisywano im odmienne funkcje. Rola dokonań konceptualistycznych jest więc istotna dlatego, że interesująca nas problematyka podjęta została w nich z pełną świadomością jej swoistości wyodrębniona jako osobny problem. Istotną rolę z tego punktu widzenia pełniło zainteresowanie artystów koncepcją Ludwiga Wittgensteina oraz niektórych kontynuatorów jego myśli, którzy rozważaniom nad tautologiami przypisali istotną rolę w dociekaniach logicznych i filozoficznych.

Rolę problemu tautologii w konceptualizmie rozważać można na dwóch płaszczyznach. Pierwsza dotyczy ogólnego sposobu pojmowania sztuki, w tym relacji między pojęciem „sztuka” a dziełami tworzonymi przez artystów. Druga pojawia się podczas analizy samych utworów. Ich konstrukcja okazuje się mieć strukturę przypominającą budowę tautologii.

1. TAUTOLOGICZNY CHARAKTER SZTUKI

Tautologiczny charakter ujawnił się najwyraźniej w tej odmianie twórczości konceptualnej, która przybierała postać meta-artystyczną. Joseph Kosuth, jeden z czołowych jej reprezentantów uważał, że jest to odmiana „najczystsza”. Pozwala ona artystom pozostawać w obrębie sztuki bez wchodzenia w obszary życia, to znaczy „rozrywki, wzrokowego (czy innego) doświadczenia lub dekorowania, co łatwo zastąpi kultura kiczu i technika”.¹ Działania artystyczne tak pojęte miały charakter analityczny. „Dzieło sztuki – pisał Kosuth – jest tautologią w tym sensie, że ukazuje intencje artysty, który powiada, że to właśnie dzieło sztuki jest sztuką”. Sens utworu można więc sprowadzić do zdania: „To dzieło sztuki jest sztuką”.

Amerykański konceptualista nie ukrywał, że jego źródłem inspiracji była logika formalna. Już Kant uważał, że ma ona charakter analityczny. Prawdziwość występujących w niej zdań nie jest zależna od zgodności ze stanem rzeczywistości, a zagwarantowana przez ich swoistą konstrukcję. Szczególnie dobitnie widoczne jest to w przypadku tautologii. Jako przykład niemiecki filozof podawał twierdzenie „Wszystkie rzeczy

rozciągłe są rozciągłe”. Ma ono strukturę „ $a=a$ ” i pozostaje prawdziwe przy dowolnych interpretacjach zmiennych logicznych. Dlatego Kant pisał, że tautologie są rzeczywiście puste czy pozbawione konsekwencji. W dziewiętnastym wieku termin „tautologiczny” używany był w sensie pejoratywnym, a logikę formalną, szczególnie zaś zasadę tożsamości traktowano jako banalną i jałową, ponieważ nie poszerza naszej wiedzy.² Sytuacja zmieniła się w dwudziestym wieku. Młody Wittgenstein nie był pierwszym filozofem, który uważał logikę za tautologiczną, jednak zasługą jego stało się wykazanie, że tezy logiczne wprawdzie nie opisują rzeczywistości, jednak odzwierciedlają reguły językowe. Stanowią one „schematy zdań” nie ograniczające świata. W miejsce zmiennych logicznych występujących w tautologiach można podstawiać dowolne interpretacje. Sformułowanie w każdym przypadku pozostanie prawdziwe, gdyż warunkuje to jego budowa. Wittgenstein stwierdzał: „Tautologia nie ma warunków prawdziwościowych, gdyż jest bezwarunkowo prawdziwa”.³

W jaki sposób Kosuth zmierzał do wykazania, że działalność artystyczna ma charakter tautologiczny? W tekście „Sztuka po filozofii” pisał: „Formy sztuki są formami najbliższymi zdaniom analitycznym z tego względu, że tak jak zdania analityczne wiarygodność zyskują w sposób swoisty i że nie odnoszą się do niczego (prócz sztuki)”.⁴ Dzieła sztuki tylko pozornie służą przedstawianiu rzeczywistości, wyrażaniu uczuć czy tworzeniu przyjemnych doznań zmysłowych. Właściwe zrozumienie polega na odnoszeniu ich do pojęcia „sztuka”, gdyż „wyrażają definicję sztuki czy też formalne konsekwencje takiej definicji”. Dokonania artystyczne stanowią więc mogą albo potwierdzenie jednej z istniejących definicji sztuki, albo proponować nowy sposób jej zdefiniowania na zasadzie wyprowadzenia logicznych konsekwencji z definicji znanych, wcześniej stworzonych. „Zatem powiedzieć można – pisał Kosuth – że sztuka funkcjonuje podobnie jak logika. Widzimy bowiem, że cechą charakterystyczną badania czysto logicznego jest to, że dotyczy ono formalnych konsekwencji definicji (sztuki), nie zaś kwestii związanych z faktami empirycznymi”. Podobnie więc jak mało istotne z punktu widzenia logiki są takie czy inne sposoby konkretnych interpretacji zmiennych, w sztuce pojętej tautologicznie nie liczy się zrealizowanie konkretnego obiektu (choćby najbardziej udanego estetycznie) przy założeniu jednej ze znanych koncepcji artystycznych, a pojęciowe rozważenie nowych możliwości zdefiniowania sztuki. Wittgenstein pisał, że „definicja jest tautologią i wskazuje na relacje wewnętrzne między jej dwoma członami”.⁵ Twórczość artysty według Kosutha polega zaś na definiowaniu sztuki, czyli łączeniu *definiendum* (sztuka) z propozycjami *definiensów*, a więc nowymi sposobami jej pojmowania, poprzez przyjęcie między nimi znaku równości. Takie nowe propozycje zgłaszali swymi obrazami Manet, Cézanne, kubiści, Pollock, jednak w porównaniu z Duchampem były one, jak twierdzi Kosuth, „nieśmiałe i niejasne”.⁶ Uważa, że uświadomienie sobie przez konceptualistów właściwego, tautologicznego charakteru działań artystycznych, pozwoli zintensyfikować poszukiwania i odkryć nowe definicje sztuki, podobnie jak zdanie sobie sprawy z roli tautologii umożliwiło rozwój logiki w dwudziestym wieku.

Zarysowana tu krótko teza o tautologicznym charakterze sztuki miała charakter ogólny. Prowadziła do zatarcia granic między praktyką artystyczną a teorią sztuki. W istocie sensem wykonywanych prac plastycznych stały się cele teoretyczne. W tekstach pisanych sformułowane były one *explicite*, natomiast w realizacjach plastycznych (fotograficznych, wykonywanych przy użyciu przedmiotów znalezionych, działaniach performance) zawarte winny być *implicite*. Stanowiąc powinny ich zasadniczy sens i cel. Stanowisko to podzielane było w głównych punktach przez wielu konceptualistów. Prowadziło też do pytania, w jaki sposób można najlepiej przedstawiony cel zrealizować?

Kosuth sądził, że trzeba przede wszystkim zrezygnować z tradycyjnych środków stosowanych w praktyce artystycznej. W przeszłości środki malarskie lub rzeźba umożliwiały tworzenie nowych definicji sztuki. Obecnie jest to niemożliwe. „Jeżeli artysta jakiś – pisał – akceptuje obraz (lub rzeźbę), akceptuje tradycję, która się z nim wiąże. (...) Jeżeli malujesz obrazy, tym samym akceptujesz naturę sztuki (nie kwestionujesz jej). Akceptujemy więc to, że naturę sztuki stanowi tradycja dychotomii – malarstwo-rzeźba”.⁷ Uważam, że twierdzenie to jest wątpliwe i stanowi mechaniczne uproszczenie problemu.⁸ W ramach tautologicznie pojmowanej sztuki celem twórczości jest wzbogacanie *definiendum* (sztuka) poprzez wynajdywanie nowych *definiensów*.

Założenie, że należy to robić wykluczając malarstwo oraz rzeźbę i poszukując innych środków, jest skrajnym ułatwieniem. Wystarczy znaleźć coś, co ze sztuką wcześniej nie było kojarzone i podstawić w miejscu *definiensa*, aby zasugerować, że ów element wyznacza *implicite* nowy sposób pojmowania sztuki, że *a priori* łączy się z nim pojęcie nowych możliwości sztuki. Prowadzi to do mechanicznej interpretacji tautologii $a=a$. Z sugestii tej skorzystało zresztą wielu domorostych „konceptualistów”, którzy ograniczali się do zabiegu podstawiania, całą pracę intelektualną dotyczącą elementu pojęciowego dzieła pozostawiając innym – tym, którzy będą próbowali zrozumieć sens operacji. Sztuka pojęciowa, jaką miał być konceptualizm, przekształcała się w ten sposób w zabawę artystycznymi środkami.

W polskim ruchu konceptualnym również było wiele tego typu praktyk. Nie będę tu o nich wspominał. Skoncentruję się natomiast na kilku ważnych propozycjach, w których tautologiczny sposób myślenia prowadził do uchwycenia istotnych zależności między cechami dzieł sztuki a pojęciem „sztuka”. Pierwszą jest cykl Romana Opałki *OPAŁKA 1965/1 – ∞*. Z uwzględnianego tu punktu widzenia istotne jest, że artysta stosował środki właściwe dla tradycyjnej morfologii malarskiej (jak można by powiedzieć używając terminologii Kosutha) ale jednocześnie problematyzując to, co dawniej traktowano jako zasady rzemiosła czy zwyczajowo używane środki. Wprowadzał na przykład dodatkowe założenia techniczne w swej pracy – każdy *Detal* malowany był nowym pędzelkiem, co ujawnia się przy dokładnej obserwacji wykonanych cyfr. Wzbogaca też obrazy nagraniem magnetofonowym zawierającym kolejne liczby wypowiedane przez artystę w czasie ich malowania (Opałka podkreślał, że cyfry są przez niego malowane, nie pisane) oraz wykonuje fotografie swej zmieniającej się z upływem lat twarzy. W rezultacie jego działalność twórcza zarazem należy do tradycji malarstwa i przekracza jego zakres. Poszczególne obrazy, nazywane *Detailami*, stają się utrwaleniem odcinka czasu, jaki poświęcony został na wykonanie każdego z nich. W związku z tym w istotny sposób ulega modyfikacji pojęcie „malarstwa”. Modyfikacje te można uchwycić biorąc pod uwagę tradycyjne wyróżniki gatunkowe obrazu malarskiego, zgodnie z którymi cechuje go aczasowość, rozciągłość powierzchniowa i barwność, trwanie bez możliwości zmian. W twórczości Opałki wyznacznikiem dzieła jest upływ czasu zapisywany kolejnymi cyframi. Prace jego umieszczone po jednej stronie równościowej tautologii powodują, że występujące po drugiej stronie tradycyjnie pojmowane pojęcia „obraz”, „malarstwo” i „sztuka” stają się nieadekwatne.⁹

Innym przykładem twórczości, która może być rozważana z punktu widzenia omawianego tu rozumienia artystycznej tautologii, są niektóre prace Jarosława Kozłowskiego pochodzące z drugiej połowy lat siedemdziesiątych. Dotyczyły one problemów rysunku, ale sens ich można było odnieść także do innych dziedzin plastyki. Artysta wykonywał *Rysunki czasowe* (podając ile sekund zajęło mu rysowanie), *Rysunki wagowe* (z dokładnym określeniem ilości gramów), *Małe rysunki* (do oglądania przez lupę) itd. Wykonywał też *Drawing Performances*. Punktem wyjścia był wykład, po którym następował odnoszący się do niego proces twórczy. Kozłowski rysował kredą na czarnej tablicy formy geometryczne w sposób konstrukcyjny lub swobodny i po pewnym czasie wycierał rysunek gąbką. W związku z takimi działaniami stawiane były niekonwencjonalne problemy dotyczące między innymi związku między tym, co bezpośrednio widzimy, a sugerowanym przez podany tytuł odniesieniem przedstawieniowym.¹⁰ Artysta przywoływał znane z historii sztuki motywy *Ledy z łabędziem* lub *Mony Lisy* pytając, jak wiedza o nich ma się do obserwowanych elementarnych form. W przypadku twórczości Kozłowskiego sugestia rozważenia tautologicznych relacji między wykonywanymi pracami plastycznymi oraz pojęciami „sztuka”, „rysunek”, „przedstawianie” narzucała się bezpośrednio, bądź jako konsekwencja dwoistego charakteru propozycji (wykład i działanie plastyczne), bądź w związku z sugestiami zawartymi w tytule pracy.

Stawianie pytań o sztukę oparte na zasadzie tautologii występowało dobitnie także w pracach Jana Chwańczyka pochodzących z początku lat siedemdziesiątych. Artysta tytułował je: *Portret sztuki*. Portret, w tradycyjnym rozumieniu, to malarskie, rysunkowe lub rzeźbiarskie przedstawienie konkretnego człowieka. Podstawowym problemem artystycznym w tym przypadku jest uzyskanie w wykonywanej pracy podobieństwa do modelu, uchwycenie jego istotnych cech fizycznych, a także psychicznych. Czy można te cele osiągnąć w przypadku portretowania sztuki? Czy sztukę w ogóle

można portretować? Realizacje Chwałczyka, zwłaszcza w tej wersji, gdzie pojawia się złota rama, zwracają uwagę na rolę stereotypów w naszym myśleniu o sztuce,¹¹ na uwzględnianie w nim odniesień do różnych „ideałów” współczesnych i historycznych. Portrety sztuki występujące w dziełach różnych twórców jako ich warstwa meta-artystyczna, zdaje się mówić polski artysta, są więc konwencjonalne. Chwałczyk nie prezentuje w omawianych pracach własnego wizerunku sztuki. Proponuje natomiast odbiorcom zastanowienie się nad otaczającymi ich dziełami artystycznymi w kategoriach podobieństwa/niepodobieństwa do pojęcia „sztuki”.

Także Wanda Gołkowska nie tyle przedstawiała w okresie swej twórczości konceptualnej własne propozycje dotyczące sposobów rozszerzenia, czy modyfikacji pojęcia „sztuka”, ile koncentrowała się na krytycznym, często ironicznym rozważeniu funkcjonujących nazw i koncepcji. W realizacji przestrzennej z 1972 roku zatytułowanej *Dezaprobator* proponowała stworzenie „światowej składnicy informacji artystycznej, działającej na zasadzie urzędu patentowego, przyjmującej zgłoszenia pierwszeństwa, nie uwzględniającej wtórności koncepcji”.¹² Inną propozycją, ogłoszoną w postaci manifestu, była akcja *Bezinteresownego zwielokrotniania materialnych dzieł sztuki*. Od 1972 roku Gołkowska realizowała tzw. kolekcje, które składały się ze zbioru nazw tendencji artystycznych, lub gatunków sztuki. Artystka wypisywała je na tablicach, czasami stosując zabieg zagęszczania ich w takim stopniu, że napisy stawały się nieczytelne. Przykłady te świadczą, że Gołkowska nie tworzyła własnych propozycji nowego zdefiniowania sztuki, a koncentrowała się na rozważaniu tych cech współczesnej sytuacji artystycznej, które wywoływały jej niepokój. Wskazując je pytała, czy równają się one temu, czym jest sztuka? Czy pogoń za „opatentowaną” nowością, niepohamowana produkcja przedmiotów artystycznych albo zalew nowych nazw kierunków rzeczywiście równać się ma pojęciu „sztuka”?

2. TAUTOLOGICZNA STRUKTURA WYPOWIEDZI ARTYSTYCZNEJ

W omawianych wyżej przykładach działań artystycznych bezpośredniej percepcji dostępna była tylko jedna część układu tautologicznego. Druga jego część, czyli pojęcie „sztuka” (a także pojęcia takie jak „malarstwo”, „rysunek”, „obraz”, „portret”), musiała być przywołana myślowo przez odbiorcę. Dopiero po uwzględnieniu tego odniesienia pojęciowego sens realizacji stawał się uchwytny. Obecnie zajmę się pracami o budowie tautologicznej, czyli takimi układami plastycznymi, w których dwoistość (a czasem troistość, poczwórność itd.) tautologii przyjmowana jest jako zasada konstrukcyjna. Wszystkie części składowe tautologii można więc bezpośrednio zobaczyć albo jednocześnie, albo w pewnych odstępach czasu. Interpretacja polega na rozważeniu relacji między poszczególnymi członami, a także zastanowieniu się nad sensem złożonej struktury.

Przykładem interpretacji artystycznej struktury tautologicznej tego typu mogą być uwagi Umberta Eco o słynnej frazie Gertrudy Stein: „a rose is a rose is a rose is a rose”. Włoski semiotyk zauważa, że „komunikat przedstawia się niejasno właśnie na skutek redundancji na poziomie oznaczników”.¹³ Co jest przyczyną tej niejasności? W tautologiach logicznych niejasność ta nie występuje. „Teorie, które tezie logiki nadają pozór treści, są zawsze błędne”¹⁴ – pisał Wittgenstein. Tautologie logiczne nie są więc prawdami dotyczącymi jakos rozumianej ostatecznej rzeczywistości, ani też nie wyrażają szczególnego rodzaju poznania, gdyż są puste. Mają sens zerowy. Są formalnymi zasadami myślenia. Problemy poznawcze pojawić się mogą natomiast, gdy tautologii nadamy określoną interpretację znaczeniową. Tautologia może wówczas zostać uznana za wypowiedź, w której wyraz określający nie wzbogaca treści wyrazu określanego, a tylko powtarza go. Na tej podstawie często twierdzono, że dyskurs, w jakim pojawia się, oceniony musi być negatywnie – jako banalny lub nieporadny stylistycznie. Czy zachodzą jednak sytuacje, w których tautologiczne powtórzenie może zaciekawiać? W przypadku powiedzenia Stein zainteresowanie wywołuje wielokrotne powtórzenie. Gdyby fraza ograniczała się do stwierdzenia „a rose is a rose” odebralibyśmy ją jako banalną. Natomiast przy trzecim, a jeszcze bardziej czwartym powtórzeniu zaczynamy zastanawiać się, jak pisze Eco, „czy oznacznik ma

w każdym swoim nawrocie to samo znaczenie?”. Ponadto, jak podkreśla on, „»róża« konotuje zwyczajowo rozmaite znaczenia symboliczne, tu jednocześnie sugerowane i uchylane”.

Rola tautologii, o której pisze włoski semiotyk związana jest z retorycznymi sposobami nadania wypowiedzi charakteru niezwykłego, wywołującego zaskoczenie i napięcia emocjonalne. W wielu pracach konceptualnych występuje ona w podobny sposób. Uważam jednak, że istotnym wkładem konceptualizmu do omawianej problematyki jest odkrywanie nowych funkcji struktur tautologicznych.

Rozważę kilka przykładów prac polskich artystów. Zdzisław Jurkiewicz w rysunku tuszem z 1974 roku *Kształt ciągłości: $6 \times 16, 666 = 99,99$* zrealizował układ tautologiczny. Zasada jego podana została w tytule: sześciokrotnie pokazana została linia o podanej długości, za każdym razem uzyskując jednak odmienną formę wizualną. Artysta w wielu realizacjach powtarzał analogiczny, tautologiczny zabieg, za każdym razem jednak wprowadzając odmienne ukształtowania wizualne. Czasami zasada tautologii równościowej występowała między wykonanym linearnym rysunkiem, a tytułem pracy. Na przykład w realizacji z 1973 roku *444,444* metry widzimy prostokątnie ułożone linie o podanej długości, a tytuł tautologicznie potwierdza tę obserwację.

Jaką rolę pełniły konstatacje artystyczne o strukturze właściwej dla tautologii równościowych? Alicja Kępińska w drugiej połowie lat siedemdziesiątych twierdziła, że działania tego rodzaju prowadzą do „»odkłamania« języka sztuki”. Rozwijając tę myśl pisała: „Posługując się językiem logiki, sztuka osiąga najwyższy stopień obiektywizacji metody: stwierdza tylko to, co jest niepodważalne i uniwersalnie ważne. Stwierdza, a nie »wyraża«”.¹⁵ Przyjmowała więc, że artyści sytuują swe realizacje na poziomie metarefleksji. Podobnie jak logicy, czy gramatycy, nie biorąc pod uwagę zawartości referencyjnej czy ekspresyjnej analizowanych zdań, konceptualiści rozważać mieli wypowiedzi sztuki koncentrując się na ich strukturze. „Proceder sztuki – pisała dalej Kępińska – ograniczył się zatem do samego zabiegu stwierdzania, a właściwie nazywania, nabrał cech postępowania tautologicznego, które nie rozszerza wiedzy o świecie, natomiast ją upewnia”. Jako przykład takiego zabiegu podawała *Dekalog*, pracę Jarosława Kozłowskiego z 1972 roku, w której sposób przedstawienia poszczególnych cyfr potwierdzał ich wartość znaczeniową (np. cyfra „2” zapisana była dwukrotnie, cyfra „3” – potrójnie itd.). Inną przywoływaną realizacją tego artysty była książka *Gramatyka* z 1972 roku. Występowało w niej tautologiczne zdanie „what is, it is” sformułowane we wszystkich czasach gramatycznych strony czynnej trybu oznajmującego.

Prace te rzeczywiście uznać można za przykłady daleko idącego zbliżenia działalności artystycznej do logiki. Czy jednak można przypisać im rolę „atrap służących ukazaniu formy logicznej zdań powstających po podstawieniu”,¹⁶ jak definiuje się tautologie logiczne? Sam Kozłowski opatrzył swój gramatyczny model czasu komentarzem: „sztuka jest czynnością niezdeterminowaną”.¹⁷ Natomiast o książce *Grammar* z 1973 roku, opartej na operacjach z różnymi implikacjami czasowymi zwrotu „to be” powiązanych z realnymi datami między 4 stycznia a 2 marca 1973 roku, mówił w rozmowie z Jerzym Ludwińskim: „Czas książkowy tożsamy był z aktualnym czasem powstawania książki, ten z kolei pozostawał w związku z wydarzeniami egzystencjalnymi, doświadczonymi przeze mnie w tym okresie. I tak książka eksponująca rozmaite formy możliwości łączenia trybów czasownikowych w języku angielskim odczytana być mogła również jako rodzaj powściągliwego, choć w gruncie rzeczy bardzo prywatnego dziennika”.¹⁸ Przy takiej interpretacji realizacja oparta na zasadzie tautologii nie tylko odnosi się do upływu czasu, potwierdzenia indywidualnego istnienia artysty w tym okresie, a również zawiera pewną powściągliwą ekspresję emocjonalną.

Także inne realizacje Kozłowskiego oparte na zasadzie tautologii, takie jak *Lesson* (1972-1975) czy *Ćwiczenia z semiotyki* (1977) nie ograniczają się do prezentacji zasad sposobu myślenia. Urszula Czartoryska pisała o drugiej z nich: „Sądzę, że poza semiologiczną interpretacją tej pracy jako relacji między słowem a obrazem, praca ta – to alegoria tautologicznych, wytartych wyobrażeń o pięknie. Taka alegoria byłaby zbieżna z alegoriami wierności, piękna czy pobożności, jakich wiele na obrazach w historii sztuki, w rzeźbach cmentarnych, laurkach czy filmach”.¹⁹

Strukturę tautologii równościowej stosował także w swych pracach fotograficznych Zbigniew Dłubak. Najwyraźniej zainteresowanie tym problemem ujawnił w cyklu realizacji, gdzie zestawiał przedmiot z jego zdjęciem. W zwięzłym komentarzu pisał: „Tylko pozornie zestawiam przedmioty z ich widokami zarejestrowanymi fotograficznie. Zestawiam właściwie dwa widoki. Podaję w wątpliwość tożsamość widoku z przedmiotem. Zestawienie dwu widoków tego samego przedmiotu ma charakter tautologiczny. Z dwu wątpliwych członów buduję przekonanie o realnym byciu przedmiotów”.²⁰ Zagadnienie tautologii wiązało więc Dłubak z pytaniem o poznanie rzeczywistości wizualnej. Problem ujmował w kontekście refleksji nad znakami w sztuce. Twierdził, że znaczą, czy oznaczają one coś, jakby mimochodem. Najistotniejsza jest natomiast ich rola jako części systemów. „Dlatego też – mówił w jednym z wywiadów – zajmuję się w tej chwili możliwością tworzenia systemów, ich wzajemną grą, ich odmianami w obrębie środków wizualnych i poza nimi. Jest to quasi-gramatyka sztuki, realizowana przez ujawnianie poszczególnych przypadków, unaocznianie ich, jak gdyby przez wyliczanie, zgodnie z metodą sztuki”.²¹ Ciekawe, że analizy te prowadzić miały w konsekwencji do budowania przekonania o realnym byciu przedmiotów, na co zwracał uwagę artysta w zakończeniu swego komentarza do *Tautologii*.

Podobne pytanie, dotyczące jednak tożsamości artysty, występowało w pracach Jerzego Trelińskiego z cyklu *Autotautologie*. Artysta umieszczał swe nazwisko na różnych przedmiotach (np. swetrze, krawacie, poduszce) oraz w różnych miejscach i sytuacjach (na szynach kolejowych, na tablicy z nazwą stacji, niósł je jako transparent w czasie pochodu pierwszomajowego). Za każdym razem podpis wykonany był taką samą prostą, drukowaną czcionką. Swoistość tych tautologii polegała na zmianie kontekstów, w jakich pojawiały się jej człony. Jednak artystę interesowały nie tyle kwestie teoretycznego wzbogacenia problematyki struktur logicznych, ile pytanie, jakim stopniu powtarzanie nazwiska związane jest z informowaniem o osobie, która je nosi.²² Czy ekspansja sygnatur równoznaczna jest z ekspansją wiedzy o człowieku będącym jednostkowym desygnatem podpisu? Konkluzja Trelińskiego sprowadzała się do formuły „O sobie samym nic”, która czasami pojawiała się w kontekście autotautologicznych realizacji.

Omówione tu przykłady wskazują, że w przeciwieństwie do tautologii logicznych, które są znaczeniowo puste, w sztuce zawsze mamy do czynienia z interpretacją odnoszącą się w sposób bardziej lub mniej bezpośredni do rzeczywistości. Związane to jest z faktem, że artysta nie ma do dyspozycji, jak logik, zmiennych takich jak „x”, „y”, „a”, „p” itd. Niezależnie od tego, czy posłuży się kwadratem, widokiem drzewa, realnym krzesłem lub jego fotografią, pocztówką z różą, a więc przedstawieniami przedmiotów lub nimi samymi czy ich zdjęciami, dokonuje podstawienia konkretnych w miejsce zmiennych.²³ W konsekwencji sformułowanie tautologiczne nie jest wolne od znaczeń. Na poziomie denotacji jest to sens banalny. Jednak na poziomie znaczeń konotowanych pojawić się mogą ciekawe odniesienia. Dobrym przykładem są wspomniane wyżej uwagi Czartoryskiej dotyczące *Ćwiczeń z semiotyki* Kozłowskiego. Innym, równie godnym zainteresowania, uwagi Dłubaka sugerujące poszukiwanie drogi od dwóch wątpliwych członów tautologii ku realnemu byciu przedmiotów. Warto też rozważyć relacje między znakiem osoby, a jej tożsamością, na które zwracał uwagę Treliński. Wymieniam tutaj tylko wybrane przykłady występujące w twórczości artystów polskich. Rozważając konceptualizm międzynarodowy zakres problemów można znacznie rozszerzyć.

Konceptualizm jest tendencją artystyczną, która wciąż inspiruje artystów współczesnych. Problematyka związana z tautologiami w tych inspiracjach w okresie ostatnich dekad prawie nie występowała. Uważam jednak, że jest ona godna uwagi nie tylko w ramach perspektywy historycznej, a także jako aktualne źródło poszukiwań twórczych.

- 1 Joseph Kosuth, „Sztuka po filozofii (1969),” w: *Zmierzch estetyki - rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, red. Stefan Morawski (Warszawa: Czytelnik, 1987), 256. Kolejny cytat z J. Kosutha pochodzi z tego samego źródła, ze strony 249.
- 2 Por. Hans-Johann Glock, *Słownik Wittgensteinowski*, tłum. Mikołaj Hernik i Michał Szczubiałka (Warszawa: Spacja, 2001), 342.
- 3 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. Bogusław Wolniewicz (Warszawa: PWN, 1970), 40 (teza 4.461). Warto zaznaczyć, że Wittgenstein oprócz wspomnianych wyżej tautologii równościowych brał pod uwagę także inne, których członki łączone są za pomocą alternatywy (np. *p albo nie p*, którą można interpretować poprzez podstawienia „pada albo nie pada”, „przyjdzie albo nie przyjdzie” itd.) czy koniunkcji (np. *nieprawdą jest, że zarazem p i nie p*, którą można interpretować „nieprawdą jest, że zarazem długi i krótki”, „nieprawdą jest, że zarazem przyszedł i nie przyszedł”).
- 4 Kosuth, „Sztuka po filozofii (1969),” 249. Kolejne cytaty z J. Kosutha w tym akapicie pochodzą z tego samego źródła, ze strony 250.
- 5 Ludwig Wittgenstein, *Dzienniki 1914-1916*, tłum. Marcin Poręba (Warszawa: Spacja, 1999), 35.
- 6 Kosuth, „Sztuka po filozofii (1969),” 247.
- 7 Ibid., 246.
- 8 Z tą i innymi tezami Kosutha polemizowałem w napisanym w 1979 roku artykule „Uwagi na temat »Art after Philosophy« J. Kosutha,” w: *Sztuka i filozofia*, red. Leszek Brogowski, Marcell Bacciarelli i Mieczysław Kurewicz (Gdańsk: Galeria GN, 1980), 142-51.
- 9 Przedstawione tu uwagi dotyczą tylko jednego z aspektów twórczości Opałki. Nie obejmują podkreślanych zwykle przez interpretatorów odniesień do notacji upływającego życia artysty i perspektywy jego nieuchronnego końca.
- 10 Urszula Czartoryska i Jadwiga Janik, red., *Jarosław Kozłowski. Rysunki i przestrzenie* (Wrocław: BWA, 1995). Kat. wyst.; por. też René Block, „Jarosław Kozłowski,” w: *Jarosław Kozłowski: rzeczy i przestrzenie* (Łódź: Muzeum Sztuki, 1994), 49. Kat. wyst.
- 11 Zagadnienie stereotypów w podejściu do sztuki było też problemem istotnym dla realizowanych w tym okresie przez Chwałczyka akcji artystycznych z udziałem odbiorców. Por. *Jan Chwałczyk. Portrety i autoportrety. Portret zbiorowy: jak niemożliwe uczynić możliwym* (Wrocław: [sine nomine], 2005). Kat. wyst.
- 12 Wanda Gołkowska, *Układ otwarty jako proces twórczy* (Wrocław: Galeria Awangarda, 2001), strony nienumerowane. Kat. wyst.
- 13 Umberto Eco, *Pejzaż semiotyczny*, tłum. Adam Weinsberg (Warszawa: PIW, 1972), 99. Kolejne cytaty z U. Eco pochodzą z tego samego źródła, z tej samej strony.
- 14 Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 71 (teza 6.111).
- 15 Alicja Kępińska, *Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1945-1978* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1981), 224. Kolejny cytat z A. Kępińskiej pochodzi z tego samego źródła, z tej samej strony.
- 16 Glock, *Słownik Wittgensteinowski*, 343.
- 17 Cyt. za: Kępińska, *Nowa sztuka*, 226.
- 18 Jerzy Ludwiński, „Rozmowa z Jarosławem Kozłowskim,” w: *Jarosław Kozłowski: rzeczy i przestrzenie*, 68. Kat. wyst.
- 19 Urszula Czartoryska, „Gry Jarosława Kozłowskiego,” w: *Jarosław Kozłowski: rzeczy i przestrzenie*, 27. Kat. wyst.
- 20 Zbigniew Dłubak, „Tautologie,” w: *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, red. Henryk Gajewski (Warszawa: Galeria Remont, 1977), 45.
- 21 Szymon Bojko, „Rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem,” *Projekt*, nr 4 (1975): 20-25. Por. też: Dłubak, *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, 63.
- 22 Trelieński podkreśla związek między problematyką *Autotautologii* a wcześniejszym spektaklem autorskim zatytułowanym *Osobowość potencjalna*, w czasie którego prezentował zdjęcia z okresu dzieciństwa znanych postaci ze świata kultury i polityki pytając o relację między tą podobizną a naszą wiedzą o pokazywanych osobach. Szerzej pisałem o tym w artykule „Między obecnością a nieobecnością,” w: *Jerzy Trelieński. Ślady obecności*, red. Łucja Jaranowska (Łódź: Miejska Galeria Sztuki, Galeria Amcor Rentsch Polska, 2002), 17-18.
- 23 Niektórzy konceptualiści uważali, że fotografia przedmiotu stwarza wyższy stopień obiektywizacji niż wizerunek malarski lub rysunkowy. Posłużenie się banalnymi przedmiotami unieważnia ich sens i przyczynia się do wyższego stopnia uniwersalności wypowiedzi plastycznej. Są to oczywiście złudzenia.



SZTUKA ZAMIAST FILOZOFII

Bogusław Jasiński

To, że filozofia jako korona wiedzy powinna dawać ludziom najogólniejszy i sensowny obraz świata, stało się prawdą obiegową. Ale i prawdą równie oczywistą stało się, iż z zadania tego od dawna się nie wywiązuje, grzęznąc w jałowych sporach analitycznych – innymi słowy zajmując się głównie samą sobą, a nie światem zewnętrznym. Jednocześnie nikt nie kwestionuje potrzeby posiadania, chociażby na własny użytek, owego obrazu całego świata, chociażby po to, by stawiać w nim jakiegokolwiek drogowskazy. Pojawiały się w ostatnich kilkudziesięciu latach rozmaite pomysły wyręczenia filozofii z tego zadania i tym samym powiedzenia tego samego tyle tylko, że w innym języku: i tak przykładowo, zadanie owo miała spełniać początkowo cybernetyka, potem historia, a nawet tzw. powieść encyklopedyczna. Za każdym razem jednak język opisu świata, jaki proponowano, nie mógł przekroczyć partykularnych granic dyscypliny, w obszarze której się rodził i tym samym nie sięgał poziomu ogólności samej filozofii, co najwyżej zadowalał się metaforą i przenośnią.

W tekście niniejszym spróbuję odpowiedzieć na pytanie, czy do takiej roli może pretendować sztuka współczesna, a w szczególności nurt konceptualny. Wydaje się całkiem naturalne, że właśnie tam, gdzie wypowiedź artystyczna skoncentrowana jest nie na swojej formie przedmiotowej, lecz na samej idei, takie właśnie pytanie jest jak najbardziej uprawomocnione. Nie chodzi jednak o to, że sztuka powinna niejako zakresowo pokrywać się z obszarem zainteresowań filozofii, lecz – kto wie, czy nie przede wszystkim – raczej równie głęboko jak ona penetrować tajemnice bytu i egzystencji ludzkiej. Oczywiście, czyniąc to w sposób sobie tylko właściwy, tj. przy pomocy swojego języka i równie swoistego obrazowania. Pytanie jest tu tylko jedno: jak i na ile jest to możliwe? Bo nikt raczej nie ma wątpliwości – dlaczego i po co? – Bo wszak lepiej żyć w świecie choćby pobieżnie zdefiniowanym i uporządkowanym, niż w zgiełku i chaosie. Czy jednak sztuka współczesna rzeczywiście może sprostać takiemu zadaniu?

W tej perspektywie problemowej ciągle niedocenianym przełomem w historii sztuki najnowszej wydaje się być samo pojawienie się właśnie artystów konceptualnych, którzy niejako w naturalny sposób odwoływali się do spekulacji myślowej czyniąc z niej podstawowe narzędzie swojej pracy artystycznej. O ile jednak ich prace zatrzymały się na etapie odkrywania i analizy własnego języka wypowiedzi, o tyle teraz chcielibyśmy postawić pytanie: co można i co da się przy jego pomocy powiedzieć? Wydaje się

bowiem, że to właśnie sztuka pojęciowa do takiego opisu świata w szczególności sposób jest predestynowana. Nie sądzę jednak, że tylko i wyłącznie ona. Niech jednak pozostanie tu ona tylko w charakterze przywołania. Raczej spójrzmy na te przejawy sztuki najnowszej, w których miast wytwarzania gotowych przedmiotów artystycznych, wyjątkowy akcent kładzie się na dokumentację, zapis działania, rejestrację śladów artystycznej interwencji, swoistą teatralizację – a wszystko po to, by nawiązać z odbiorcą ten szczególny i niepowtarzalny charakter więzi umożliwiający przekazanie równie ważnych treści. I nie wyczerpuje tego formuła oczywistego performance, albowiem w tym myśleniu idziemy jeszcze dalej, przekraczając i tę granicę. Pytamy się o prawdy ważne, bo dotyczące tajemnicy samej egzystencji – i nie jest naprawdę ważne w jakim języku artystycznym się wypowiadamy i do granic jakiej religii sięgamy, albowiem niech będą błogosławieni wszyscy, którym jeszcze chce się pytania takie zadawać. A także ci, którym jeszcze chce się na ten temat rozmawiać. Do takiej właśnie rozmowy zapraszam. Niech się dzieje dialog.

DLACZEGO NIE FILOZOFIA?

Filozofia się wyczerpała. To fakt. Wybór jakiegokolwiek stanowiska teoretycznego w filozofii jest aktem wiary. Żadnego stanowiska teoretycznego w filozofii nie da się całkowicie uzasadnić. Trzeba je tylko przyjąć — jest to bowiem kwestią założenia i jego konsekwencji. Następujące po sobie koncepcje filozoficzne nie dają żadnych pewnych odpowiedzi. Dawno także filozofowie zaprzestali budować w swych teoriach ogólny obraz świata uznając samo to zajęcie za niepoprawne intelektualnie.¹ Paradygmat filozofii² oparty jest na podstawowym dualizmie przedmiotu i podmiotu. Nie da się pomyśleć filozofii bez tego dualizmu. Dualizm ten jest w pewnym sensie formą niewiedzy, albowiem nie wynika z istnienia, które jest samoistne, realne i jedno — dualizm ten jest wymyślony i ugruntowany w tradycji filozofii racjonalistycznej. Założeniem i podstawą każdej tezy filozoficznej — zgodnie z wymogami logiki, na której filozofia właśnie się opiera — powinna być teza dokładnie przeciwna, tj. nie-filozoficzna, w przeciwnym bowiem wypadku pierwotna teza filozoficzna nie będzie uzasadniona — chyba, że przez tautologię, a tę trudno przyjąć za jakiegokolwiek uzasadnienie. A zatem — w takim wypadku — każda taka teza filozoficzna staje się czysto deklaratywna, na zasadzie: jeśli A, to ... A. Nie istnieje jednak jakiegokolwiek logiczne przejście — a takiego właśnie żąda sama filozofia — od niewiedzy do wiedzy, od nie-filozofii do filozofii. I dlatego filozofia w swej istocie jest całkowicie deklaratywna.³ Stała się ekspresją osobowości filozofa, światem zakleszczonym w słowach i pojęciach... filozoficznych; jako taka właśnie w całości należy do metasfery istnienia i zarazem sferę tę tworzy. Filozofia jest oparta na tautologii i nie może istnieć po eliminacji tautologiczności myślenia. Swoją drogą to ciekawe, że niektórzy konceptualiści powiadali, iż w gruncie rzeczy cała sztuka jest w istocie swego rodzaju tautologiczna, albowiem jedynym jej punktem odniesienia zazwyczaj była ona sama (por. kategorię autotelizmu w estetyce tradycyjnej). Czy jednak w obu tych wypadkach mówimy o tym samym rodzaju tautologii? Jeśli tak, to w takim razie próbując opuszczać filozofię ku perspektywie stanowiska, które nazwałem *ethosofią*, tym samym otwierałbym też pola nowego rodzaju aktywności twórczej – nie tylko pozbawione owej cechy tautologiczności, ale także zapewne cech standardowo rozumianej sztuki.

Filozofia jest elementem całej metasfery istnienia. Metasfera istnienia jest domeną świata zreprodukowanego — a to jest przestrzeń istnienia życiowego. Żyjemy w świecie zreprodukowanym — człowiek stworzył wokół siebie naturę zreprodukowaną, której materia, choć jakościowo inna od pierwotnej, utkana jest na podstawie mniemań o tej ostatniej. Rządzą nią podobne, twarde zasady. Ta zreprodukowana natura jest na tyle gęsta i nieprzezroczysta, że uniemożliwia autentyczny dialog z naturą pierwotną. Od Galileusza przyjęto za synonim badań naukowych badanie tylko tych procesów i zjawisk, które potrafimy zreprodukować. Dziś dokonano na tej drodze znacznego postępu — zaczęto przedmioty badań **stwarzać**, traktując je **jako** naturalne. Nasz świat stał się światem zreprodukowanym, wszystkie zaś reguły, jakie w jego zamkniętej przestrzeni ustanawiamy są przypadkowe, albowiem są wymyślone — są wynikiem umowy. Granicę tego świata stanowi metasfera istnienia.

Natura zreprodukowana rozwija się już według swoich, sobie tylko właściwych prawidłowości. I tak człowiek, choć wyemancypował się z natury pierwotnej, popadł w niewolę natury zreprodukowanej, której — paradoksalnie — sam jest twórcą. Być może nie od rzeczy w związku z powyższym byłoby wskazać na kierunek drugiej emancypacji człowieka, emancypacji od niego samego, a ściślej, od jego wytworów, które nim zawładnęły. Prekursorem tych tendencji w filozofii współczesnej jest najważniejszy w niej nurt demistyfikujący metasferę istnienia, którego wyrazem są zarówno badania współczesnych marksistów nad „świadomością fałszywą,” jak i badania fenomenologów nad „nastawieniem naturalnym,” egzystencjalistów nad „życiem nieautentycznym” oraz psychoanalityków nad „id”. Filozofia współczesna tym samym odkryła samą siebie, tj. fakt, że nie prowadzi jakiegoś wymyślanego dialogu z naturą, lecz raczej monolog sama ze sobą.⁴ Wszystkie zatem odkrycia których dokonywała, nie przekraczały jej własnych granic — granic, które zarazem stały się granicami wszelkiego dyskursu teoretycznego.

Wróćmy do zagadnień związanych z naturą zreprodukowaną. Otóż natura ta nie jest bynajmniej ani racjonalna (choć stworzona przez rozum człowieka w imię racjonalności), ani też bezpieczna (choć stworzona w imię bezpieczeństwa). Rządzi nią przypadek, który nazwano *Losem*. I choć utkana jest z sensów, które człowiek nadał naturze pierwotnej, to jednak sama tak się zachowuje (funkcjonuje), jakby była pozbawiona jakiegokolwiek sensu. Dalej: choć stworzona jest z układu wartości, sama sobą wartości żadnych nie przedstawia (nie można bowiem powiedzieć, że sam fakt istnienia natury zreprodukowanej jest wartością) — a wprost przeciwnie: wartości depcze i obraca w antywartości. Choć jest tworem świadomości, nie da się już ogarnąć świadomością. Choć powstała jako środek do sterowania procesami zachodzącymi między człowiekiem a naturą pierwotną, sama nie da się już sterować żadnymi dyrektywami — ani modlitwą o lepsze jutro, ani też decyzjami ściśle racjonalnymi.⁵

Filozofia jest produktem natury zreprodukowanej. Człowiek stworzył system pojęciowy, który miał tłumaczyć i racjonalizować naturę, tymczasem system ten sam stał się naturą zreprodukowaną. Proces ten jest wielkim etapem w rozwoju ludzkości. Równoległe z procesem reprodukcji natury pierwotnej widzimy znaczny rozwój technik zniewalania i rządzenia, które stwarzają podstawy totalitarnych form państwowości. Tendencja ta związana jest z instrumentalnym traktowaniem przez człowieka, nie tylko innych ludzi, lecz — ogólnie — całej rzeczywistości. Możemy to nazwać powiększeniem świata środków z jednoczesną redukcją świata celów. Zjawiska te są szczególnym wynalazkiem naszego czasu. Ludzie panują nad ludźmi tak, jak wcześniej zapanowali nad rzeczami. Stosunki międzyludzkie zostały zastąpione relacjami między rzeczami — tak się je traktuje i tak się nimi steruje. Państwo zaś jest pojmowane jako byt, który ma monopol na siłę.

Zamkniętość filozofii potwierdzają — przykładowo — analizy H. G. Gadamera, który uważa, że przez filozofię należy rozumieć mówienie i rozmowę.⁶ Filozofia w takim ujęciu „pracuje” całkowicie na poziomie natury zreprodukowanej nie wykraczając poza niego. Doświadczenie, do którego odwołuje się filozofia, jest w przeważającej mierze przez nią kreowane, w o wiele zaś mniejszym stopniu tylko **jest**. W tym miejscu należy także uwzględnić — jako typowe — propozycje teoretyczne Lacana, w których widać ów proces zdobywania samoświadomości przez filozofię współczesną.⁷ Uspołecznienie jednostki rozumie on jako jej partycypację w symbolicznym języku kultury. Struktury owego języka zaczynają z czasem kształtować osobowość i psychikę jednostki. Na tej podstawie twierdzi on, iż człowiek jest całkowicie pisany przez alfabet języka kultury. Ów język zniekształca przedmiot swej wypowiedzi (a także wypowiedź samą). Margines owego zniekształcenia powinna badać filozofia poprzez odstawianie sfery podświadomej. Podświadomość bowiem — według Lacana — utrudnia bezkonfliktową komunikację społeczną, ponieważ wprowadza element przypadku i chaosu z punktu widzenia zracjonalizowanej struktury społecznej. Podświadomość ma jednak — jak dalej dowodzi — podobną strukturę jak język. Dlatego Lacan wprowadza tu pojęcie „przeniesienia” i „kondensacji”. Historia podmiotu — w ujęciu Lacana — staje się historią szczególnego poszukiwania siebie. W kontekście powyższych problemów warto też rozpatrzyć na nowo pojęcie techniki. Dziś bowiem nadaje się mu szczególne znaczenie. Także w pracy artystycznej.⁸ Stanowi ono jednocześnie klucz do zrozumienia natury zreprodukowanej.

Technika dziś — nie tylko jako umiejętność, ale także jako swoisty sposób rozumienia świata — jest synonimem pychy człowieka-zdobywcy natury. Akcentuje się przy tym, iż aparatura pomiarowa techniki jest neutralna aksjologicznie, a zatem sytuuje się poza jakąkolwiek ideologią. Tymczasem technika po pierwsze — tworzy ideologię własną, po drugie — właśnie wraz z tą ideologią, a nawet dzięki niej, może być wykorzystana w dowolnych aksjologiach natury zreprodukowanej. Jej istotą jest bowiem instrumentalność, ów świat środków i jako taka może być bezkolizyjnie włączana w dowolny system aksjologiczny natury zreprodukowanej, albowiem u podstaw tej natury tkwi właśnie idea budowy świata środków. Technika zatem współtworzy naturę zreprodukowaną, a myślenie „techniczne” wpisane jest w sposób myślenia w domenę natury zreprodukowanej.

Pra-ideą techniki, jej poniekąd istotą, jest zakłócenie równowagi natury. Dobrze to ilustruje mit Prometeusza, który ukradł bogom ogień. Ukradł — a więc dopuścił się czynu jednoznacznie negatywnego z punktu widzenia etyki. Musiał więc zostać ukarany. Ale zarazem kradzież ognia to pierwsze swoiste osiągnięcie techniczne człowieka (por. analizy Denis de Rougemont⁹). Widzimy tu ową pierwotną rozbieżność wartości etycznych i technicznych, które dziś nie tylko rozeszły się, lecz wręcz przeciwstawiają się sobie. Przyczyną tej dychotomii jest wyobcowanie się człowieka z porządku natury. Tutaj też tkwi podstawa mitu człowieka-zdobywcy, ufnego we własne siły i **ludzkie** perspektywy, *de facto* mitu ludzkiej pychy i niepokorności.

Natura zreprodukowana w odniesieniu do człowieka stanowi metasferę istnienia. W jej przestrzeni rozgrywa się istnienie życiowe. Pragniemy tu podkreślić jeden jego aspekt. Człowiek naszego czasu otrzymując informację pozbawiony został możliwości stawiania pytań. Zdolność tę wykorzystała metasfera istnienia. Z pierwotnej natury dialogowej człowiek przekształcił się w naturę monologową, będącą ukonkretnieniem natury zreprodukowanej. W naturze zreprodukowanej mamy do czynienia zawsze i bez wyjątku tylko z sensem sensu, wartością wartości itd. O ile bowiem w naturze pierwotnej można było mówić o sensie i o wartości, o tyle tu mówimy o sensie tamtego sensu i o wartości tamtej wartości. Wszystkie problemy teoretyczne, które są tu stawiane, w tym także problemy wypełniające przestrzeń metasfery istnienia i odnoszące się wprost do istnienia życiowego, mają taką właśnie strukturę podwójnego wzroku. Jest to wzrok, w którego patrzenie nieodwołalnie wpisany jest odbłask metasfery istnienia. Istnienie postrzegamy więc wraz z jego interpretacją, czyli wraz z metasferą. Oba te elementy ludzkiego doświadczenia są nieodłączne i da się je rozdzielić tylko abstrakcyjnie. Ta abstrakcja także należy do metasfery istnienia.

Sztuka współczesna — wskutek wyżej wskazanych uwarunkowań — także stała się swoistym odbiciem odbicia. Oznacza to, że artyści w coraz mniejszym stopniu patrzą w sposób bezpośredni na świat dookolny, w większym natomiast na **artystyczne** jego ujęcie. Artyści odnoszą się do artystów — i to jest główna relacja konstytuująca sztukę współczesną. Tak w sztuce, jak w przestrzeni metasfery istnienia, coraz mniej jest rzeczywistości, a w coraz większym stopniu obcujemy z jej zapośredniczeniami — i to jest miarą postępu. Postępem jest wzrastające zapośredniczenie natury.

Człowiek wyobcowany z natury pierwotnej staje się w głębokim i podstawowym sensie bytem pozornym — spełniającym się w istnieniu życiowym. Istnienie życiowe przecina relacje z istnieniem i buduje metasferę istnienia. Wtedy człowiek zaczyna rozmawiać ze sobą, świat dookolny natomiast włączony zostaje w świat środków, tzn. pojmowany jest wyłącznie instrumentalnie. W coraz mniejszym też stopniu mamy do czynienia z wartościami samocelowymi, a za to przede wszystkim z wartościami instrumentalnymi. Działania życiowe z immanentnych stają się działaniami przechodnimi. Ich materia znika, staje się drugorzędna, liczy się tylko efekt. Podobnie relacja z drugim człowiekiem włączona została do świata środków. Sytuacja ta ma znaczenie nie tylko praktyczne, lecz także teoretyczne, ponieważ obiektywizuje się w preferowanych systemach wartości, wiedzy i ideałów filozoficznych. Odbija się także w sposobie przyswajania przez człowieka wszelkich wartości. Otóż człowiek współczesny wartości tylko się uczy (tzn. przychodzą one zawsze z zewnątrz), lecz nie doświadcza ich, nie żyje nimi i nie odnajduje ich w samym istnieniu. Nie doświadcza ich, bo musiałyby one pochodzić z wewnątrz, tymczasem istnienie życiowe wyklucza jakiegokolwiek wnętrze. Nie żyje nimi, bo żyje pozornie (czy rzeczywiście żyje?).

Życie stało się problemem. Tak stworzony został człowiek monologowy. Dla człowieka monologowego znikł całkowicie problem Tajemnicy — wszystko jest wyjaśnione lub wyjaśnialne. Człowiek raz jeszcze potwierdza pychę swego mitu zdobywcy.

Filozofia zatem *de facto* ukazuje przypadkowość ludzkiego istnienia. Z doznania tej przypadkowości sama się poczęta, konstruuje (wymyślając) rozmaite wyjaśnienia tego faktu. Zniesienie przypadkowości ludzkiego istnienia musi oparte być o wskazanie na organiczny i pierwotny związek człowieka z istnieniem nieprzypadkowym, a więc z stnieniem koniecznym i niewarunkowym. Tylko w ten sposób człowiek może odzyskać swoją samo-tożsamość.

Czy istnienie nie-przypadkowe, a więc istnienie pełne, istnienie przeświecone *ethosem*, da się zrozumieć i pojąć dzięki obserwacji i poznaniu istnienia przypadkowego, tj. istnienia warunkowego? Arystoteles, jak wiadomo, sądził, że *ex contingente ad necessarium*, tj. że istnienie bytu absolutnego i jednego można udowodnić (i wyprowadzić) z obserwacji bytów skończonych. Twierdził nawet więcej: oto ów byt absolutny i jedyny jest niejako logiczną przesłanką istnienia bytów skończonych, ograniczonych w czasie i przestrzeni. Ale przecież istnienie może być rozumiane samo przez się. O istnieniu można mówić bez żadnego ustosunkowania się do czegokolwiek — tzn. do przejawów istnienia. Istnienie jest **przed** czymkolwiek. Istnienie **jest** — istnienie istnieje. Jest także przed koniecznością i przed przypadkowością. Istnienia nie można poznawać tak, jak poznaje się w filozofii, tzn. zakładając wyróżnienie podmiotu i przedmiotu. Albowiem istnienie obejmuje także — w równym stopniu — podmiot i przedmiot: są to równorzędne przejawy istnienia.¹⁰

Arystoteles w *Peri Hermenias* pisał o sądach przypadkowych. Za sąd przypadkowy uważa on taki sąd, który może danej rzeczy w równym stopniu przysługiwać lub nie przysługiwać, co bynajmniej nie zmienia samej natury rzeczy. Na takich właśnie sądach oparte jest wnioskowanie w samej filozofii. Tymczasem moje rozumienie samego pojęcia istnienia odwołuje się do konieczności i tym samym ożywia tradycję filozofii bytu (lub metafizyki w nowożytnym rozumieniu).¹¹ Istnienie nie-przypadkowe stanowi negację metasfery istnienia. Negacja ta odbywa się poprzez eliminację metasfery istnienia i restytucję istnienia. Istnienie nie-przypadkowe porzuca wszystko to, co wobec niego jest zewnętrzne; to wszystko jest redukowane do samego istnienia. Istnienie nieprzypadkowe jest *ethosem* istnienia. *Ethos* istnienia odłania naturalne miejsce człowieka. W istnieniu pełnym i nieprzypadkowym człowiek jest sobą. Odzyskanie siebie jest równoznaczne z odzyskaniem świata zewnętrznego — człowiek staje się elementem tego świata, a świat elementem człowieka. Ginie tradycyjny dualizm filozoficzny. Logika myślenia o bycie staje się logiką bytu — tzn. staje się *ethosem*. Nietrudno zatem w tej perspektywie uznać, iż tradycyjna, tj. racjonalistyczna „istota rzeczy” jest pojęciem urojonym. Stanowi jeszcze jeden element metasfery istnienia.

Problematyka ta w skrajny sposób występuje wówczas, gdy są konstruowane abstrakcyjne modele społeczeństw, które mają być idealnymi kategoriami społeczeństw realnych. Nigdy jednak nie mamy pewności, że taki abstrakcyjny model jest abstrakcją adekwatną, tzn. taką, która ma za swój przedmiot jakąkolwiek realność istniejącą obiektywnie. Trudno też wyobrazić sobie całkowicie przekonujący argument, który by niezbicie udowadniał że dany model abstrakcyjny posiada z całą pewnością swój przedmiotowy odpowiednik. Gdyby można było jednak sformułować taki argument (byłaby to relacja łącząca model abstrakcyjny z jego przedmiotowym odpowiednikiem), wówczas automatycznie przekreślony by został jakikolwiek sens istnienia owego abstrakcyjnego modelu, albowiem skoro potrafilibyśmy już bezbłędnie wskazać na tę określoną rzeczywistość, która odpowiada właśnie danemu modelowi abstrakcyjnemu, to tym samym dalibyśmy świadectwo temu, że rzeczywistość tę już rozumiemy, że nie jest więc potrzebny żaden jej abstrakcyjny model. Zostaje on unicestwiony dokładnie wtedy, kiedy dowodzimy jego adekwatności. Wypływa stąd wniosek następujący: abstrakcyjne modele istnienia są jawnie fałszywe lub ani prawdziwe, ani fałszywe, tj. pozorne. Model abstrakcyjny daje pozorne wyjaśnienie istnienia — staje się ideologią. Tylko samo istnienie demaskuje taki model jako ideologiczny. Abstrakcyjny model istnienia unieważnia przy tym dane empiryczne, albowiem selekcjonuje je na odpowiadające mu i na nie odpowiadające. Postępowanie takie jest arbitralne i nie wynika z samego istnienia. Model taki — w przypadku analiz społecznych — nie jest efektem analizy

społeczeństwa rzeczywistego, lecz społeczeństwa wymyślonego, istniejącego tylko w sferze ideału. Tragiczne staje się porządkowanie zasad życia opierając się na abstrakcyjnym modelu istnienia. To wszystko bowiem, co nie podpada pod założone z góry rozumienie i założony z góry sens, uznane zostaje za nie istniejące. Wprost proporcjonalnie do rozziwu między ową abstrakcyjną doktryną a rzeczywistością, zostaje rozbudowany represyjny aparat państwa (i sama zasada państwowości). I choć pozorne poznanie rodzi pozorne społeczeństwo, to jednak przemoc i siła urzeczywistniająca te efekty poznawcze jest aż nadto realna. Oto jeszcze jeden paradoksalny przejaw naszego życia — fikcja rodzi całkiem realne fakty.¹²

Możemy zatem przyjąć, że istnienie w filozofii jest tylko predykatem sądu o istnieniu. W swojej ethosofii natomiast proponowałem dokładne odwrócenie tej relacji: tzn. sąd o istnieniu tylko wówczas nie jest pozorny, kiedy jest predykatem samego istnienia. Powiedzieć tu możemy nawet mocniej: kiedy ów sąd jest wyrazem istnienia, jego samoświadomym przedłużeniem, jego bytową konsekwencją. Obraz świata, jaki daje nam filozofia, nie jest rejestracją porządku realnego, lecz efektem długiego procesu samopotwierdzania się gatunku ludzkiego — efektem przystosowywania się człowieka do siebie samego. Nie można tu przecież mówić o przystosowywaniu się do natury, ta bowiem „jako taka” nie istnieje, a przynajmniej nic o niej nie potrafimy powiedzieć. Tak oto człowiek „obłaskawia” samego siebie, czyni siebie sobie znośniejszym. Z życia wyeliminowana zostaje tajemnica istnienia. Omija się w ten sposób trud ciągłego tłumaczenia świata dookólnego na nowo. Taka jest rzeczywista funkcja filozofii, widoczna z punktu widzenia istnienia.

Podstawowy przełom w filozofii nowożytnej polegał na odkryciu, że świat, z którym obcujemy, jest do pomyślenia tylko wespół z obserwatorem, tj. aktywnym podmiotem poznania. Tym samym stało się jasnym, że nie jesteśmy w stanie wykroczyć poza ów ludzki horyzont istnienia. Analogicznie — tematem podstawowym nowożytnych rozważań epistemologicznych nie jest ani podmiot, ani przedmiot poznania, lecz relacja je łącząca. Jeśli zatem mamy do czynienia tylko z rzeczywistością człowieka, to w takim razie staje się zbędne podkreślenie, iż jest to właśnie rzeczywistość człowieka. Obejmuje ona wszak wszystko, a więc jest. Problemem natomiast pozostaje, czy świat widziany oczyma człowieka, będąc swoistym wytworem kultury, historii i określonego porządku społecznego, jest światem wynikającym z samego istnienia. Z takiej wątpliwości bierze się postulat eliminacji metasfery istnienia, która redukuje formy istnienia życiowego do samego istnienia. Istnienie nie jest jednak atrybutem świadomości, lecz na odwrót: istnieję, więc myślę. Istnienie życiowe, czyli faktyczne nasze doświadczenie codzienne, rozpostarte jest na granicy dwóch światów: jednego — uznawanego i deklarowanego w słowach (normy, wartości, ideały) oraz drugiego — wyznaczonego przez realne zachowania. Świat pierwszy należy do sfery świadomości (jest uświadamiany), drugi do sfery nieświadomości (człowiek nie w pełni, i nie zawsze uświadamia sobie racje i motywy własnych działań, a tym bardziej nie uświadamia sobie owej przepaści dzielącej ideały od realnych efektów działań). Filozofia bazuje na świecie pierwszym. Ethosofia zaś wychodzi ze świata drugiego porzucając samą zasadę jego istnienia — tj. jego istnienie „wobec”, czy „naprzeciw” świata pierwszego. Porzuca w ten sposób pozór na rzecz tego, co jest. Tak rozpoczyna się droga poszukiwania *ethosu* istnienia. Nie możemy jednak powiedzieć, że jeden z tych wyróżnionych wyżej światów jest bardziej „realny”, ponieważ to, co jest, jest atrybutem samego siebie — istnieje bez żadnych dodatków. *Ethosu* istnienia nie możemy opisać — choć **jest**.

Tymczasem dla nas bardziej rzeczywiste (bo opisujemy je **jako** rzeczywiste) stało się właśnie to, co pozorne, natomiast to, co rzeczywiste **jest** wymyka się spod jakichkolwiek dystynkcji językowych i tym samym staje się nie-rzeczywiste. Odwrócenie to jest przejawem ironii czasu, w którym żyjemy, ale zarazem jest także swoistą miarą rozwoju naszej cywilizacji, miarą **naszego** postępu. Tak uwyraźnia się pycha zdobywców. Tak oto świadectwem naszego czasu stał się zagubiony *ethos* istnienia. Zagubienie to sproblematyzowało samo pojęcie „rzeczywistości”. Rzeczywiste stało się dla nas to, co pozorne, natomiast to, co rzeczywiste pozostało w góle poza obrębem naszej percepcji. Istnienie życiowe czerpie w całości swe racje bytu z metasfery istnienia. Ona to dostarcza jedynych kryteriów działania, wartości, ocen itd. Zerwana została nić łącząca człowieka z samym istnieniem.

Ten powyższy, skrótowy w istocie wywód oddający niejako stan współczesnej świadomości filozoficznej, siłą rzeczy subiektywny, bo odwołujący się do własnych przemyśleń autora, prowadzi nas jednak w konkluzjach do oczywistych wniosków: filozofia współczesna utraciła nie tylko dawną moc wyjaśniania świata, ale także utraciła możliwość budowy jego całościowego obrazu. I z obu tych ułomności uczyniła dziś cnotę oddając możliwość tłumaczenia natury i samego człowieka metodologii i hermeneutyce, a ciężar stwarzania obrazu całej rzeczywistości... nie wiadomo komu, czemu, po co i dlaczego. I tu stawiamy pytanie: czy sztuka współczesna może i powinna wystąpić zamiast filozofii?

DLACZEGO SZTUKA?

1.

To pytanie należałoby w gruncie rzeczy sformułować bardziej szczegółowo: nie tylko **dlaczego** sztuka, ale także **jaka** sztuka? A zatem już tu na samym wstępie dokonać musimy istotnego ograniczenia zakresu wypowiedzi: tak, to prawda, że w długiej historii sztuki poszczególne dzieła, rzadziej prądy artystyczne, aspirowały do wypowiedzi na tyle ogólnej, iż mogły wystąpić w roli filozofii. Czyniły to na ogół językiem sobie właściwym, tj. przynależnym określönemu gatunkowi sztuki. Język ten obciążony był zawsze szczególną materią danego rodzaju wypowiedzi artystycznej, własną przedmiotowością. Był obrazowy, zmysłowy, emocjonalny odwoływał się też do szczególnej, bo estetycznej wrażliwości odbiorcy.

Przełom jaki nastąpił w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku był w tym względzie rzeczywiście rewolucyjny. Wystąpienie Josepha Kosutha miało wszelkie znamiona paradygmatycznego przesilenia w sztuce współczesnej i – takie mam wrażenie – do tej pory nie zostało w pełni włączone w nurt historii sztuki. Jego istotą było zanegowanie samego przedmiotu artystycznego. Dzieło artystyczne w tym ujęciu stawało się swoją własną definicją. Przesławał być ważny – jak byśmy powiedzieli – komunikat artystyczny, twór skończony i raz na zawsze zamknięty, lecz sam fakt przekazywania informacji. Przekornie z trójczłonowego modelu funkcjonowania sztuki zakładającego istnienie nadawcy, dzieła i odbiorcy Kosuth wyeliminował jakby element środkowy: ważna stała się idea przedmiotu artystycznego, a nie sam przedmiot. Stąd też artysta ten zaczynając od wystawiania tautologii obrazu i tekstu, czy też tablic z wypisanymi sentencjami o sztuce, w końcu – mniej więcej od roku 1970, prezentował na wystawach wyłącznie zestawy wybranych przez siebie książek, traktując je jako propozycje lektur dla widza.

Konceptualizm – jak dowodzi tego w swym szkicu Ursula Meyer¹³ – znosił podział na twórcę i krytyka, a sztuka tłumaczy tu się sama przez siebie. Ta sama autorka wywodzi podstawowe idee sztuki konceptualnej od dadaistów i Duchampa, a zwłaszcza od ich idei odrzucenia mitu cennego i poprawnego dzieła sztuki. Wskazuje także na aktualność koncepcji Kazimierza Malewicza – „wyzwolenia od przedmiotu”, tworzenia sztuki bez- czy poza-przedmiotowej. Dla naszych rozważań te nader ogólne spostrzeżenia na temat sztuki konceptualnej mają znaczenie kapitalne, a mianowicie od razu nakierowują na problem podstawowy: jeśli sztuka konceptualna operuje pojęciami ogólnymi, dla których właściwszym nośnikiem jest słowo i myśl niż obraz, to w takim razie, czy może – po pierwsze – kreować sobie tylko właściwe środki wyrazu i – po drugie – czy przy ich pomocy rzeczywiście odpowiadać na najogólniejsze i jednocześnie najbardziej podstawowe pytania dotyczące świata w ogóle i miejsca w nim człowieka. Jednym słowem, wyposażona w takie pojęciowe instrumentarium, czy może wystąpić w roli filozofii?

Tak postawiony problem w gruncie rzeczy zakreśla sobą dwa pola refleksji: z jednej strony musimy tu mówić o środkach wyrazu artystycznego, z drugiej zaś o tym, co w ogóle mówimy i czy jest to rzeczywiście na tyle istotne, że buduje wręcz ów ogólny obraz świata, tak jak filozofia.

A zatem przyjrzyjmy się najpierw owym środkom wyrazu, które preferował konceptualizm. I tu od razu natrafiamy na swoisty paradoks. A mianowicie – skoro ciężar wypowiedzi artystycznej zostaje radykalnie przeniesiony z jej przedmiotowego wyrazu na ideę, to w gruncie rzeczy znika niejako i sama technika ekspresji.

Mówiąc obrazowo: nie ma już żadnego **jak** a pozostaje wyłącznie **co**. W tej dość radykalnej sytuacji artyście pozostaje jedynie dokumentowanie swojej pracy, rejestracja procesu, archiwizacja. Stąd ta nobilitacja fotografii, zapisu wideo, filmu jako tych środków, które rzeczywiście mogą w sposób wierny właśnie dokumentować ów proces tworzenia i myślenia przede wszystkim. I zapewne do miana ironii urasta fakt, że te dokumentacje „bezprzedmiotowych procesów” same zaczęły być przedmiotami obrotu na rynku sztuki. Zaczęły też funkcjonować w obiegu galeryjno-institutionalnym *de facto* jako właśnie przedmioty artystyczne.

Tak pojmowane działania artystyczne oddziaływały zatem na odbiorcę w sposób całkowicie bezpośredni, bez przedmiotowego pośrednictwa. Często także artyści konceptualni w swych wystąpieniach stawiali na kreowanie pewnych procesów i sytuacji, w których widzowie byli czynnymi uczestnikami na równi z samym artystą. Stało się więc oczywiste, że działanie takie zmierzało w kierunku dzisiejszego performance. Czy jednak w ramach tej artystycznej strategii rzeczywiście możemy mówić o wykształceniu się nowego języka sztuki? Czy komunikat, który płynął do odbiorcy, rzeczywiście pisany był nowym językiem? Pytanie to jest ważne, albowiem od odpowiedzi na nie uzależniony jest w dużej mierze sposób opisu tejże sztuki. Bo nie jest tak, że wszystko wolno, lecz to, co można i należy porządnie zdefiniować przy pomocy środków wyuczonych. To tu zapewne przebiega ta ważna granica pomiędzy profesjonalizmem a czystą hochsztaplerką artystyczną. Słowo to jest mocne, ale świadomie przeze mnie użyte, albowiem zbyt często byłem świadkiem nieodpowiedzialnych i nieprzemyślanych działań w galeriach, które przynosiły wstyd dla całego ruchu neoawangardy budując w świadomości widzów jego fałszywy i wykoślawiony obraz. Bez wątplenia owe procesualne manifestacje artystyczne wykształciły bowiem swoisty język, który czeka na porządną analizę przez kompetentnego krytyka. Osobną kwestią jest użycie w tym celu adekwatnych narzędzi teoretycznego opisu, albowiem są one nadal sprawą nowego projektu estetycznego.¹⁴

W tych działaniach artystycznych upatruję jednak szansę na budowę całościowego i istotnego obrazu świata. W tym też sensie sztuka rzeczywiście może zastąpić filozofię. Taka sztuka, występująca w roli filozofii, a raczej zamiast filozofii, nie może jednak pokrywać się z zakresem problematyki tej ostatniej, lecz raczej w istotny sposób drążyć tajemnicę samego bytu. Można by w pewnym uproszczeniu powiedzieć, iż nie chodzi tu o ilość podjętych zagadnień, lecz raczej o jakość ich przedstawiania. Ten teoretyczny program, który tu kreślę, niewątpliwie stanowi kontynuację problematyki podjętej wcześniej w moich publikacjach *stricte* filozoficznych, a zwłaszcza tam, gdzie formułowałem pojęcie *ethosofii*. Centralną kategorią, do której często się odwoływałem było pojęcie istnienia. Nie będę jednak w ramach niniejszego tekstu przeprowadzał wywodu teoretycznego tam zaprezentowanego. Pomysł mój jest daleko skromniejszy, a mianowicie spróbuję z pojęć i kategorii tam zaprezentowanych wywieść pewien projekt estetyczny i zarazem artystyczny, który ma występować właśnie **zamiast** filozofii. Po co? Dlatego, że uparcie wierzę w ocalenie poprzez sztukę właśnie – i to tę, która nie produkuje gotowych i skończonych przedmiotów artystycznych, lecz pewne procesy: i konceptualne, ożywiający ruch myśli, i zmysłowe, odwołujące się do naturalnej wrażliwości człowieka. To z takich właśnie środków można budować komunikaty diagnozujące nasz świat. Bo kto i gdzie to ma robić? Filozof? – Nie, bo paradygmat samej filozofii się wyczerpał, co wyżej udowaśniałem. Kapłan? Ale jakiej religii – skoro żyjemy w świecie odartym z jakiegokolwiek transcendencji i pod opustoszałym niebem. Pozostaje artysta, ale z nową sztuką. Jaką? I jak ją opisać? Tu już nie wystarcza język estetyki tradycyjnej, zbudowanej z jednej strony na dualizmie podmiotowo-przedmiotowym, rodem z Kartezjusza, z drugiej zaś na przedmiotowym rozumieniu samej sztuki. Oba te poziomy w tym projekcie są znoszone.

2.

Mówimy o urzeczywistnieniu estetyki i sztuki, czyli o przekroczeniu jej granic ku... samemu Istnieniu. Rzeczywiście wtedy znika pojęcie sztuki i pojęcie estetyki (przynajmniej w starym sensie, czyli *stricte* przedmiotowym). Motorem napędowym tak pojmowanej sfery estetyczności jest negacja negacji – ciągłe przekraczanie raz zakreślonych granic. To ma umożliwić powrót człowieka do samego siebie.

A. Dziełem sztuki nie jest to, co jest, lecz to, co się staje. Badać dzieło sztuki, to przede wszystkim badać, jak ono nam się zjawia, w jakim jest stosunku do nas – a nie badać wyłącznie to, co jest statyczne. Jest to usytuowanie obserwatora i przedmiotu obserwowanego w tym samym planie Istnienia. Pytanie o sztukę staje się tu sposobem tworzenia sztuki przez tego, kto pyta. Przekraczanie bytu sztuki ku byciu sztuką jest zaiste nowym programem estetycznym. Analiza sztuki w sytuacji estetycznej wypływała dotąd z samej sztuki – teraz zaś idzie o to, aby odnosiła się do samego Istnienia.

B. Założeniem takiej nowej estetyki (bez estetyki?) jest nie tylko rezygnacja z analiz metasfery działania artystycznego i uczestnictwo w samym procesie twórczym, ale także **reprezentacja** Istnienia. Oznacza to także ciągłą demaskację form artystycznych właśnie **jako** artystycznych i mówienie poza językiem artystycznym.

C. Dzieło sztuki wtedy jest dziełem takiej nowej estetyki, kiedy „nie rzuca się w oczy”, gdy nie jest tematem „estetycznego” zainteresowania. Im bardziej dzieło jest dziełem, im bardziej funkcjonuje **jako** dzieło, tym bardziej wymyka się jego istotny sens i misja, którą ma do spełnienia. I w tym sensie – paradoksalnie – im bardziej dzieło jest dziełem, czyli im bardziej jest widoczne jako przejaw sztuki, tym mniej je widać – w jego funkcji, którą winno spełniać w sposób istotny. Dlatego w sztuce ludowej lub w sztuce ludów prymitywnych przez to, że dzieło sztuki „nie widać”, one **są** naprawdę – bo wynikają z Istnienia.¹⁵ Chodzi teraz o to, aby przywrócić – na nowym poziomie – ten naturalny porządek funkcjonowania sztuki, a to z kolei chyba jednak związane jest ze stanem całego społeczeństwa.

3.

Chodziłoby zatem o rzeczywiste (a więc niefilozoficzne!) zakorzenienie estetyki w Istnieniu z całą jej sferą podmiotowo-przedmiotową; zakorzenienie jej w pierwotnych, a więc poza-świadomych, poza-teoretycznych, poza-estetycznych wymiarach bytu. Tymczasem estetyka dotychczasowa podstawy te niejako pomija, dlatego chodzi jej tylko o sztukę i to rozumianą jako wytwarzanie „ładnych” przedmiotów. Estetyka tradycyjna była jedynie teorią poznawania i wyjaśniania przedmiotów artystycznych (tego, co wyróżnia się **jako** artystyczne). Tymczasem chodzi teraz i tu o to, by metoda tej nowej estetyki (kiedyś nazwałem ją po prostu ethosoficzną, ale tu z braku miejsca nie mogę dodatkowo uzasadnić tego terminu) wyprowadzając wartości z Istnienia stać się mogła próbą wyjaśniania tego poznawania. Wzięcie w cudzysłów sfery estetyczności pokazuje, że w owej estetyce tradycyjnej, zorientowanej przedmiotowo zakłada się istnienie przedmiotów artystycznych **naprzeciw** teorii. W ostatecznym jednak rachunku zarówno istnienie tak pomyślanej estetyki, jak i przedmiotowo rozumianej sztuki jest uwarunkowane tym samym: odniesieniem, stopniem otwarcia na samo Istnienie. A zatem ta estetyka, której projekt tu kreślę, ma być doświadczeniem, które przekracza tradycyjną estetykę i sztukę przedmiotową. Ma być jednocześnie samoświadomością tej estetyki i tej sztuki, lecz sama nie występuje wobec siebie **jako** estetyka – innymi słowy jest pozbawiona własnej samoświadomości. Estetyka ta „tęskni” do tej samoświadomości i jej pożąda, i choć do niej nieustannie dąży, to nigdy jej w pełni nie osiąga. Jest ruchem i zmianą. „Myślenie” nie poprzedza tu działania, lecz odbywa się w ramach tego działania i poprzez to działanie. Podobnie jej sztuka: dociera do ludzi nie za pomocą mniemań o sztuce, lecz przez praktyczne odświeżanie Istnienia.

4.

Prawdzie spekulacji moja estetyka przeciwstawiać ma prawdę konkretną. Potrzebie tzw. czystego poznania – tęsknotę za życiem w ethosie Istnienia. Uniwersalizmowi filozoficznych prawd – wewnętrzny akt czynienia. Ta estetyka z jednej strony dowartościowuje rzeczywistość, z drugiej – urzeczywistnia samą estetykę (rozumianą jako teoria). Otwiera się na Istnienie. Tylko wtórna abstrakcja odróżnić może część „teoretyczną” tej estetyki od jej części „praktycznej”. Ta estetyka nie jest czymś danym, lecz musi ciągle być uobecnianą na nowo w procesie tworzenia. Dlatego nie można tej estetyki uzasadnić „teoretycznie” – ją trzeba urzeczywistnić. Nie jest ona „wiedzą o czymś”, lecz raczej pewnym wyzwaniem, pytaniem o Istnienie. Poznawanie nie jest tu ograniczone do działania – jest ono aspektem działania. Estetyka ta ma być wyrazem tego, co Istnieje. To swoista pedagogika wrażliwości Istnienia.

5.

W geście, słowie i dźwięku postulujemy tu restytucję samego Istnienia. Poprzez artystyczną eliminację metasfery Istnienia (ach, te formy...) sztuka może odkryć cud Istnienia. Sztuka przedmiotowa była pewną wyspecjalizowaną umiejętnością zupełnie niezależną od refleksji nad Istnieniem jako całością.

A. O ile w folklorze mamy do czynienia z poziomem pre-refleksyjnym uprawiania sztuki, o tyle w przypadku sztuki, o której tu mówimy, należałoby mówić o poziomie post-prerefleksyjnym. Folklor jest bowiem dla nas snem, który już nigdy nie stanie się jawą. Dlatego musimy sobie pomóc – poprzez świadome odzyskanie utraconej jedności między życiem a kulturą, człowiekiem a społeczeństwem, bytem a powinnością, podmiotem a przedmiotem. Tę jedność odnajdujemy w Istnieniu, w jego tajemnicy.

B. Nie świadomość bycia artystą, lecz bycie artystą – to jest otwarcie ku Istnieniu. Tu jednostka, która tworzy nie doświadcza rozdarcia, gdyż jej stosunek do określonej sytuacji tworzenia nie jest zapośredniczony przez refleksję. Sztuka ta wówczas będzie afirmować Istnienie i uczyć życia w samo-tożsamości.

C. Tak, artyści mogą na powrót stać się rzemieślnikami. Trzeba tylko nadać inne znaczenie słowu „rzemieślnik”. Dla takiego artysty-rzemieślnika przedmiot artystyczny nie jest czymś zewnętrznym wobec przestrzeni jego Istnienia (a to także znaczy: nie jest idealny), lecz jest elementem bytu. Tu możemy zanalizować sposób wytwarzania przez anonimowych artystów-rzemieślników średniowiecza „pięknych” przedmiotów. Podobnie jest – choć w innym układzie wartości – z genialnymi, lecz nieznanymi malarzami ikon staroruskich. Mechanizm „produkcji artystycznej” jest tu dokładnie ten sam i opiera się na całkowitym nie-istnieniu świadomości bycia artystą. To z kolei jest związane z całym światem wartości społecznych.

Co dalej będzie? Chyba będą żyły poza całym Systemem jakieś grupy ludzi, małe społeczności zorganizowane po swojemu i na swój sposób samowystarczalne. I będą tam niektórzy ludzie nadal wytwarzać jakieś przedmioty z założenia niepraktyczne i niczemu nie służące – ale ich sens i wartość będą pojmowane tylko w ramach tej społeczności, bez żadnej ambicji komunikowania czegokolwiek i komukolwiek na zewnątrz. I tylko tam będą rzeczywiście rozumiane. Te przedmioty będą ważne – tylko wewnątrz tych grup. Duży świat ogarnięty nadal manią nazywania i definiowania wszystkiego, i cierpiący na nadmiar teorii i filozofii za wszelką cenę będzie chciał w nich widzieć sztukę, ale naprawdę bez żadnej konsekwencji dla samych tych przedmiotów i dla ludzi żyjących po swojemu w swoich enklawach. Takie działania twórcze, realizowane w ramach swoistej autarkii i społecznej, i kulturowej, rzeczywiście sięgać może tajemnicy bytu i istnienia, a zatem realnie wystąpić może **zamiast** filozofii.

- 1 Dlatego też w swej książce *Tezy o ethosofii* (Olsztyn-Warszawa: Ethos, 1993) zaproponowałem niejako nowy obszar
refleksji, który nazwałem ethosofią.
- 2 Por. Imre Lakatos, „Falsification and the Methodology of Scientific Research Programmes,” w: *Criticism and the Growth of Knowledge*, red. Imre Lakatos i Alan Musgrave (Cambridge: Cambridge University Press, 1970), 91-196 oraz —, „History of Sciences and its Rational Reconstructions,” w: *The Methodology of Scientific Research Programmes. Philosophical Papers*, t. 1, red. John Worrall i George Currie (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), 102-38. Idea „programu filozoficznego” Lakatosa znalazła potem swą kontynuację w kategorii właśnie paradygmatu, tak bardzo spopularyzowanej przez Kuhna.
- 3 Por. Bogusław Jasiński, „Myślenie dialogiem,” w: *Droga myśli* (Warszawa: Ethos, 1997), 218-19.
- 4 Por. moją rozprawkę „Jak istnieje świat obiektywny? Kilka uwag o Husserlowskiej idei przedmiotowości transcendentalnej,” *Świdnickie Studia Teologiczne*, nr 6 (2009): 121-33.
- 5 Stąd moja kategoria ethosu istnienia, którą wprowadziłem w pracy *Tezy o ethosofii* a także „Tezy o ethosofii,” *Studia Filozoficzne*, nr 7 (1987): 153-79.
- 6 Hans-Georg Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje* (Warszawa: PIW, 1979), 105-06.; zwłaszcza zaś —, „Die Universalität des hermeneutischen Problems,” w: *Kleine Schriften I. Philosophie-Hermeneutik* (Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebek), 1967), 101-12.
- 7 Jacques Lacan, *Ecrits* (Paris: Seuil, 1966); por. także: Anika Lemaire, *Jacques Lacan* (Bruxelles: C. Dessart, 1970).
- 8 Por. Jasiński, „Wokół Joyce’a,” w: *Zagubiony Ethos* (Warszawa: Ethos, 1994), 47-77.
- 9 Denis de Rougemont, *Udział diabła* (Warszawa: Wydawnictwo Wodnika, 1992), 235.
- 10 Wokół kategorii istnienia zbudowałem całą koncepcję rozumienia i sztuki, i estetyki w pracy *Sztuka? Tylko wtedy, kiedy jestem* (Warszawa: Ethos, 2010).
- 11 Por. Jasiński, *Myślenie Heideggerem* (Warszawa: Klub Otrycki, 1988).
- 12 Obszernie problem ten analizowałem w rozprawie: „Karl R. Popper: bałwochwalstwo rozumu,” *Świdnickie Studia Teologiczne*, nr 4 (2007): 243-85.
- 13 Ursula Meyer, *Conceptual Art* (New York: Dutton, 1972), VIII.
- 14 Por. moją książkę *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego* (Warszawa: Ethos, 2008).
- 15 Por. —, „Granice malarstwa, granice sztuki,” *Twórczość*, nr 5 (2009): 125-29.



KONCEPTUALIZM JAKO KONCEPTYZM

Kazimierz Piotrowski

WHAT WE CAN OBSERVE, LOOKING FROM A DIFFERENT REALITY, IS THAT
THE BASIS OF OUR KNOWLEDGE IS DIFFERENCE UNDERSTOOD AS PARALOGY.

JAN ŚWIDZIŃSKI (1976)¹

Wiemy, jak wielką rolę przywiązywano w konceptualizmie do funktora *jako*. Funktor ten stanowił podstawowe narzędzie lingwistycznej infrastruktury sztuki konceptualnej – ową minimalną część mowy, która pozwalała produkować koncepty, na przykład *Titled [Art as Idea (as Idea)] [meaning]* (1967-68) Josepha Kosutha. Podkreślanie znaczenia tego synkategorematicznego wyrażenia było oznaką językowej kompetencji ówczesnych artystów, zakorzenionej przede wszystkim w anglosaskiej filozofii analitycznej, czego przykłady mamy w tekstach grupy Art & Language. Logiczna analiza języka sztuki dominowała przez długie lata, aż w końcu doprowadziła do przekonania, że myślenie jest fundamentalnie paralogiczne, co *explicite* wyraził w momencie kryzysu konceptualizmu Jan Świdziński. Zanim do tego doszło, Ian Burn, Roger Cutforth i Mel Ramsden sugerowali w swych logiczno-lingwistycznych analizach, że *sztuka* nie jest wyrażeniem, które w języku ma pierwszorzędny status wyrażenia substancjalnego (pierwszego kontekstu), a więc nie jest **przedmiotem**, o którym można powiedzieć, że **jest** czymś lub **istnieje**. Wyrażenia *art is* lub *art exists* są gramatycznymi złudzeniami, ponieważ syntaktycznie wyrażenie **sztuka** nie może być podmiotem w zdaniu (mimo językowego złudzenia), lecz jedynie wyrażeniem predykatywnym (drugi kontekst), które orzeka się o podmiocie. Mówiąc **sztuka** (*art*) należałoby więc faktycznie mówić **sztuką** (*of art*), czyli że jakiś obiekt zyskuje status (funkcję) **bycia sztuką**. Mówiąc więc **przedmiot, pojęcie czy koncept sztuki** (*concept of art*) trzeba mieć na względzie ten drugorzędny, asertywny, predykatywny status sztuki, a nie pierwszorzędny, podmiotowy, substancjalny kontekst, o którym można powiedzieć, że w nim (*in*) istnieje sztuka. Wyrażenia **przedmiot** i **sztuka** wykluczają się wzajemnie, bo należą do różnych syntaktycznych kontekstów języka, a dają się połączyć tylko w zdaniu jako funkcji propozycjonalnej. Sztuka nie jest zdeterminowana przez temporalne i przestrzenne własności przedmiotu, lecz jej podstawą jest gramatyczny format (z predominacją pewnej semantycznej aplikacji wyrażenia **sztuka** w *art-community*), w oparciu o który stwierdza się, że nowe orzekanie artystyczności, czyli że coś może pojawić się **jako sztuka**, jest syntaktycznie dopuszczalne jako nowy komponent stania się czegoś **sztuką**. Nie sposób bowiem zaprzeczyć, że pewne komponenty zgodnie z zastaną genealogią i regułami użycia wyrażenia *sztuka* wydają się tu bardziej właściwe, a inne wymagają większych zabiegów usprawiedliwiania, czyli spełniania przez **sztukę** jej funkcji

paradygmatycznej i nominatywnej w oparciu o syntaktyczne reguły bycia czegoś **jako sztuka**. Stąd ta doniosłość funktora *as*, który pozwala na nowo orzekać o jakimś przedmiocie cechę artystyczności (*as art*) i modelować dalej ten sposób orzekania.¹

Rok wcześniej w „Art after Philosophy” (1969) Kosuth poszukiwał wsparcia u I. A. Richardsa, wedle którego myślenie jest radykalnie metaforyczne, a rozumowanie przez analogię z użyciem łącznika *as* jest jego konstytutywną zasadą. Jednakże, porównanie dzieła sztuki do **zdania analitycznego** czy do **tautologii** mogło wydawać się już pewną przesadą, czymś kuriozalnym, a nawet karykaturą nominatywnej definicji sztuki (pod wpływem Donalda Judda) i karkołomnym konceptem, który trzeba było po kilku latach unieważniać, by na przełomie 1974/75 roku ratować sztukę nowym kontr-konceptem w postaci „The Artist as Anthropologist” – pomysłem **drugiego** Kosutha, a zwłaszcza doktryną „Sztuki jako sztuki kontekstualnej (Art as Contextual Art)” Jana Świdzińskiego (1975/76). Akcentowano rolę słówka *as*, właściwie **nie-idei**, ponieważ wyrażenie to było tylko narzędziem pozwalającym na operacje na ideach i tym samym tworzenie konceptów.

Mówiąc o metaforyzacji myślenia, można też wspomnieć o automatyzmie mowy. Wypadałoby więc też zgłębić zasadę funkcjonowania tego automatyzmu, korzystając z wcześniejszych prób lokalizacji takiego ośrodka w ludzkim podmiocie, a rozpoznanego jako *modus* zmysłowości (*ingenium comparans*), która to zdolność czy władza działa w nas właśnie w sposób często nieświadomiony i wymaga krytycznej refleksji, czyli doskonalenia jako *ingenium argutum* czy *acutum ingenium*. Wielu konceptualistów tę krytyczną świadomość przejawiało, o czym świadczy fakt, że rozprawiali oni o problematyce modelu, bowiem funktor jako jest podstawowym narzędziem modelowania. Po katastrofie i porzuceniu tautologicznego modelu sztuki Kosutha dyskutowano z jego udziałem o względnej ważności modelowania, co miało miejsce w dniach 10 – 12 listopada 1976 roku w Toronto w Center for Experimental Art and Communication podczas debaty „In the Context of the Art World”. To wtedy Świdziński zwrócił uwagę, że zaczyna dominować myślenie paralogiczne.² Świdzińskiego krytyka konceptualizmu jako uniwersalnej teorii sztuki przez jego redukcję i relatywizację do partykularnego kontekstu odstąpiła fakt, że model Kosutha jest tylko jednym z konceptów sztuki – i jest wytworem paralogicznego myślenia. Uwagi te pozwalają postawić zasadnicze tu dla nas pytanie: co jest dla konceptualizmu najważniejsze czy rozstrzygające w charakterystyce tego kierunku: idea, która od wieków pozostaje podstawą logicznego myślenia, czy właśnie koncept, w którym nie da się wyeliminować paralogii, czyli nie w pełni poprawnego wnioskowania, a więc sprawiającego iluzję logicznej poprawności, opartego na różnicy i przeciwieństwach, ujawniającego dyskontynuację w myśleniu, operującego neologizmami i kuriozalnymi zbitkami pojęciowymi właściwymi dla dowcipu, a w skrajnych przypadkach – jak w medycznej definicji paralogii – zdradzającego zaburzenia psychiczne?

Chociaż Daniel Buren w tekście „Beware!” (1969 – 70) wychodził od definicji słownikowej, wedle której **koncept** może być rozumiany jako ogólna i abstrakcyjna reprezentacja w umyśle jakiegoś przedmiotu, to dalsze jego wywody ukazywały, że koncept w para-artystycznym języku jest czymś o wiele bardziej naddeterminowanym, dającym się ująć przynajmniej w kilku znaczeniach: 1. koncept jako projekt; 2. koncept jako manieryzm; 2a. koncept jako wielomówność i 3. koncept jako idea i jako sztuka.³ Buren bardzo słusznie zwracał uwagę, że ta ostatnia perspektywa każe nam przenosić koncept ze sfery mentalnej do przedmiotowej, czyli zmusza do mówienia o **konceptcie-obiekcie**. A więc koncept w tym szerszym sensie nie jest – jak idea – całością eksplikowaną w języku jako wyrażanie kategorialematyczne (samodzielne), lecz *in statu nascendi* jawi się jako heterogeniczny dlatego, że jest czymś niesamodzielnym jako składnik procesu tworzenia, a jako element manierystycznej strategii odnosi do mistrzowskiego wzorca, co jest charakterystyczne dla akademizmu (nieprzypadkowo odwoływano się do Duchampa niczym do nowego mistrza), oraz że nie sposób oderwać go od potoku innych słów w żywej mowie; że w końcu jest heterogeniczną całością mentalną i zmysłową zarazem, ponieważ unifikuje to, co reprezentowane i to, co reprezentuje, jak też warunki ekspozycji tej zróżnicowanej całości. Można tu dodać, że zwłaszcza tautologiczne koncepty Kosutha świetnie tę heterogeniczność konceptu egzemplifikują.

W tekście Burena zaznacza się tendencja do zawężania znaczenia konceptu i tym samym sztuki do idei. Jak to się stało, że formuła **sztuka konceptu**, używana na początku dekady przez Henry Flynta w tekście „Concept Art” (1961),⁴ została wyparta przez **sztukę konceptualną**. Dla Flynta *concept art* to taki rodzaj sztuki, której materiałem są język i koncepty. Wedle niego wprowadzenie *concept* jest śladem platońskiej idei i oznacza intensję nazwy, ale przy obecnym stanie wiedzy żądanie, by relacja między nazwą a jej intensją była obiektywna, jest błędne. Jeśli zatem relacja ta jest subiektywna, to tym samym koncept jako możliwa opozycja wobec obiektywnej idei okupuje w języku uprzywilejowane miejsce i zachowuje swą moc. Także w Sol LeWitta „Paragraps on Conceptual Art” (1967) i „Sentences on Conceptual Art” (1969)⁵, w których mimo, że wyrażenie *conceptual art* pojawia się już *explicite*, to jednak termin *concept* zostaje zachowany jako alternatywa względem idei, która może być prosta i nie potrzebuje być kompleksem. Tak więc wedle Sol LeWitta koncept implikuje ogólny kierunek, a idee są jego komponentami. A więc *concept art* czy *more properly* – jak sugeruje w popularnej publikacji Daniel Marzona – *conceptual art*?⁶

Radykalizując tę kwestię, zapytajmy, czy konceptualizm uprzywilejowuje to, co pojęciowe (ang. *conceptual*), jak na to wskazywałaby jego literalnie odczytana nazwa, czy raczej to, co określa się mianem konceptu (ang. *concept*), a więc coś inżynierskiego, co – choć zawiera moment ideacji (abstrahowania i transcendowania zmysłowości, czyli przekraczania **materialnego paradygmatu** sztuki ku idei) – nie redukuje się do pierwiastka pojęciowego, lecz raczej wyraża zmysłowość czy jej podstawowy *modus*? Pytanie to zakłada teorię konceptu (dowcipu), którą można zrekonstruować nie tylko w oparciu o ważny nurt w estetyce nowożytnej, lecz – co nas tu najbardziej interesuje – na podstawie wspomnianych tekstów artystów czy teoretyków konceptualizmu, jak też protokonceptualizmu. Kwestia, która tu wyłania się, sprowadza się do pytania: czy konceptualizm jest w gruncie rzeczy najbardziej skrajną manifestacją konceptyzmu dwudziestego wieku?

Jeśli tak, to dzieje protokonceptualne są przede wszystkim dziejami nie idei, lecz konceptów, które niczym kamienie milowe wiodły sztukę do celu, jakim był konceptualizm, a gdy ten został osiągnięty na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych otworzył nowe możliwości dla ekspansji tego nurtu w myśleniu o sztuce. Konceptyzm domaga się więc rewindykacji w sztuce konceptualnej, by później dalej rozwijać się i nawet dominować. Konceptyzm przybrał w sytuacji obecnej rozmiary panującej *Kunstwollen*, którą w latach 2003 – 2007 rozpoznałem pod mianem **asteizmu** (od gr. *asteidzomai* – być dowcipnym). Tak więc jest to próba odczytania konceptualizmu jako konceptyzmu z perspektywy **estetyki jako asteiologii** i wiąże się z moimi szerszymi badaniami nad dziejami **asteicznej inteligencji**.⁷

Aksjologia konceptu nie jest jednoznaczna, ponieważ konceptyzm ma swoje jasne, ale i ciemne strony (paralogia), a to ze względu na uwikłanie w zmysłowość i odkrywany w niej achrematyzm (od. *chrema* – rzecz, czyli **nie-do-rzeczność**) czy eksplozywność, co ukazują dzieje dowcipu. Sztuka dwudziestego wieku, szczególnie w neodadaistycznym nurcie, rozwija ten wątek achrematyzmu i zaskakiwania. Weźmy pod rozwagę asteizmy mniej znane. Na przykład jeden z wiodących konceptystów epoki Robert Rauschenberg w 1962 roku wysłał telegram do paryskiej Galerie Iris Clert, na której wystawiano portret tamtejszej dealerki jego autorstwa: *This is a portrait of Iris Clert if I say so / Robert Rauschenberg*. W 1963 roku Edward Kienholz stworzył projekt wystawy pt. *The Art Show*, w którym opisał w jednym tekście dwie hipotetyczne wystawy w Los Angeles i w Nowym Jorku, by w 1966 roku zmaterializować pomysł w postaci plakiety z brązu z napisem: „The Art Show. Kienholz 1963.” Niektórzy artyści tworzyli tego typu koncepty, wyposażając je w dużą dawkę jawnej ironii. Mel Ramsden umieścił w koncepcie *Secret Painting* (1967/68) obok czarnego kwadratu namalowanego na płótnie akrylową farbą komentarz: „The content of this painting is invisible: the character and dimension of the content are to be permanently secret, known only to the artist.” Z kolei Robert Barry podczas wystawy w Art & Project Gallery w 1967 roku w Amsterdamie umieścił informację: „During the Exhibition the Gallery will be closed.” Nawet w najbardziej ortodoksyjnych dziełach **sztuki pojęciowej**, czyli w lingwistycznej teorii-praktyce brytyjskiego odłamu Art & Language (Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin i Harold Hurrell), jak *Index 001* (1972), czyli w wystawionych na Documenta 5 szarych boksach, skrywających ich tekstową

twórczość posegregowaną wedle wymyślonej zasady, ujawnia się technika dowcipu, czyli ekonomia zaskakującej kondensacji.

Praktyka ta ukazuje ówczesną potężną moc modelowania przez język czegoś jako sztuki, co z czasem usankcjonuje konceptualizm wspomnianej grupy Art & Language, z Kosuthem jako czołowym przedstawicielem jej amerykańskiego odłamu (Ian Burn, Mel Ramsden), który był najskrajniejszym wyrazicielem tej perspektywy konceptyzmu. Nawet gdy widoczny był już upadek konceptualizmu ze względu na jego radykalną arbitralność, gdy Kosuth proponował nowy model sztuki w „(Notes) On an Anthropologized Art” (1974)⁸, i gdy wraz z Sarą Charlesworth współpracował przy redagowaniu trzech numerów *The Fox*, tworząc alternatywę wobec brytyjskiego środowiska Art & Language, to skłonność do konceptyzmu objawiła się w inny sposób. Otóż obmyślając tytuł pisma, Kosuth skorzystał z eseju Izażasza Berlina, w którym ten brytyjsko-żydowski filozof przeciwstawił typ myślenia i pisania właściwy jeżom (zajętych noszeniem na swych kolczastych plecach jakiejś jednej dużej rzeczy) specyfice polowania lisiego (ta polega na sprycie, na ustawicznym węszeniu w poszukiwaniu wielu różnych smakołyków). Kosuth chciał przechrzyć swych dawnych anglosaskich towarzyszy z Wielkiej Brytanii, dystansując się wobec artystycznej doktryny konceptualizmu, którą sam wcześniej doprowadził do skrajności w swym tautologicznym modelu sztuki. A więc nie konceptualizm jako teorio-praktyka zorientowana na jakąś jedną ideę, jak to czynią umysły typowe dla strategii języ, lecz ukierunkowanie na mnogość konceptów, na aktywność, która nie zamyka się w naukowym paradygmacie bezinteresownego zbieractwa, lecz na pomysłowym, chytrym wyszukiwaniu mnogich rzeczy i konceptów. Koncepty te miały być wcześniej niewinne, czyli pozbawione wszelkich syntetycznych funkcji, ale w fazie sztuki zantropologizowanej mogą, a nawet powinny takie funkcje spełniać jako rezultaty implozji i kulturowych gier kolektywnych. Zresztą artyści konceptualni tych lisich gier nie porzucili, błyszcząc dowcipem, jak choćby Sol LeWitt we wprowadzeniu do swych sentencji o konceptualizmie. Zaczął je od dobrej wiadomości, którą jakoby otrzymał od swego wydawcy. Ten miał uchylić przekonanie, że artysta jest czymś w rodzaju małpy, której wytwory muszą być objaśniane przez cywilizowanego krytyka. Może to – dodaje Sol LeWitt – stanowić dobrą wiadomość zarówno dla małp, jak i dla artystów. Figura ta przypomina odwieczny agon dowcipu i władzy sądzenia.

Z tej perspektywy interpretując fakty z polskiej historii sztuki, możemy do konceptualizmu jako konceptyzmu zaliczyć wiele propozycji polskiej sztuki tego okresu, wskazując na dzieła przede wszystkim Andrzeja Partuma, jak też Ewy Partum, która w *Kinie tautologicznym* (1973) zaklejała swoje usta znakiem x. Konceptami są też niektóre dzieła Zbigniewa Warpechowskiego, który swój *Podręcznik* (1990) zaczął około 1969 roku, kiedy to powstał ostatni jego obraz, a z zeszytów zniknęły wiersze z lat poprzednich, zjedzone i wyplute w czasie poetyckiego performance. Szczyty lirycznego konceptyzmu (asteizmu) osiągnął czołowy kontestator ówczesnej epoki – Anastazy Wiśniewski, pomysłodawca idei pozytywnej negacji i przytakującej Galerii „Tak” jako dwuznacznej gry z systemem, w której materią artysty stawała się biurokratyczna buchalteria. Gdy omawiano na jednym z licznych sympozjów problemy współczesnej sztuki, o głos poprosił Anastazy, po czym milczał kilkanaście minut, usilnie prosząc zagniewanych słuchaczy, by nie przerywano mu wypowiedzi, bo on tego również nie czynił. Na innym z sympozjów (a władza wykazywała się niespotykaną wcześniej hojnością), zamiast cieszyć się, że rozwiązuje się przy pomocy socjalistycznego państwa problemy sztuki, po prostu płakał. Do grona konceptystów należy zaliczyć też Marka Koniecznego, rozwijającego konsekwentnie do chwili obecnej program „Think Crazy”, jak też Andrzeja Dłużniewskiego, obecnie wyrażającego kontrowersyjny pogląd (sformułowany ustnie w obecności piszącego te słowa), że w PRL nie było konceptualizmu. Dłużniewski świadomie zwalcza tezę Luizy Nader.⁹ Czymże zatem byłyby jego *Skok* (1970/71) czy *12 punktów obecności* (1972), które wydają się quasi-poetycką parodią ponumerowanych konceptualnych sentencji? Konceptualizm jako konceptyzm współtworzył też Tadeusz Kantor, którego *List* (1967) – faktycznie żart eksponowany na ulicach w pochodzie do Galerii Foksal – jest rozpatrywany jako przejaw światowego konceptualizmu, a przecież chronologicznie rzecz ujmując należy on raczej do konceptyzmu, a nie do konceptualizmu, którego paragrafy zostały dopiero w 1967 roku *explicitie* sformułowane przez Sol LeWitta.¹⁰ Dłużniewski wyraziłby tu i w zapewne w innych przypadkach obawę z powodu zbyt łatwych

atrybucji pewnych artefaktów sztuki polskiej jako dzieł konceptualnych. Z pewnością nie miałby takich obiekcji, gdybyśmy określili je mianem konceptyzmu. Inni z kolei, jak Warpechowski, słusznie uznają, że pewna formuła polskiego konceptualizmu, wyznaczona głównie przez środowisko Galerii Foksal czy Jarosława Kozłowskiego, a podsumowana przez wystawę i publikację *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenie dyskursu: 1965-75* (CSW w Warszawie, 2000) jest zdecydowanie stronnica i represyjna (wykluczająca), dlatego wymaga poszerzenia tego dyskursu o kontr-wystawę i kontr-publikację pod red. Warpechowskiego *Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce* (Galeria Stara, BWA w Lublinie, 2002). Oba rywalizujące ze sobą obozy, uwzględniając przy tym eliminacyjne stanowisko Dłużniewskiego, nie postawiły wyraźnie tego napięcia, które mnie tu istnieje pomiędzy konceptualizmem a konceptyzmem. Jeśli nawet mogą oni spierać się o być i nie być konceptualizmu nad Wisłą, o jego paradygmat czy autonomię, to trudno im wyprzeć się, że ich doświadczenia wyrastają z szerszego konceptyzmu, który w ich dziełach stał się później bardziej lub mniej ortodoksyjnym (jeśli nie wątpliwym, parodystycznym) konceptualizmem. Trzeba bowiem zawsze pamiętać, że dla konceptualizmu obcego czy rodzimego rodzajem najbliższym pozostaje konceptyzm, którego różne przejawy zebrał jeden z jego najwybitniejszych przedstawicieli Józef Robakowski w filmie *Żywa Galeria* (1974/75). To w tym filmie Warpechowski występuje z rybką w akwarium i gołębiem w klatce, po czy wypuszcza ptaka na wolność, chociaż do jego nóżki była uwiązana ryba.

Podobnie wiele propozycji Warsztatu Formy Filmowej wydają się asteizmami, jak quasi-analityczne filmy Ryszarda Waśki (m.in. z udziałem Wacława Antczaka), co wykazałem na wystawie *Dowcip i władza sądu*. *Asteizm w Polsce* (2007). Aura tego konceptyzmu utrzymywała się przez dziesięciolecia, a jej świadectwo dał zmarły w zeszłym roku, niezwykle błyskotliwy i przenikliwy Wojciech Bruszewski, kreśląc figurę *malarza konceptualnego*, który zwykł malować kwadrat na rozmaitym podłożu, nawet na sowieckiej granicy, ryzykując życie lub więzienie. Raz namalował podczas pleneru w PGRze *Rozkosz*: „Malarz przedstawia swój projekt zgromadzonym w świetlicy artystom. Podczas odczytu Restaurator, który właśnie wrócił z nową dostawą Siarkowego, wjechał jednym kołem swojego małego fiata na biały kwadrat. Niby nie zauważył. Tak niechcący. Wiadomo, że zrobił to złośliwie. Malarz konceptualny widział to z okien świetlicy. Jest człowiekiem pogodnym, ale również skrupulatnym i konsekwentnym. Bez jakiegokolwiek mściwej zjadłości, raczej traktując to jako formę »dyskusji« z rzeczywistością, zaraz po odczycie poszedł po kubek białej farby i precyzyjnie uzupełnił „brakujący” fragment kwadratu na masce i kole samochodu Restauratora”.¹¹ Ten ostatni to zapewne Józef Robakowski, który już w połowie lat sześćdziesiątych z takich zaczepek robił sztukę. Wymyślił między innymi Józefa Korbielę, by go lansować jako zdolnego malarza. Wnosząc z zachowanych obrazów, były to kuriozalne malowidła. Otóż owym Korbielę zainteresował się krytyk Bacciarelli i domagał się spotkania. Umówiony z nowo odkrytym talentem, daremnie tracił czas w kawiarni, obserwowany przez pomysłodawcę tego kamuflażu.

To napięcie pomiędzy konceptualizmem a konceptyzmem najlepiej można ukazać na przykładzie twórczości Andrzeja Partuma, o którym w 2001 roku w Poznaniu podczas dyskusji o wystawie *Irreligia* wyraził się Jarosław Kozłowski, że „był postacią szlachetną” (mając na myśli niski poziom konceptów niektórych artystów młodszych, należących do pokolenia tzw. sztuki krytycznej). Ten warszawski poeta i prowokator bardzo wcześnie zaczął modelować dyskurs konceptualny jako konceptyzm. Zaczynał od zaczepnego konceptyzmu. Już w listopadzie 1960 roku udając głos sekretarki i samego Aleksandra Zawadzkiego – przewodniczącego Rady Państwa, usiłował załatwić sobie koncert w Filharmonii Narodowej. Postawieni na baczność decydenci posłusznie wydrukowali i rozwiesili w listopadzie 1960 roku na warszawskich ulicach plakat informujący, że odbędzie się *Recital fortepianowy oraz Rzut Poezji Abstrakcyjnej* Partuma. Utwory fortepianowe miał wykonać sam kompozytor, a jego wiersze recytować Adam Hanuszkiewicz – w ramach cyklu *Przedstawiamy młode talenty*. Podstęp w końcu wykryto, gdy gorliwie zakomunikowano dzień wcześniej zdziwionemu Zawadzkiemu, że jego polecenie zostało wykonane. Powoli tego typu gra stawała się coraz bardziej widoczna. Dokonywała się ona w warunkach socjalistycznej, biurokratyzowanej kultury. Partum stanowił tu przykład może najklarowniejszy.

Jego odpowiedź na konceptualizm była stosunkowo szybka, jeśli rozpatrujemy ją w polskim kontekście. Ku zgorszeniu krytyki, które trwa nawet do chwili obecnej, w jego twórczości została naruszona granica między utworem poetyckim a wypowiedzią teoretyczną. Była to jego transracjonalna czy paralogiczna wersja *teoretyzmu*, by użyć terminu Grzegorza Sztabińskiego.¹² Dla Partuma było to o tyle łatwe, ponieważ już od początku lat 60. uprawiał on szczególny rodzaj poezji, dużo miejsca poświęcając parodii języka nauki czy opisu uzurpującego sobie prawo do obiektywizmu. Weźmy choćby wiersz „Liczebność liczenia”. To tautologiczne wyrażenie pojawia się też w jednym z jego doktrynalnych tekstów pt. „Sztuka Pro/La” (1971). Z kolei wiersz „Omyłka literacka” antycypuje ważny manifest „Lichwa poezji anomalii modyfikujących w sztuce konceptualnej” (1972). Partuma humorystyczne lubowanie się w abstraktach, w ich jałowości, dobrze harmonizowało z tautologiami konceptualizmu. Partum jednak daleki był od powagi sztuki pojęciowej. Sformułował on szereg deklaracji i manifestów, których wagę odczytujemy dopiero po latach. Wyeksplikujmy tu kilka z nich.

W „Sztuce Pro/La”, zaprezentowanej podczas Biennale „Zjazdu Marzycieli” w Elblągu w 1971 roku, wyznał, że jego koncepcja sztuki, mimo krańcowej różnicy, niewątpliwie zbliżona jest do konceptualizmu. Dodał, że koncepcja ta powstała przez rewizję konceptualizmu. Podobnie jak konceptualizm, również Partum przejawiał niechęć wobec formalistycznego rozumienia sztuki. Dlatego nie używał on pojęcia dzieła sztuki, lecz dość prowizorycznie (**grzecznościowo**) terminu „fakt Pro/La”, przyznając zarazem, że dąży do eliminacji wszelkiej inspiracji w sztuce, ponieważ inspiracja jest tylko **depresyjno-wtórny stanem** w stosunku do „faktów Pro/La”. Byłaby to więc analogia do właściwej konceptualistom eliminacji syntetycznych funkcji w sztuce i zastąpienia pojęcia dzieła sztuki przez zdania sztuki pojęte na wzór analitycznych zdań logiki czy matematyki, które zostały zbudowane z użyciem funkcyj ekstensjonalnych. Lecz na tym analogie kończą się, ponieważ Partum nie chciał zaakceptować pomysłu, aby analityczny typ wiedzy miał stanowić model rozumienia dyskursu sztuki. Partum ukazywał problematyczność analitycznej wiedzy, dochodząc w poetyckich intuicjach do kresu abstrakcyjności i komunikatywności.

W tekście „Lichwa poezji anomalii modyfikujących w sztuce konceptualnej” (1972) w dalszym ciągu zwalczał samowystarczalność konceptualizmu. Uzasadniał w nim inwazję poezji na teren konceptualizmu jako sztuki definiowania sztuki. Jeśli nie istnieje różnica między teorią (definicją) sztuki i jej praktyką, to możemy uznać poezję za nieprzewyciężony czynnik modyfikujący konceptualny dyskurs. Konceptualizm do tej infiltracji zachęcał, skoro sens sztuki zaczęto ustalać zupełnie arbitralnie. Sztuka – zgodnie z niedenotacyjną koncepcją znaczenia Wittgensteina – jest sposobem użycia wyrażenia **sztuka**. Partum dostrzegł w tym konceptualnym modelu bankructwo rozumu, który usiłując przewyciężyć dotychczasową różnorodność sztuki w kumulatywnym (wertykalnym) akcie rozumienia, doszedł w syntezie do uznania, że sztuka jest tautologią. Chociaż celem konceptualizmu było zredukowanie ogromnego kompleksu syntetycznych sądów o sztuce (**materialnego paradygmatu** – mimetyzmu, ekspresjonizmu czy formalizmu etc.), rezultatem okazała się ponowna afirmacja zmysłowości – tym razem zmysłowości samego języka. Znaczenie sztuki wedle Kosutha nie sytuuje się w pozajęzykowej dziedzinie rzeczywistości, lecz jest konstytuowane przez językowe zachowanie. W tej sytuacji konceptualizm nie mógł być pozostawiony sobie, ponieważ wynaturzył się w jałową, sterylną grę językową – w artystyczny nihilizm kontemplujący tautologię **sztuka jest sztuką**. Dlatego też poezja, zdaniem Partuma, musi udzielić **lichwy**, będąc źródłem twórczych anomalii modyfikujących konceptualny dyskurs. Metafora lichwy sugeruje, że w tej wymianie większą korzyść odnosi poezja, lecz zarazem okupuje ten zysk moralną stratą. Konceptualizm, podlegając nowym normom poezji, kształtującym przyszłość, musi uwzględnić dyktat wyobraźni, aby „następstwa świadomości nie oddalały się zbyt od wrażenia zmysłowego, a co najwyżej w swej złożoności wytwarzały czucie choćby bezsensownym przedsięwzięciem.” Na tej wymianie traci też poezja, sprzeniewierzając się *sensibilite morale*. Gubi ona swą czystość – ową radosną, ateoretyczną, samą dla siebie zmysłowość wyobraźni, udzielając wsparcia tautologicznej, napiętnowanej przez nihilizm intelektu strategii. Poezja zostaje skażona praktycznością konceptualizmu, dążącego do teorii – „to tym nie tylko prześciga starą metafizyczność, ale posuwa dalej »nieruchomym ruchem«”.

Teoretyczna synteza konceptualizmu jest – pisze ironicznie Partum – „nieruchomym ruchem”, ponieważ jej znawstwo jest tego rodzaju, że niweczy siebie, gdyż jego teoretyczna oczywistość nieustannie jest zakłócana przez dopuszczoną przez tautologię poetycką anomalię. Liryczny podmiot jako absolutność zawsze umknie logice indukcji zupełnej, zawsze przyniesie coś innego, czerpiąc nie tyle z własności, jakie posiada on i jego otoczenie, ile wskutek błędu. Symboliczna prawda języka czy praktyczna natura słuszności (zdrowy rozsądek) są nieustannie niepokojone przez smutek egoistyczny rozpamiętujący własne anomalie, które ciemnią konceptualny dyskurs. Tak oto omyłka literacka staje się twórczym i pozytywnym czynnikiem.

Dokładnie potwierdza się więc tu sentencja Sol LeWitta, że illogiczne sądy prowadzą do nowych doświadczeń, a sztuka konceptualna nie musi być logiczna. Logika kamufluje prawdziwe intencje artysty. Zalecenie Sol LeWitta, wedle którego irracjonalne myśli powinny następować po sobie absolutnie i logicznie, w pewnym zakresie zostało zrealizowane przez Partuma. Wystarczy prześledzić kolejność czy zbieżność w czasie pojawiania się jego konceptów. Swoją twórczość Partum określał jako **antyciało**, a poetykę charakteryzował jako **uraz sensu**. Był to przede wszystkim **uraz** wobec idei, a nie konceptu, który pozostaje z istoty swej **nie-do-rzeczny**. Sol LeWitt uważał, że artysta musi złagodzić (*mitigate*) rozdziew pomiędzy ideą a konceptem. I ten chyba postulat najlepiej tłumaczy Partuma **lichwą poezji** zaofierowaną sztuce konceptualnej.

Partum – ten osobliwy artysta, prześmiewca stosunków kulturalnych i mechanizmów artystycznej kariery w PRL-u, których parodią było jego Biuro Poezji (1971-84) – potrafił tworzyć poezję na przykład w postaci listu protestacyjnego w sprawie jakości spinaczy. Wplątanym w poezję stawał się poirytowany Naczelnik Wydziału w Ministerstwie Handlu Wewnętrznego i Usług, odpisujący, że nie wie, o co właściwie obywatelowi chodzi. Po czym otrzymywał odpowiedź, że akcja wysyłania spinaczy była konsekwencją happeningu zorganizowanego 9 kwietnia 1973 roku w Galerii Akumulatory przez Andrzeja Partuma, poetę i mistyfikatora z Warszawy: „Na imprezę złożyło się odczytanie przez autora poprzednio załączonej ulotki, rozdanie kopert i spinaczy oraz wykład o sztuce konceptualnej. Protest Partuma dotyczył sztuki użytkowej, której symbolem miał być spinacz, służący do organizowania rzeczywistości. (Jeśli spinacza nie uważać za dzieło sztuki, problem upada.) Bliższych wyjaśnień może udzielić Andrzej Partum z BUREAU DE LA POESIE 00689 WARSZAWA POZNAŃSKA 38/ 14 a A ANDRZEJ PARTUM. Ja osobiście nic nie mam przeciwko spinaczom. Czy nadeszła tylko jedna przesyłka? Spinaczy było ok. 10 kg, osób ok. 40. Z poważaniem mgr Nina Orłow.”

Ważnym dopełnieniem Partumowego konceptualizmu jako konceptyzmu był „Manifest sztuki bezczelnej” (1975/76), w którym wiele pomysłów powtarza z poprzednich tekstów: przede wszystkim właściwy „Sztuce Pro/La” postulat eliminacji inspiracji w sztuce; następnie akceptację nieredukowalnej perspektywy nonsensu. Pisze też o zwalczaniu natury w świadomości oraz uprawia dywersję sztuki wobec polityki i nauki. Nowym akcentem jest manifestowanie lekceważenia etatowych krytyków oraz odbiorców mitologizujących społeczne wartości. Partum atakuje też mail art (choć sam uczestniczy w tym ruchu), gdy głosi, że występuje przeciwko „filatelistycznej koncepcji sztuki”. Najważniejsze dlań jest zachowanie asocjalnych momentów w sztuce, a więc niezrozumiałości i asymilacji błędu czy anomalii, które stanowią dlań warunki samostanowienia sztuki – warunki jej rozwoju i możliwości wejścia w twórczy dialog z otoczeniem. Stwierdzenie Partuma, że „niezrozumienie sztuki stwarza szansę kolejnej wypowiedzi twórcy”, jest jak najbardziej trafne w kontekście wszechobecnej cenzury. Partum wyraźnie przeciwstawia się obecnym w sztuce pierwiastkom monologu (estetyki wrażliwości) i represji, zauważając, że „sztuka jest takim samym narzędziem zbrodni jak każde inne.” Kategorycznie forsowana jest tu ironia, bowiem każdy jest „ignorantem kultury i sztuki”. Postulaty te są dla Partuma niemal etyczną koniecznością człowieka. W tym czasie Partum wyraźnie wykonuje aspołeczną pracę, rozsyłając pocztą temu podobne deklaracje do znanych ludzi i instytucji sztuki. Na stwierdzenie, że jest ignorantem, Dick Higgins odpisał: „This is correct. I am merely another lover of such things. DH.”

Najbardziej ciętym konceptem Partuma była słynna *Pogarda* (1976), którą bezczelnie poświęcił wybranym osobom z Galerii Foksal. *Pogarda* jest konceptem w rodzaju estetycznej ciętości (*acuteza, agudeza, ostrota*). Jest to wystawienie przez

dowcip pewnej idei (jak *Smrodu* w Galerii Repassage w 1977 roku), której intensję dopełnił już osobiście (subiektywnie) sam pomysłodawca. Partum, uchodzący w kręgach akademickich za mętnego (za ową **matpę**, której nie był w stanie zrozumieć nawet tak cywilizowany profesor historii sztuki, jak Piotr Piotrowski), był po prostu jednym z naszych skrajnych conceptystów, który *explicite* zadeklarował swoją logofobię i obwieścił *Awangardowe milczenie* (1974), a później antycypował typowy dla postmodernizmu koncept „pozytywnego nihilizmu”.¹³ Jego „Manifest pozytywnego nihilizmu sztuki” (1980/82) wyprzedził pomysł Gianniiego Vattimo z jego *La fine della modernità* (1985).¹⁴

Jako absolwent Partum School of Positive Nihilism of Art, bowiem dyplom dostałem za uporczywe uchylanie się od wymogów tej szkoły, co praktykowałem w ciągu kilkunastu lat przyjaźni z jej twórcą, zgadzam się z poniższymi słowami: „Jak to się stało i co to oznacza, – zapytywał retorycznie Grzegorz Dziamski – że Partum zepchnięty przez naszą krytykę literacką w rejony artystycznego maniactwa i tam sytuowany, odnalazł się w centrum międzynarodowej awangardy i jeśli błędzi – to wspólnie z radykalnie nastawionymi artystami ostatniej ćwierci naszego stulecia?”¹⁵

- 1 Ian Burn, Roger Cutforth i Mel Ramsden, „Proceedings Society for Theoretical Art and Analyses (Art and Language, June
1970),” w: *Conceptual Art*, red. Peter Osborne (London: Phaidon Press, 2002), 236-37.
- 2 „We are looking from very different points of view. We can theorize our evolution as a discontinuous catastrophic paradox.
And it suggests a model of legitimization that has nothing to do with obligatory pattern for everybody everywhere. The
meaning only on the context in which it occurs. What we can observe, looking from a different reality, is that the basis of our
knowledge is difference understood as paralogy.” – por. Świdziński, *Quotations on Contextual Art*, 114.
- 3 Daniel Buren, „Beware!” w: *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists’ Writings*, red. Kristine
Stiles i Peter Selz (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1996), 140-41.
- 4 Henry Flynt, „Concept Art,” w: *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists’ Writings*, 820-22.
- 5 Sol LeWitt, „Paragraphs on Conceptual Art; Sentences on Conceptual Art,” w: *Theories and
Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists’ Writings*, 822-27.
- 6 Daniel Marzona, *Conceptual Art*, red. Uta Grosenick (Köln - London - Los Angeles: Taschen, 2006), 6.
- 7 Kazimierz Piotrowski, „Estetyka jako asteiologia,” w: *VIII Polski Zjazd Filozoficzny. Księga streszczeń*, red. Anna Brożek
i Jacek Jadacki (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2008), 491-92.
- 8 ———, „Kryzys znaczenia w sztuce. Josepha Kosutha przejście od tautologicznego do zantropologizowanego modelu
sztuki,” *Óbieg*, nr 9/10 (1991): 17-19.
- 9 Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009)
- 10 Por. Peter Osborne, *Conceptual Art* (London: Phaidon Press, 2002), 72-73.
- 11 Wojciech Bruszewski, *Fotograf* (Kraków: Korporacja Ha!art, Bunkier Sztuki, 2007), 85.
- 12 Grzegorz Sztabiński, *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu
Łódzkiego, 1991), 7.
- 13 Kazimierz Piotrowski, „Pozytywny nihilizm Andrzeja Partuma,” *Magazyn Sztuki*, nr 5 (1995): 112-24.
- 14 Gianni Vattimo, „Nihilismus und Postmoderne in der Philosophie,” w: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der
Postmoderne-Diskussion*, red. Wolfgang Welsch, Acta humaniora (Weinheim: VCH, 1988), 233-46.
- 15 Grzegorz Dziamski, „Andrzej Partum - w wirze przemian,” w: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, red.
Grzegorz Dziamski (Warszawa: Dom Słowa Polskiego, 1991), strony nienumerowane.



SZTUKA JAKO WYRAZ ŚWIADOMOŚCI ARTYSTY

Janusz Zagrodzki

WIEDZA JAKO JEDNOŚĆ MYŚLENIA I OGLĄDU NAOCZNEGO TO ŚWIADOMOŚĆ. ALE ZASADĄ ŚWIADOMOŚCI JEST TA SAMA JEDNOŚĆ TYLKO POMYŚLANA JAKO CZYSTA, CZYLI ABSOLUTNA; JEST ONA ABSOLUTNĄ ŚWIADOMOŚCIĄ.

FRIEDRICH WILHELM JOSEPH SCHELLING

Rozważania na temat świadomości, początkowo utożsamianej z siłą boskiej kreacji – powszechnego rozumu spajającego w jedność wszystkie ziemskie sprawy, stoją u źródeł myśli starożytnej. Termin konceptualizm – *conceptus*, określający myśl, pojęcie, wyobrażenie, zawdzięczamy wprawdzie łacinie, ale jako idea wyłonił się w dyskusjach filozoficznych jeszcze przed Sokratesem. Niemal wszyscy badacze, poczynsz od Heraklita, uznają świadomość umysłu za najważniejszy dar jaki został ofiarowany ludziom, symbolicznie przedstawiany przez prometejski ogień. Pojmowanie aktu świadomości było łączone z aktem percepcji, procesem poznawczym stojącym u narodzin sztuki. Zamyśl poznania pojęciowego można już odnaleźć w filozofii Platona, definicja świadomości twórczej nie została jednak przez niego precyzyjnie sformułowana. Dopiero Arystoteles „trwałą dyspozycję do opartego na trafnym rozumowaniu tworzenia”, uznał za warunek istnienia sztuki. Właśnie tak ukierunkowane badania prowadził Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, jeden z pierwszych filozofów badających świadomość, autor rozprawy *Filozofia sztuki*.

Schellinga interesowały szczególne predyspozycje do wyrażania poglądów intelektualnych – *intellektuelle Anschauung* – jak głosił. Jego filozofię zbyt pochopnie skazano na zapomnienie, z racji, jak pisano, wypaczenia idei Immanuela Kanta, typowego konceptualisty. Kant badając elementy intelektu sformułował teorię kategorii *a priori*, która prowadziła do porządkowania doświadczeń składających się na proces poznawania jednej nadrzędnej świadomości. Siłą myśli Schellinga stało się uwypuklenie znaczenia symbolizacji w sztuce. Właśnie ze względu na konfrontowanie ukrytych znaczeń z dosłownością pojęć opartych na konkretach wiedzy, jego poglądy stają się znowu przedmiotem zainteresowania badaczy, także w naukach pokrewnych odnoszących się do kształtowania procesów myślenia: psychoanalizy i socjologii. Schelling stworzył system metafizyczny z uwzględnieniem filozofii transcendentalnej, w którym rozważał opozycję pomiędzy myśleniem a bytem, różnicę wobec tego co stanowi świat absolutu i świat naturalnych zjawisk. Świadomy aspekt tworzenia nazwał sztuką. Głosił filozofię wolności, przy zachowaniu „praw i miar”, zakładał moralny wpływ sztuki na życie publiczne. Sensem życia, według Schellinga, była wolność duchowa, rozwijana w równym stopniu przez sztukę, naukę i religię. Świadomość twórcza w myśl tych założeń jest w swojej istocie wartością nadrzędną wynoszoną ponad wiedzę, której przyznawał jedynie wartość względną.

Pojęcie „świadomość siebie” – zawdzięczamy konstatacjom René Descartesa (Kartezjusza). Sformułowana przez niego zasada filozoficzna „myślę, więc jestem”, nie usunęła jednak, a nawet wzmocniła, ciągle narastające wątpliwości jakie towarzyszą twórczemu działaniu. Uznanie za „prawdę” tylko tego, co zostało poznane jasno i wyraźnie, filozof opatrzył pytaniem: „Skąd wiem, że nie ulegam złudzeniu?”. Racjonalizm kartezjański współistniał zawsze ze sceptycyzmem, a „kłamstwo i złudzenie”, były dla niego unaocznieniem niedoskonałości umysłu człowieka, „który wątpi, pojmuje, twierdzi, przeczy, chce, nie chce, a także wyobraża sobie i czuje.”

Kontynuując myśl zapoczątkowaną przez Schellinga, świadomość artysty jest warunkiem umożliwiającym podjęcie pracy twórczej i gotowości intelektualnej do wyrażania twierdzeń lub ocen o sztuce i własnej postawie. Twórca odnosi się do poglądów na rzeczywistość, które uważa za prawdziwe i na ich podstawie formułuje przekonanie co do tego, jaka powinna być jego sztuka i w jaki sposób należy ją wyrażać. Pozostając oczywiście otwartym na uzupełnienia, korekty i pogłębianie problemu, stara się poprzez swoją działalność udzielić bardziej lub mniej przekonującej odpowiedzi na istotne dla każdego twórcy pytania: Kim jest artysta? Jaki jest cel jego działań? Czym jest sztuka? Co w niej jest właściwe, a co dyskusyjne?

Praca intelektualna każdego z artystów – jego świadomość, jest odzwierciedleniem kolejnych etapów poznania; wskazuje sens działania zgodny z kierunkiem myślenia. Tworząc w określonym czasie i miejscu, obiektywnie lub subiektywnie uwarunkowanym, artysta określa swoją pozycję w sztuce; podejmuje próbę usystematyzowania rozpoznanych prawd; nadania swoim dziełom właściwej wymowy. Odnosząc się do tych zagadnień, światopogląd artysty może być racjonalny lub krytyczny. Racjonalny, w przeciwieństwie do krytycznego, stara się wyeliminować wpływ czynników pozarozumowych, takich jak emocje, uprzedzenia czy przyzwyczajenia, a odwołuje się do predyspozycji mentalnych i korzysta z różnych dziedzin poznawczych. W toku pracy twórczej nasuwają się jednak wątpliwości, czy osiągnięcie naukowej jednoznaczności jest w ogóle potrzebne? Istotą przekazu artystycznego jest jego otwartość, rozszerzenie przesłania w czasie i przestrzeni, nieustanna możliwość odnajdywania w nim coraz to nowych wartości. Mimo, iż proces kształtowania świadomości twórczej zależy od sposobu przyswajania wiadomości z zakresu nauk pokrewnych, to wiedza obiektywna nie może wskazać sensu życia; nie jest w stanie precyzyjnie określić tego, co dobre a co złe; nie wyznacza norm postępowania. Wyrażanie w sztuce świadomości naukowej powoduje wewnętrzne sprzeczności. Prowadzi do utożsamiania filozofii z ideologią, co może spowodować liczne nieporozumienia. Szczególną zasługę mają tu marksiści, którzy przesunęli główny akcent uzyskiwanej świadomości z indywidualnej na społeczną. Wyznaczano w ten sposób pole świadomości zbiorowej, obejmującej przede wszystkim politykę, ale w znacznej mierze również psychologię, socjologię i oczywiście sztukę. W myśl tych założeń ukształtowano model społeczny, w którym jednym z istotnych narzędzi oddziaływania stała się sztuka socrealistyczna, w tej samej mierze konceptualna, co w pełni urzeczywistniana.

Czerpiąc z myśli kartezjańskiej, sformułowano podstawy teoretyczne umożliwiające odrywanie się prawdy od rzeczywistości. Pojęcie kłamstwa ulegało wówczas neutralizacji; uznawano je za jeszcze jeden punkt widzenia, a nie świadome głoszenie nieprawdy. Narzucano arbitralne stwierdzenia mówiące kim jest „prawdziwy” twórca i jaka jest „prawdziwa” sztuka. Tak pojęta „prawda artystyczna” stała się wyrazem zakłamaney rzeczywistości, w której wszystko dawało się uzasadnić w ramach pięknie narysowanego systemu. Przeciwwagą dla mnożących się pseudo-ideologii mogła być tylko prawda poznania wynikająca z zastanej, a nie naiwnie lub groźnie zaprojektowanej rzeczywistości.

Walter Benjamin udowodnił, że korzystając z różnorodnych środków przekazu, nie tylko tych tradycyjnych, artysta może wytworzyć subiektywny, niepowtarzalny, indywidualny język wizualny o odmiennej istocie oddziaływania. Nowe media – fotografia, film i wideo w konfrontacji z innymi środkami wyrazu artystycznego, nie zaliczającymi się do sztuk mechanicznych, dodały do nich nowe znaczenia. Dostrzeżenie tych możliwości zmusiło badaczy do wyjścia poza schematycznie ułożone hasła słownika sztuk pięknych; zmiany krytycznego języka; ujawnienia prowokowanego przez twórcę dialogu rozpoczętego wewnątrz dzieła i różnorodnej

struktury znaczeń, jawnych i ukrytych, odwołujących się do sfery rozumowej. Sztuka współczesna poprzez organizowanie przestrzeni, instalacje i performance wkroczyła w obszar zarezerwowany dotychczas dla teatru, a więc teatr artysty stał się częścią języka plastyki. Zakodowane obrazy, teksty, słowa, a także przedmioty, projektory, światło, monitory wideo, tworzą materię sceniczną spektaklu otwartego w sensie czasu i miejsca. Kolejność ich pojawiania się w świadomości zależy od sposobu narracji, a przywoływanie nowych kontekstów prowadzi do rozszerzania znaczeń i zmian interpretacji, wzajemnego ich przenikania i kumulacji. Każde spotkanie jest inne, żadna wiedza o przedmiocie przesłania nie determinuje jego oddziaływania. Szczególnie ważny problem tej ciągle jeszcze poznawanej sztuki polega na krzyżowaniu się mediów, przekraczaniu granic między gatunkami. Jednoczesne używanie wielu środków wyrazu (w tym materiałów i aparatury umożliwiającej, czy nawet skłaniającej do nadmiernego wykorzystywania, często tylko pozornie nowoczesnego języka), nie może jednak być zabiegiem czysto technicznym. Prowadzi to do uproszczonego ujmowania sztuki jako obszaru, którego różnorodne instrumentarium jest celem samym w sobie. Użycie narzędzi współczesnej technologii musi być uwarunkowane istotą przesłania, a zarazem powinno wynikać w równym stopniu ze świadomości, jak i z odpowiedzialności artysty wytyczającego nieodkryte jeszcze drogi oddziaływania.

Twórca określa się poprzez własne dokonania, a rolą badacza jest przeformułowywanie obrazu sztuki współczesnej, wyławianie dzieł o szczególnych wartościach spośród wielu powstających realizacji. Jednym z najważniejszych zadań z pogranicza nauki i filozofii, ale także krytyki, jest umożliwienie kontaktu między artystą a jego potencjalnymi odbiorcami; przekonanie przy pomocy łatwo zrozumiałego języka z jakich powodów powinno się dane dzieła cenić. Błędy metodologiczne lub pomyłki krytyczne są nieuchronne, a przyznanie się do nich może stanowić obronę przed pogłębiającą się ignorancją. Wywoływanie zrutynizowanych reakcji, standaryzacja postaw, a nawet narzucanie wzorów do naśladowania, daje w rezultacie mało różniące się dzieła, a co za tym idzie podobne do siebie wystawy i ekspozycje, przeciętne, typowe, nieoryginalne. W okresie kiedy kolejne etapy cywilizacji technicznej umożliwiają niemal seryjne wykonywanie obiektów sztuki, szczególnie cenne są indywidualne postawy wynikające z rozszerzającej się świadomości twórczej. Niechęć wobec trudnych do zaklasyfikowania artystów obdarzonych inwencją, nie mieszczących się w typowym dla współczesności języku, staje się charakterystyczną cechą pracy urzędników etatowo zajmujących się problematyką sztuki i kultury, skłonnych doceniać jedynie własne hasła i pomysły. Dużo łatwiej jest zaakceptować osobę, która nie stwarza dodatkowych problemów, a przede wszystkim konieczności podejmowania jakichkolwiek radykalnych działań. Wystawy zamiast odkrywania istoty twórczości, najwięcej uwagi poświęcają schematycznym przedstawieniom, usuwają artystów niewygodnych, pozbywając się przywoływanych przez nich idei.

Zdolność poznawcza umysłu w pracy artystycznej jest ściśle powiązana z intuicją i wyobraźnią, a używanie hermetycznego języka i ukrywanie myśli za naukową terminologią nie są w stanie zastąpić odpowiedzi na najprostsze pytania, wyjaśniające ogólny sens pracy artystycznej, a tym samym twórczą istotę natury ludzkiej. Większość podstawowych pytań dalej czeka na odpowiedź. Percepcja wzrokowa piszących o sztuce jest ograniczona. Nie dostrzegają oni wielu dyskusyjnych problemów, które odnajdują artyści. Jeśli rzeczywiście można mówić dzisiaj o kryzysie wartości, to wynika on z niechęci do stawiania kolejnych pytań i rozwiązywania zagadnień filozoficznych, nie zaś zauważania odwiecznego kierunku człowieczych dążeń.

Odkrywanie na nowo istoty procesu myślenia budzi pokorę wobec sztuki. Dostrzeganie, obok już znanych, także innych sposobów widzenia, może ułatwić przywoływanie dzieł i zjawisk, jakich niechciano właściwie zobaczyć czy zrozumieć, i które niestusznie zostały usunięte z myśli, pamięci i opracowań krytycznych. Próba podsumowania światowego dorobku artystycznego z punktu widzenia roli jaką odegrał on w dwudziestym wieku w kształtowaniu norm życia, jednoznacznie ujawnia minimalne znaczenie sztuki pojmowanej jako kreacyjna, wielokierunkowa forma aktywności twórczej, w porównaniu przykładowo z dziedzinami ekonomii i biznesu. Powstały istotne dzieła, idee i przywoływane przez nie postawy, ale w dzisiejszym świecie trudno znaleźć miejsce dla wytyczanych przez nie granic, a tym bardziej sposobów ich przekraczania. Artyści próbujący wychwytywać ulotne, wymykające się schematom

zjawiska i doznania pozostają na uboczu współczesności. Choć jako jedni z niewielu reagują w twórczy, a zarazem ludzki sposób na niepokojące zdarzenia, potrafią zająć jednoznaczne stanowisko wobec moralnych, egzystencjalnych, społecznych problemów bulwersującej nas codzienności.

Epoka, w której, jak pisał Schelling, sztuka wywierałaby głęboki wpływ na podstawowe aspekty życia ludzkiego i poprzez wzajemny związek naturalnych praw bytu, przyrody, a także racjonalistycznych osiągnięć człowieka, dokonałaby zasadniczych przeobrażeń wspólnego istnienia, a zarazem stosunku do otaczającej nas rzeczywistości – ciągle pozostaje w sferze konceptualnej. Dokonania awangardy skierowały poszukiwania artystów na dwie, wydawałoby się odmienne drogi – racjonalną i krytyczną. Nie można przewidzieć, jakie poszukiwania staną się podstawą przyszłych działań. Jednostkowe decyzje artystów wynikają każdorazowo ze zjawisk psychicznych zachodzących w umyśle. Mózg porządkuje najbardziej subiektywne decyzje, dzieli je na ważne, obojętne, a czasem wręcz nie do zaakceptowania; do odrzucenia niektórych idei i skojarzeń dochodzi ze względu na ich treść i formę, selekcja następuje niemal automatycznie. Stąd, zarówno przypadek, jak i zjawisko przyczynowości, wpisane w istotę pracy artystycznej, wynikają zawsze ze świadomości i strategii twórcy, mimo iż pozornie wydają się całkowicie niezależnymi, odrębnymi sposobami działania. Konkretne wybory uwarunkowane są procesem myślenia, większą lub mniejszą łatwością odrzucania schematów, a często są wyzwaniem – mentalną prowokacją. Przeobrażenia stanu świadomości wynikające z ciągle niedocenianego potencjału możliwości twórczych człowieka, są istotą nowego spojrzenia na sztukę. Charakter przemian wynika z połączenia jednostkowych decyzji, podejmowanych każdorazowo przez artystę, zależnych od natury życia, zbiegu okoliczności, wiedzy i przede wszystkim świadomości, a więc decyzji już z założenia niepowtarzalnych.

Odpowiadając na pytanie: „Kim jest artysta?” można próbować określać go jako byt duchowy, niezależny, dostępny poznaniu zmysłowemu, obdarzony świadomością i wolą kreacji. Osobę posiadającą godność i znającą prawa płynące z jej nienaruszalnej natury. Czym natomiast jest sztuka współczesna? – dziedziną starającą się rozpoznać siłę ludzkiego rozumu, umożliwiającą twórcom wykorzystywanie w działaniu posiadanej wiedzy. Jest wrodzoną skłonnością, czy też dyspozycją do materialnego kształtowania myśli, a więc jest konceptualna ze swojej natury. Wartości w sztuce wynikają z istoty przestania, a metody jego nadawania i odbioru są w sposób naturalny powiązane z procesem intelektualnym i nie ma tu znaczenia jaką formę „konceptualizowania” otaczającego świata wybrał artysta.

Sztuka pojmowana jako koncepcja często bywa utożsamiana z utopią. Utopia zaś rozumiana jest najczęściej jako istniejąca w świadomości postawa intencjonalna, idea, której nie sposób urzeczywistnić. Rodzi się więc pytanie: czym jest dzieło sztuki zaistniałe jako fakt artystyczny? Pozorna antynomia między pojęciami realności, utopii i koncepcji w sztuce, wynika z założenia, że coś jest możliwe, a coś nie, a wszystkie spory zależą od tego, co przyjmujemy za punkt odniesienia. W potocznych sformułowaniach opinie, że jakiś projekt okazał się utopiijny są dość typowe. Ale cóż to znaczy? Czy sztuka w ogóle może być utopiijna? Czy kiedykolwiek czyjś program artystyczny został w pełni zrealizowany? Czy idee wynikające z twórczej postawy, wymagające wielu współbrzmiających okoliczności, mogą być urzeczywistnione w całej swej złożoności? Tak zwana myśl utopiijna, czy konceptualna, jest podstawą wszystkich znaczących osiągnięć artystycznych, w przeciwieństwie do zamiarów pojmowanych jako realistyczne, które z założenia przyziemne, pozbawione fantazji, niewiele mają wspólnego ze sztuką. Powstanie koncepcji artystycznej jest równoległe z możliwościami jej urzeczywistniania. Sztuka dopiero wtedy istnieje naprawdę, gdy w wyniku jej działania ujawnia się konflikt twórczych idei i zmiennej rzeczywistości. Czasem zamierzenia artystyczne nie wychodzą poza fazę projektu, czasem przeradzają się w konkrety, zdarzenia, czy procesy. Fakt istnienia ich kolejnych wcieleń nie determinuje znaczeń. Istotą pracy artystycznej jest podtrzymywanie wytworzonej idei. Jeśli przyjmie ona formę zanotowanego projektu, automatycznie przekształca się w przedmiot istniejący realnie, obiekt, rzecz, zjawisko, które może stanowić podstawę do dalszych działań. Tak więc w momencie, gdy artysta kwestionuje otaczające go prawa rządzące rzeczywistością, nie powstaje konceptualna utopia, lecz nowe realności.

GALERIA JAKO ZAGADNIENIE ARTYSTYCZNE W SZTUCE KONCEPTUALNEJ

Łukasz Guzek

Tekst anonsuje program badań galerii powstających w związku ze sztuką konceptualną. Stanowi on wprowadzenie w zakres i metodę badań nad zjawiskiem galerii konceptualnej. Ogólnym celem badawczym jest wyodrębnienie w obszarze szerokiej tendencji konceptualnej zagadnienia galerii konceptualnej jako samodzielnego zjawiska artystycznego. Galeria konceptualna jest więc rozpatrywana jako pewna ogólna formuła artystyczna. Przedstawiony w tekście schemat metodologiczny służy ustaleniu podstawowej chronologii i stworzeniu typologii zjawiska, a następnie zbudowaniu modelu teoretycznego galerii konceptualnej oraz opisaniu ich specyfiki.

Historycznie, zjawisko galerii konceptualnej powstało i ukształtowało się w obrębie szerokiej tendencji konceptualnej, wiodącej w sztuce lat siedemdziesiątych. Pojęcie galerii konceptualnej odnosi się do galerii powstających w tym okresie, gdyż tylko wtedy między sztuką a galerią występuje specyficzna relacja o charakterze formalno – artystycznym (projektowym). Dlatego przedmiotem badania są galerie tego typu działające w latach siedemdziesiątych, a poza moimi zainteresowaniami badawczymi znajdują się galerie powstałe wcześniej, a które w latach siedemdziesiątych organizowały wystawy prac konceptualnych.

Pojęcie galerii konceptualnej odnoszę do galerii zakładanych ze świadomością środków artystycznych, na których bazuje sztuka konceptualna. Tak rozumiana galeria jest rodzajem projektu artystycznego realizowanego w oparciu o ogólne założenia sztuki konceptualnej (ideę sztuki konceptualnej). Koncepcja (idea) galerii jest w takim ujęciu koncepcją (ideą) artystyczną *par excellence*.

Kategorii środka artystycznego używam tu za Peterem Bürgerem, który uznał go za kategorię najbardziej ogólną, pokrewną co do zakresu kategorii stylu, która jednak wobec „nieorganiczności” czyli formalnego zróżnicowania i labilności strukturalnej dzieł sztuki (jak kolaż i montaż) nie może być stosowana, ponieważ to nie ona rządzi wyborami artystycznymi. Nie rządzi też nimi treść (co wynika z powyższego). Środek artystyczny stał się kategorią samodzielną co oznacza iż „forma stała się w istocie czynnikiem dominującym”.¹

Galeria konceptualna jest rozpatrywana w ścisłym związku z formami sztuki konceptualnej, zwłaszcza sztuką instalacji, której szeroka formuła obejmuje wystawiennictwo (od wystaw awangard po wystawy konceptualne). Uogólniając, cechą strukturalną dzieł sztuki instalacji jest związek przestrzeni i obecności (jako najbardziej

ogólna cecha tej szerokiej formuły artystycznej). W teorii awangardy Bürgera odpowiada to związkowi „nieorganicznych” dzieł z „praktyką życiową”. Historia sztuki instalacji pozwala uchwycić ciągłość artystyczną między awangardą pierwszej połowy dwudziestego wieku a postawangardą lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.²

Można wyróżnić dwa skrajne typy galerii: galerii jako formy artystycznej *par excellence* oraz galerii spełniającej tradycyjną rolę miejsca prezentacji – „kontenera na sztukę”. Galerie konceptualne pełniły obie role, należały do obu typów. Artystyczny charakter poszczególnych galerii był stopniowalny (projekty były mniej lub bardziej radykalne). Można więc wyobrazić sobie skalę rozpiętą między punktami granicznymi: galerią – dziełem sztuki a galerią – kontenerem na sztukę i uplasować na niej galerie zakładane w latach siedemdziesiątych w zależności od stopnia przynależności do dwóch skrajnych typów. Podstawą stworzenia typologii byłby charakter relacji jaka łączy galerię z formami sztuki konceptualnej. Uplasowanie przykładów na owej skali między owymi skrajnymi punktami pozwala na całościowe uchwycenie zjawiska galerii konceptualnej. „Galeria konceptualna” może być użytecznym w badaniach sztuki współczesnej pojęciem typologicznym.³

W dotychczasowych badaniach zjawisko galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych, ale nie tylko, jest rozpatrywane głównie kontekstowo, czyli w związku ze społeczno – politycznymi i kulturowymi warunkami funkcjonowania. Galeria jest tu rozumiana przede wszystkim jako instytucja życia społecznego. Stąd podział na instytucje i antyinstytucje rozumiane jako alternatywa wobec oficjalnej polityki kulturalnej państwa. Taka motywacja towarzyszyła zwłaszcza powstawaniu pierwszych galerii: Krzysztofory Stowarzyszenia Grupa Krakowska czy Foksal. W 1967 roku w Galerii odNowa w Poznaniu odbyło się spotkanie galerii pod nazwą „Spektrum Galerii i Salonów Debiutów”. Galerie w nim uczestniczące nazwano „nieoficjalnymi”, czyli takimi które nie zostały powołane jako galerie (instytucjonalnie), ale znalazły sobie miejsce przy innych instytucjach i funkcjonowały w symbiozie z nimi. Wykorzystywały więc lukę w systemie administracji państwowej i w tym znaczeniu tworzyły alternatywę. W imprezie brało udział osiem galerii i pięć Salonów Debiutów.⁴ Nie uczestniczyły w spotkaniu Krzysztofory i Foksal.

Postępowanie się opozycją instytucja/antyinstytucja nie pozwoliło uchwycić specyfiki i stworzyć zadowalającej typologii galerii konceptualnych z powodu ich wielorakich powiązań z systemem, władzą i administracją publiczną. A już od momentu pojawienia się w latach dziewięćdziesiątych galerii prywatnych i organizacji pozarządowych pracujących w oparciu o rozmaite źródła finansowania, opisywanie ich słowami „nieoficjalne”, „niezależne”, „alternatywne”, czy „antyinstytucje” straciło moc wyjaśniającą. Stąd potrzeba odwrócenia wektora w metodzie badań nad zjawiskiem galerii. Opozycja instytucja/antyinstytucja, ważna przy ujęciu kontekstowym (społecznym), traci swoje znaczenie przy formalno-artystycznym podejściu do zagadnienia galerii. Na możliwość interpretacji kontekstowych wskazują tam, gdzie krytycyzm wpływa wprost na formę prac. Zakładam, za Peterem Bürgerem, że badanie form sztuki jest punktem wyjścia dla rozumienia i interpretacji zjawisk pozaartystycznych – a nie odwrotnie.⁵

Badania wykraczające poza ujęcie kontekstowe i uwzględniające powstanie nowego rodzaju relacji łączącej galerię i sztukę zaprezentował Marcin Lachowski w pracy *Awangarda wobec instytucji*. W swoich badaniach nad historią powstawania galerii i inicjatyw wystawienniczych uchwycił proces przejścia do galerii konceptualnych. Opisuje drogę od I Biennale Elbląskiego (1965), po „Zjazd Marzycieli” (1971) i *Kino-laboratorium* (1973) z jednej strony, oraz z drugiej – od idei zawartych w opisie planowanych instytucji Centrum Badań Artystycznych (Ludwiński) i Centrum Poszukiwań Artystycznych (Wiesław Borowski, Włodzimierz Borowski, Andrzej Turowski) powstałych w związku z Sympozjum „Wrocław 70.”⁶ Prowadzą one w konsekwencji do powstania idei sieci – NETu Kostołowskiego i Kozłowskiego. Lachowski pisze, że to „Sieć” stała się pomysłem i modelem nowej idei funkcjonowania sztuki”. Dodajmy – rozwijanym konsekwentnie w dekadzie konceptualnej lat siedemdziesiątych, także w ruchu galerii traktowanych jako forma sztuki. Stwierdza też, że konsekwencją idei NETu było powstanie Galerii Akumulatory 2 Kozłowskiego. Lachowski rozważa tu pewien ogólny proces zachodzący w sposobie myślenia o galerii, a którego ilustracją jest zastąpienie „Teorii miejsca” – „punktem sieci”. O ile sam proces jest rozpoznany właściwie, to akurat Galeria Foksal nie jest jego dobrym przykładem. Co prawda, konsekwencją

Symposium „Wrocław '70” i pomysłów Ludwińskiego był realizowany w Galerii Foksal przez Turowskiego i Wiesława Borowskiego projekt *Żywe archiwum – Dokumentacja* (od 1971),⁷ jednak Galeria Foksal nie brała udziału w bardzo licznym i żywym ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych. W tekście Luizy Nader zawarta jest ocena, że ewolucja archiwum w galerii zmierzała do układania własnej historii sztuki, eksponując jednych – deprecjonując pozycję innych. Zresztą Turowski rozluźnił z czasem swoją współpracę z tą galerią.⁸ Funkcja, jaką dla Foksal pełniła dokumentacja dowodzi, że galeria była „kontenerem na sztukę”, tyle że usytuowanym po stronie alternatywy i nie było tu miejsca na sposób myślenia wywodzący się z *par excellence* konceptualnej idei NETu. Tymczasem tylko tam, gdzie takie myślenie kierowało praktyką, możliwa była galeria jako projekt artystyczny.

Maryla Sitkowska analizując (bardzo szczegółowo) działalność galerii przy Krakowskim Przedmieściu 24, zwłaszcza Repassage, podkreśla specyfikę sztuki tam tworzonej (pokazywanej). Zarazem wskazuje na drugi czynnik decydujący o tej specyfice – ludzi i środowisko z nimi związane, w czym dostrzega tendencję tego okresu do przekraczania granic sztuki i życia (za Bürgerem znoszenia sztuki w praktyce życiowej). Wiąże więc specyfikę galerii ze sztuką lat siedemdziesiątych. Związek galerii i sztuki określa jako „kształtowanie przestrzeni duchowej”.⁹ Podkreśla w ten sposób ścisły ale i całościowy charakter tego powiązania, które czyni z galerii projekt, bardziej niż kontener. Podkreśla także źródłowe związki ze sztuką powstającą Elblągu. We wspomnianych wyżej badaniach ich autorzy nie rezygnują z ujęcia kontekstowego i krytycznego, ale też ich prace zmierzają do wyodrębnienia galerii lat siedemdziesiątych jako zjawiska artystycznego. Luiza Nader natomiast, analizując sztukę pokazywaną w Galerii Akumulatory 2 w książce *Konceptualizm w PRL*, rozpatruje te prace w kategoriach reprezentacji „jako adekwatnego, neutralnego przedstawiania świata.”¹⁰ Podobnie opisy działalności galerii przedstawione przez Andę Rottenberg skupiają się na wskazaniu ich charakteru antyinstytucjonalnego w sensie społecznym.¹¹

Dziś silne podkreślanie czynnika kontekstowego, czyli sytuacji społecznej i kulturowej w Polsce okresu PRLu, wydaje się podyktowane potrzebą zajęcia wobec niego stanowiska w gruncie rzeczy politycznego i dokonania rozliczenia środowisk artystycznych. Tymczasem, uwikłanie w relacje władzy w systemie totalitarnym jest czymś nieuchronnym. Zarazem ta właśnie świadomość powodowała, iż na terenie sztuki częściej szukano sposobu odcięcia się od tych relacji niż narzędzia ich komentowania. Sztuka w takie relacje raczej popadała chcąc-nie chcąc, co było spowodowane totalitarną naturą systemu, w którym „wszystko” jest polityczne. Natomiast prace powstające z intencją zaangażowania były wyjątkami nawet na tle sztuki innych krajów Europy Środkowo-Wschodniej tego czasu, co zauważa Piotr Piotrowski.¹² Galeria jako zjawisko jest dobrym polem obserwacji relacji władzy, pod warunkiem, że pamiętamy iż pełniła ona tu rolę azylu od władzy. I władza taki konsensus na ogół respektowała, jak dowodzą badania Łukasza Rondudy przeprowadzone w IPN.¹³ Należy więc rozróżnić indywidualne poczucie zagrożenia, tworzonego przez władzę totalitarną, od skali rzeczywistej inwigilacji. Projektem, który obudził czujność ówczesnej władzy był NET.

Wspomniałem wcześniej o kategorii środka artystycznego. Jednym ze środków artystycznych sztuki konceptualnej jest rozszerzanie definicji pojęć. Rozszerzenie definicji dotyczy takich podstawowych pojęć dyskursu jak pojęcie sztuki (idei sztuki), ale też pojęcie artysty. Metoda rozszerzania dotyczy także obszaru praktyki sztuki – repertuaru form i sposobów jej tworzenia. Przykładem jest włączanie w praktykę sztuki różnych instytucji kultury i życia społecznego takich jak galeria czy muzeum, a z obszaru nauki – konferencja czy symposium.¹⁴

Rozszerzanie definicji pojęć jest stałą praktyką awangardy, np. surrealistyczna metoda podnoszenia do rangi dzieła sztuki – najpierw przedmiotów (*ready made*), a następnie sytuacji życiowych, jak wycieczka krajoznawcza czy proces Barresa, a jeszcze więcej takich sytuacji zostało zobrazowanych w filmach (np. *Entre'act* z sekwencją surrealistycznego pogrzebu wyrażającego surrealistyczny stosunek do śmierci). Praktyki konceptualne są kontynuacją i rozwinięciem strategii rozszerzania definicji sztuki. To dlatego Kosuth mógł powiedzieć w „*Art after Philosophy*”, że „cała sztuka po Duchampie jest konceptualna”. Na mocy tej zasady mówimy tu o galerii konceptualnej, dokonując rozszerzenia pojęcia galeria.

Rozszerzanie dokonuje się poprzez nazwanie sztuką. Rozszerzona definicja sztuki (dotycząca artysty) ma charakter ostensywny (wskazuje konkretne wzorce a nie uogólnia)¹⁵ i jest definicją nominalną (nominatywną) która przekształca się w realną,¹⁶ czego przykładem jest słynna sentencja Judda: „If someone says his work is art, it's art.” Rozszerza ona pojęcie sztuki, ale i artysty, wzajemnie je warunkując – ktoś kto mówi (wskazuje, nazywa) – ergo – staje się artystą. I choć Judd nie dodaje, że praktyka taka czyni artystę, ale chyba tylko dlatego, że wydawało mu się to oczywiste (podobnie jak Duchampowi). Zauważmy – jest tu jednak pewne ograniczenie – dotyczy to tylko praktyki własnej, tu i teraz, gdy to ów ktoś mówi.

Świdziński w manifestie „Sztuka jako sztuka kontekstualna” (1976)¹⁷ stwierdził, że sztuka jest wyrażeniem okazjonalnym, czyli zyskującym znaczenie w kontekście, rozumianym jako konkret tu i teraz konkretnej osoby/osób. W ten sposób sprowadził zagadnienie zdefiniowania sztuki do praktyki komunikacyjnej.¹⁸ Pierwszym problemem do rozwiązania jaki postawił Świdziński w sztuce kontekstualnej był sposób definiowania sztuki. Wskazuje na różnicę między konceptualizmem Kosutha (tzw. „pierwszego” z „Art after Philosophy”, 1969) a kontekstualizmem, poprzez różnicę między definicją sztuki jako wyrażeniem ekstensjonalnym a intensjonalnym.¹⁹ Zmiana dotyczy więc kontekstowego rozszerzania definicji sztuki. Można powiedzieć zasadnie, że Świdziński doprecyzował tu Kosutha, który w tym czasie opublikował tekst „Artist as Anthropologist” (1975) i dokonał zwrotu, którego sens jest podobny, natomiast uzasadnienie którego sprowadza się do konieczności zanegowania modernizmu (za który uznaje to, co robił/pisał wcześniej). Jednak z punktu widzenia zagadnienia tego tekstu, najważniejsze jest rozumienie kluczowego dla obu artystów słowa „kontekst”.²⁰ Obaj używają go zasadniczo w dwóch zakresach – wąskim, jako konkret tu i teraz konkretnej pracy, np. wielkoformatowych instalacjach u Kosutha, czy działania lokalnego lub performance u Świdzińskiego, ale także jako najszerszy kontekst kulturowy, „antropologiczny”, jak wyraża się Kosuth, czy cywilizacyjny „cywilizacji szybkich zmian”, „świata w którym żyjemy”, jak wyraża się Świdziński. Praktyczna i teoretyczna waga kontekstu powoduje, że realizacje uwzględniają czynnik obecności, rozumianej dosłownie, ale i ogólny punkt odniesienia treści (dyskursu). Zarysowany tu kierunek zmian w teoriopraktyce (*theoria cum praxis*) definiowania sztuki w obszarze sztuki konceptualnej na przestrzeni lat siedemdziesiątych, odpowiada tendencji rozszerzania sztuki i wzrostowi dynamiki powstawania galerii – projektów artystycznych.

Galerie konceptualne były prowadzone przez artystów – w powyższym rozszerzonym rozumieniu (a nie w rozumieniu instytucjonalnym czyli posiadania dyplomu). Nazwa „autorskie” wskazuje na podobieństwo do autorstwa dzieł. Grzegorz Dziamski, który starał się ową autorskość zdefiniować, podkreśla czynnik pracy polegającej na „dokonywaniu nieustannie wyboru artystycznego”.²¹ Akcentuje tym samym twórczość, a nie wytwórczość (przedmiotowość) jako ich cechę charakterystyczną, która jest zarazem cechą sztuki konceptualnej, co przemawia za tym, by dyskutować je przede wszystkim w kategoriach artystycznych. Ponadto wskazuje na inną zmianę – od grupy (Krzysztofory, Foksal) ku indywidualizmowi. Lachowski pokazuje ten aspekt ujawniania owego ja w/poprzez sztukę analizując tekst manifest Antoniego Dzieduszyckiego „Ja (program i scenariusz)” opublikowany na „Zjeździe Marzycieli”, widząc w nim koncepcję równoczesną i komplementarną wobec NETu.²²

Jednak wymiana ról oparta na rozszerzaniu pojęć odbywa się także w drugą stronę. „Artysta jako krytyk” – taki sposób praktycznej realizacji idei sztuki etycznej proponuje Andrzej Kostołowski. Wartościowanie dzieł innych przez artystę-krytyka dokonuje się w oparciu o kategorie etyczne, a nie estetyczne.²³ Natomiast Jan Stanisław Wojciechowski, rozważał w związku ze sztuką konceptualną kwestię przejścia od praktyki artysty do teorii, a stąd do krytyki, a dalej do wiedzy o kulturze, czyli kulturoznawstwa. Takie ujęcie wynika ze spotkania sztuki i życia; konieczności brania pod uwagę „całego” artysty.²⁴ Jest to więc ujęcie podobne do Bürgera, ale wypowiedziane w języku postmodernistycznym. Doprowadziło to autora do wniosku, że artysta i krytyk zajmują się człowiekiem, osobowością, co tłumaczy pomieszanie ról. Pojęcie artysty łączy się już nie tylko z mediami sztuki, ale z aktem (wskazaniem) lokalizacji działalności własnej w obszarze sztuki.

Cechą sztuki konceptualnej decydującą o możliwości potraktowania galerii jako projektu artystycznego i w konsekwencji uznania za formę artystyczną jest zarazem istotowe założenie sztuki konceptualnej – tworzenie znaczeń (*making meaning*) – co powtarza wielokrotnie Kosuth w swoich tekstach. Decyduje ono o nowej ontologii konceptualnego dzieła sztuki – pierwszeństwa znaczenia przed formą wizualną, przedmiotową. Tworzenie znaczeń oznacza tu (także) definiowanie, rozszerzanie definicji. Galeria jako środek artystyczny doskonale służy temu celowi. Pamiętajmy, że w 1967 sam Kosuth współzałożył galerię w Nowym Jorku – Lannis Gallery, przemianowaną następnie na Museum of Normal Art.

Świadomość artystycznego charakteru galerii po raz pierwszy została wyrażona w manifestie NET autorstwa A. Kostołowskiego i J. Kozłowskiego, który powstał na samym początku dekady konceptualnej lat siedemdziesiątych. NET miał tylko dwie wystawy nadestanych materiałów w 1972 roku, ale jego siła tkwiła w istnieniu sieci i miała ogromne oddziaływanie na scenę sztuki polskiej. NET był oparty na wzorcu mail artu, a ten przecież należał do szerokiej formuły konceptualnej.

Bożena Stokłosa zauważyła odrębność galerii powstających w latach siedemdziesiątych w tym, że „wykraczają poza plastykę”.²⁵ Próbując zbudować typologię galerii lat siedemdziesiątych, stworzyła kategorię „galerie poczty”, uważając je za „najbardziej uchwytną” w tym czasie. Inne kategorie to „galerie fotomedialne” i „galerie grup”. Zarazem w tym samym tekście przyznaje, że kategorie oparte na mediach czy powiązaniach towarzyskich są niewystarczające dla opisu tego zjawiska. Stokłosa nie kontynuowała dalej swoich badań.

Widać tu, że dla uchwycenia zjawiska potrzebna jest kategoria bardziej ogólna, obejmująca całość zjawiska. Stąd propozycja kategorii galerii jako środka artystycznego. Przykładem całościowej praktyki był projekt NETu, który zakładał budowanie sieci powiązań między miejscami i osobami, co miało prowadzić do ich integracji i współpracy na gruncie sztuki. Aspekt oddolnej samoorganizacji środowisk lokalnych podkreśla Jan Świdziński w książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*.²⁶ Dotyczyło to nie tylko skupiania się grupy wokół galerii, ale i odchodzenia od uniwersalizmu międzynarodowej sztuki ku rozszerzaniu jej na lokalność, czego przykładem była Galeria Sztuki Najnowszej we Wrocławiu realizująca projekt działań na Kurpiach (1978).

Miejsca – punkty sieci zyskiwały w ten sposób swoją tożsamość artystyczną związaną z przynależnością do szerokiej tendencji konceptualnej. Idea NETu miała swoje późniejsze życie, które daleko wykraczało poza wymianę mail artowską. Znaczenie NETu polegało na przyjęciu mail artowskiego wzorca za podstawę organizacji działania galerii oraz inicjatyw wystawienniczych. Jako elementy sieci składały się na większą całość sztuki konceptualnej, jedną z jej form. NET zapoczątkowując myślenie o galerii poprzez sztukę otworzył nowy rozdział ruchu galeryjnego (wystawienniczego) w Polsce, funkcjonujący przez następne dekady. Galerie powstające w dekadzie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych bazowały na modelu (wzorcu) galerii konceptualnej lat siedemdziesiątych.

Przykładem rozwinięcia idei NETu była Galeria Adres założona w 1972 przez Ewę Partum, której artystycznym przyjacielem był A. Kostołowski. W Galerii Adres, podobnie jak w wystawach NETu, korespondencja była eksponowana tak jak dzieła sztuki, którymi w istocie często były nadsyłane przesyłki. Także powstanie Galerii Wymiany (1978) założonej przez Józefa Robakowskiego (wraz z Małgorzatą Potocką) było oparte na schemacie mail artowskim, choć jej specjalnością stały się nowe media, film, wideo, fotografia (np. udział w *Infermental*). Od 1990 roku Andrzej Ciesielski prowadzi Galerię Moje Archiwum. Jego sposób wystawienniczy polega na tworzeniu plansz z dokumentacją i korespondencją. Galerie lat siedemdziesiątych powstawały w oparciu o wzorec mail artu i uczestniczyły w wymianie mail artowskiej – tworzyły NET.

Pierwszy punkt manifestu NET głosi, że sieć jest pozainstytucjonalna. Wymienione w manifestie „mieszkania prywatne, pracownie i inne miejsca w których pojawiają się propozycje sztuki” wskazują na owo pierwszeństwo sztuki przed instytucją (zapewne dlatego nie wymieniono galerii i muzeów). Drugą konsekwencją jest wskazanie roli osób przed instytucjami. NET był punktem odniesienia. Osoby w niej uczestniczące były często umocowane w instytucjach oficjalnych, które jako całość nie

brały w niej udziału, a mimo to mogły utożsamiać się z siecią. Inne punkty manifestu podkreślają woluntarystyczność przynależności oraz, co szczególnie znaczące, jej nie-autorski charakter. Autorzy deklarują oddanie idei NETu wszystkim zainteresowanym. Sieć nie należy do nikogo – należy do wszystkich. Wynika stąd punkt mówiący o braku centrum i koordynacji sieci. Ten duch wolności samoorganizacji tak mocno tkwi w idei sieci, że ruch galerii nigdy nie przybrał postaci sformalizowanej, mimo nieustannie powracających propozycji jego „zalegalizowania” oraz mimo argumentu o usprawnieniu w ten sposób pracy i poprawieniu skuteczności. Sieć pozostaje niezorganizowana, niezhierarchizowana i właśnie ten jej wolny stan pozwala utrzymać zasadę nadrzędności osoby nad strukturą, indywidualności nad systemem, żywego działania i idei nad przedmiotem materialnym. To dzięki tym cechom sieć w znacznej mierze zapewniła żywotność, niezależność i rozwój sztuce polskiej pod rządami totalitarnymi czasu komunizmu i żelaznej kurtyny. Jednak niepochwytą z natury sieć jest czynnikiem chroniącym wolność działania w sztuce także w demokratycznych relacjach władzy i rynkowej konkurencji. Gdyby jednak sieć w jakikolwiek sposób została w przyszłości sformalizowana, w części czy w całości, stałaby się czymś innym i jakiś etap w historii ruchu zostałby zamknięty. Zresztą, można przewidywać, że natychmiast powstałaby inna sieć oparta na zasadach NETu. Sukces i praktyczna skuteczność modelu działania NETu w latach siedemdziesiątych wynikała stąd, iż dobrze odzwierciedlał on nowe parametry ontologiczne sztuki, wprowadzone przez sztukę konceptualną. Przede wszystkim efemeryczność i sposób rozumienia sztuki jako tworzenia znaczeń, a nie przedmiotów.

Pierwszą próbą podsumowania działalności sieci był „Przegląd dokumentacji galerii niezależnych” organizowany w dniach 29.10 1973 – kwiecień 1974, w którym zaprezentowano dziewiętnaście galerii (z Repassage). Pomysłodawcą był „doradca artystyczny” galerii – Włodzimierz Borowski. „Celem wystawy jest przegląd aktualnego stanu sztuki w Polsce oraz nawiązanie kontaktów z przedstawicielami Galerii, celem koordynacji poczynić.” (z listu zapraszającego do udziału w imprezie). Kolejną próbą podsumowania to projekt J. St. Wojciechowskiego *CDN Prezentacje Sztuki Młodych pod mostem Poniatowskiego* w 1977, które miały być „forum dyskusji o sztuce”. W zaproszeniu do udziału w imprezie pisano, iż planowane były „cztery zeszyty teoretyczne, monografia imprezy oraz książka.” Wydawnictwa te miały objąć „problemy najnowszej historii sztuki z uwzględnieniem filmu autorskiego, fotografii, a także zagadnień teorii i socjologii kultury.” Do udziału zaproszonych zostało dwadzieścia dwie galerie i sześć grup. Natomiast podsumowanie całej szerokiej tendencji konceptualnej, w tym działania galerii w sztuce polskiej, zostało przygotowane przez artystów – Jana Świdzińskiego, Józefa Robakowskiego i Witosława Czerwonkę. Była to wystawa *70-80. Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych* w BWA w Sopocie latem 1981 roku. Wystawie towarzyszyła książka z tekstami artystów tworzących sztukę konceptualną w latach siedemdziesiątych oraz związanych z nimi krytyków. Do wystawy 70-80 zostało zaproszonych także trzydzieści pięć galerii. Lista stanowiła podsumowanie, a zarazem była pokazem siły NETu powstałego dekadę wcześniej. Okazało się, że NET zapoczątkował prężny ruch. Zestaw galerii ujawnia naturę ruchu i pozwala na analizę jego struktury. Tworzące go galerie miały rozmaity status. Pozornie należały do biegunowo odmiennych światów. Oto kilka przykładów z tej listy: Biuro Poezji czy Galeria Wymiany mieszczące się w mieszkaniach prywatnych, znalazły się obok Studio, Foksal czy Sztuki Najnowszej, które były włączone w instytucje państwowe; Labirynt czy El to po prostu galerie miejskie, a Remont, Repassage, Dziekanka czy Akumulatory to kluby studenckie. Galeria Adres funkcjonowała przy klubie ZPAP, a GN przy ZPAF; z kolei 80x140, A4, czy TAK, PPDiU to najbardziej radykalne rozszerzenia definicji galerii jako projektu artystycznego, zarazem nie będące galeriami w rozumieniu kontenera na sztukę. Ten znaczący (także ilościowo) ruch znajdował dla siebie osobne miejsce w ówczesnej rzeczywistości, polegając całkowicie na samoorganizacji. Wystawa ta to jedyne do tej pory całościowe ujęcie szerokiej tendencji konceptualnej w sztuce polskiej. Inne próby, takie jak *Refleksja konceptualna* w CSW Zamek Ujazdowski w 1999, nie zasługują na takie miano, gdyż ujmowały zagadnienie sztuki tego czasu zbyt wybiórczo, a na dodatek zostały obarczone kuratorskim stylem myślenia opartym na przyjmowanych z góry karkołomnych założeniach. Tym bardziej do takiej roli nie może aspirować wystawa

Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce (BWA Lublin 2002), ze względu choćby na ograniczoną liczbę uczestników.

W latach osiemdziesiątych w Polsce historię inicjatyw galeryjnych tego typu można podzielić na dwa okresy. Pierwszy to krótki okres od sierpnia 80 – powstania ruchu Solidarność do wprowadzenia stanu wojennego 13 grudnia 1981, gdy słabość totalitarnej władzy zbiegała się z silnym naciskiem społecznym, co w rezultacie tworzyło pewną przestrzeń wolności i wyzwalało energię twórczą wielu środowisk, czego wyrazem były inicjatywy galeryjne i wystawiennicze oraz intensyfikacja kontaktów międzynarodowych. Podsumowaniem tego okresu i lat siedemdziesiątych w sztuce polskiej były dwie wielkie wystawy – Konstrukcja w Procesie w Łodzi i IX Spotkania Krakowskie. Były one potwierdzeniem dominacji tendencji konceptualnej a zarazem poprzez swój międzynarodowy charakter sytuowały polskie dokonania w kontekście sztuki światowej. Drugi okres to lata 1981-1988, od wprowadzenia stanu wojennego do Okrągłego Stołu. Doświadczenie galerii konceptualnych zostało wtedy wykorzystane do tworzenia niezależnego od władzy (w początkowym okresie stanu wojennego trwał bojkot oficjalnych instytucji) życia środowisk artystycznych. Wiele miejsc skończyło swoją działalność, lecz z czasem zaczęły pojawiać się nowe – np. pracownie Jana Rylke, Waldemara Petryka (Galeria Calypso) „Punkt konsultacyjny” w mieszkaniu-pracowni Antoniego Mikołajczyka, czy imprezy zastępujące wystawy zbiorowe jak „pielgrzymki artystyczne” w Łodzi 1983, lub „kolęda artystyczna” w Koszalinie 1984, a także nowe galerie zwłaszcza po połowie lat osiemdziesiątych takie jak Galeria Wschodnia, Wyspa, gt, QQ. W sztuce zaczęły stopniowo dominować treści egzystencjalne, społeczne i patriotyczno-religijne. Jednak były one wyrażane przy pomocy różnych form artystycznych, także opartych na formie konceptualnej (postkonceptualnej). W późniejszych latach osiemdziesiątych ówczesną sytuację społeczną wyrażało malarstwo figuratywne i ekspresjonistyczne, które zaczęło dominować nad zagadnieniami artystycznymi wywodzącymi się ze sztuki konceptualnej. Nastąpiła więc zmiana środków i celów artystycznych. Pojawił się nowy ruch galeryjny związany z wystawami przykościelnymi. Model ich działania był podobny do galerii konceptualnych. Jednak w tym przypadku został wymuszony przez zewnętrzne warunki działania, a nie wynikał z form sztuki. Pod koniec lat osiemdziesiątych, po przełomie społecznym jaki przyniosły rozmowy i porozumienia Okrągłego Stołu, wielkie wystawy podsumowujące ten okres eksponowały ekspresjonizm – opozycję artystyczną konceptualizmu. Wystawy w Łodzi *Lochy Manhattanu* w 1989 i *Konstrukcja w Procesie* w 1990 wyznaczyły moment powrotu typu inicjatyw wystawienniczych zapoczątkowanych w latach siedemdziesiątych. Były także powrotem do form pokonceptualnych, takich jak rozmaite formy sztuki instalacji, budując artystyczny pomost ponad latami osiemdziesiątymi. Niezależnie od generalnej tendencji ekspresjonistycznej, w ruchu galeryjnym w całym okresie lat osiemdziesiątych była reprezentowana tendencja konceptualna, która przetrwała w nielicznych galeriach konceptualnych istniejących od lat siedemdziesiątych oraz we wzorujących się na ich programie galeriach z lat osiemdziesiątych. Natomiast ruch związany z ekspresją szybko wygasł i uległ komercjalizacji. Związek galerii z formami artystycznymi był kontynuowany w latach dziewięćdziesiątych w postaci dominacji sztuki instalacji zwłaszcza wyraźnie widoczne było to w instalacjach *site specific*. Ruch galerii wywodzący się z galerii konceptualnych został odnowiony w połowie lat dziewięćdziesiątych spotkaniem galerii niezależnych (takim określeniem wtedy się posługiwano) „Miejsce idei – idea miejsca” w Galerii Wyspa w Gdańsku, zorganizowane przez Grzegorza Klamana. Wydany po spotkaniu CD-ROM zawiera 33 pozycje. Drugim impulsem była inicjatywa *Żywej galerii* Józefa Robakowskiego (od 1997). Jednak w ramach ruchu, jakkolwiek występowało powiązanie sztuki i galerii w postaci instalacji, jak w galeriach konceptualnych, a także podobne motywacje ich zakładania, to radykalizm form sztuki konceptualnej lat siedemdziesiątych, zastąpił radykalizm treści. W połowie lat 2000 rynek sztuki jest na tyle liczny i silny aby podejmować tematy związane ze sztuką konceptualną. Postępująca komercjalizacja sztuki powoduje zarazem dezintegrację i zanik ruchu galerii wyrastającego z ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych.

Ten przegląd historyczny tendencji rządzących ruchem galeryjnym od lat sześćdziesiątych do dwutysięcznych pokazuje wyraźną odrębność artystyczną galerii

konceptualnych lat siedemdziesiątych. Zasadne jest rozpatrywanie tych galerii w kategoriach artystycznych ze względu na specyfikę formalną konceptualizmu, ale i na uprzywilejowany status sztuki i twórczości w relacjach władzy w PRLu. Także, mimo zmian zewnętrznych warunków funkcjonowania, model galerii konceptualnej lat siedemdziesiątych okazał się funkcjonalny w dekadach następnych. Jednak dziś wobec zastąpienia sposobu dzielenia sztuki według kierunków, zróżnicowaniem i hybrydyzacją oraz dyskursywizacją i narratywizacją sztuki, czyli treścią, nie ma już tak ścisłej i całościowej relacji między galerią – środkiem artystycznym, a formami używanymi w sztuce. Są poszczególne projekty, ale nie projekt jako wyraz wiodącej tendencji artystycznej.

- 1 Peter Bürger, *Teoria awangardy* (Kraków: Universitas, 2006), 25.
- 2 Zob. Łukasz Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej* (Warszawa: Neriton, 2007).
- 3 Na temat tworzenia pojęć typologicznych zob. Tadeusz Pawłowski, *Tworzenie pojęć w naukach humanistycznych* (Warszawa: PWN, 1986), 68 i nast.
- 4 Piotr Piotrowski, red., *Galeria odNowa 1964-1969* (Poznań: Muzeum Narodowe, 1993). Kat. wyst.
- 5 Bürger, *Teoria awangardy*, 23.
- 6 Marcin Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2006), 120 i nast. Kolejne cytaty z M. Lachowskiego pochodzą z tej samej pracy, ze strony 135.
- 7 Por. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara, red., *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal* (Warszawa: Fundacja Galerii Foksal, 1998), 47.
- 8 Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 312-13.
- 9 Maryla Sitkowska, „Wstęp,” w: *Sigma, galeria Repassage, Repassage2, Rerepassage*, red. Maryla Sitkowska (Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 1993), 12. Kat. wyst.
- 10 Nader, *Konceptualizm w PRL*, 150.
- 11 Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005* (Warszawa: Stentor, 2005).
- 12 Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty* (Poznań: Rebis, 2005), 300-01.
- 13 Łukasz Ronduda, „Neoawangarda w tęczkach SB,” *Piktogram*, nr 9/10 (2007-2008): 28.
- 14 Jan Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, tłum. Łukasz Guzek (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009), 124 i nast.
- 15 Do dyskusji o definicji sztuki termin wprowadził Świdziński, jednak dopiero w swojej książce *Sztuka i jej kontekst*, red. Łukasz Guzek i Bartosz Łukasiewicz (Piotrków Trybunalski – Radom: Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, 2009), 18-19.
- 16 Pawłowski, *Tworzenie pojęć*, 75.
- 17 Zob. <http://www.swidzinski.art.pl>
- 18 Pawłowski, *Tworzenie pojęć*, 42-43.
- 19 Por. Mirosław Woźnica, „Konceptualizm a kontekstualizm,” *Trans REMONT express*, nr 1 (1979); „Konceptualizm a kontekstualizm,” w: *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969 – 1981*, t. 1 (1969-1981), red. Józef Robakowski (Łódź: Łódzki Dom Kultury, Galeria FF, 2000), 240-243. <http://www.swidzinski.art.pl>
- 20 Zob. Guzek, „Sposób użycia pojęcia kontekstu przez Josepha Kosutha i Jana Świdzińskiego”, referat opublikowany w: *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki. Miejsce konceptualizmu, kontekstualizmu i sztuki pojęciowej w historii najnowszej*, red. Bogusław Jasiński (Gorzów Wielkopolski: Miejski Ośrodek Sztuki, 2009), 10.
- 21 Grzegorz Dziamski, *Szkice o nowej sztuce* (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984), 118.
- 22 Lachowski, *Awangarda wobec instytucji*, 136.
- 23 Andrzej Kostołowski, „Szkice do programu sztuki etycznej,” w: *70/80 Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych. Teksty koncepcje* (Sopot: BWA w Sopocie, 1981), 86.
- 24 Jan Stanisław Wojciechowski, *Kultura i polityk* (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2004), 61-62.
- 25 Bożena Stokłosa, „Galerie autorskie. Przegląd koncepcji,” w: *CDN*, red. Katarzyna Banachowska i Jan Stanisław Wojciechowski, *Studia artystyczne*, t. 2 (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1980), 38.
- 26 Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo*, 124 i nast.



GALERIA REMONT. NIEZNANA AWANGARDA LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH

Katarzyna Urbańska

Próby usystematyzowania historii polskiego konceptualizmu przyjmowały do tej pory bardzo jednolity kształt. Opracowania koncentrowały się głównie na prezentacji kilku ośrodków artystycznych związanych z tym nurtem. Zostały one omówione zarówno w publikacjach wydanych jeszcze w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, jak i w najnowszych. Mam tu na myśli przede wszystkim Alicji Kępińskiej *Nowa sztuka. Sztuka Polska w latach 1945-1978* (1981), Piotra Piotrowskiego *Dekada: o syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie* (1991) czy ostatnio wydane Marcina Lachowskiego *Awangarda wobec instytucji* (2006) i Luizy Nader *Konceptualizm w PRL* (2009). Jedynie Bożena Stokłosa w pracy doktorskiej *Artystyczno-społeczna problematyka zrzeszeń plastyków w Polsce w latach 1946-1976*¹ przedstawiła szerszą panoramę zjawisk artystycznych mających miejsce w latach siedemdziesiątych. Dopiero w ostatnich latach zaczęły ukazywać się publikacje, głównie związane z wystawami, dotyczące zjawisk wcześniej pomijanych, jak na przykład *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*. Historia polskiego konceptualizmu praktycznie zawsze dotyczy wąskiego środowiska zamykającego się w kręgu kilku galerii: warszawskiej Galerii Foksal, wrocławskich Pod Mona Lisą i Permafo oraz poznańskiej Akumulatory². Osobne miejsce zajmują zjawiska związane z działalnością filmową i fotografią. Działająca mniej więcej w tym samym czasie w stolicy Galeria Remont nigdy nie podlegała historycznemu opracowaniu, a jej działalność zawsze traktowano jako marginalną. Niniejszy tekst jest próbą przekroczenia tej zamkniętej konstrukcji, a opis działalności Galerii Remont daje szansę na poszerzenie pola interpretacyjnego sztuki lat siedemdziesiątych.

Historia konceptualizmu, jak pisała Nader, jest zdeterminowana przez „definityjne spory i linie podziału, stworzone przez artystów i krytyków jeszcze w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych”,² pozostawiając historię zamkniętą na współczesną sytuację sztuki w ramach pola władzy i nie badając możliwych relacji z przeszłością. Warszawska Galeria Remont została tym totalizującym podziałem podporządkowana i przez dyskurs historyczny całkowicie usunięta w cień. Niewątpliwie do takiej sytuacji doprowadziła specyficzna atmosfera tamtego okresu, powiązania środowiskowe i kształtowanie opiniotwórczych, ale często krzywdzących sądów, które

rzutowały na krytykę w późniejszym okresie. Chodzi przede wszystkim o stanowisko Galerii Foksal wobec coraz liczniejszych działań neoawangardy, której zarzucono niejednorodność, pewną dwuznaczność motywacji, ale także agresywność i pinę z awangardy.

Polem dla rywalizacji pomiędzy klasykami awangardy a nowymi eksperymentującymi twórcami stał się konceptualizm, który z jednej strony był ostro krytykowany i postrzegany jako bezrefleksyjne działanie, ale z drugiej stawał się dominującym kierunkiem artystycznym. Do historycznego zdyskredytowania niektórych środowisk przyczyniła się niewątpliwie bardzo krytyczna opinia Wiesława Borowskiego publikowana w *Kulturze* w 1975 roku³ na temat działań artystów czynnych w sferze konceptualizmu, w tym związanych ze środowiskiem Galerii Remont. Borowski do „nieporozumień pseudoawangardy” zaliczył między innymi takich artystów jak: Zbigniew Dłubak, Natalia i Andrzej Lachowiczowie, Marek Konieczny, Józef Robakowski, Jan Stanisław Wojciechowski, Zbigniew Warpechowski, Przemysław Kwiek czy Zdzisław Sosnowski. Według Borowskiego ich działania w dużej mierze były oparte na bezmyślnym powielaniu metod awangardy. Krytyczne wartościowanie narzucone przez Borowskiego, świadome wskazanie na konkretnych artystów, którzy angażowali się w nowatorskie projekty i, co ważne z perspektywy historycznej, w istotny sposób wpisali się w kształtowanie sztuki konceptualnej, w konsekwencji okazało się niesprawiedliwym, dyskwalifikującym gestem. Warto w tym miejscu zauważyć, że jak podaje twórca Galerii Remont – Henryk Gajewski, animatorzy Galerii Foksal chcieli zaprosić go na początku lat siedemdziesiątych do współpracy. Jednak on wolał pozostać niezależnym od tej najbardziej wówczas aktywnej grupy. Oczywiście informacja ta wymaga jeszcze sprawdzenia.

Oficjalna data powołania warszawskiej Galerii Remont to 1 kwietnia 1972, natomiast data zakończenia działalności przypada na 6 listopada 1979. Galeria mieściła się przy ul. Waryńskiego 12/14 w Warszawie, w kompleksie studenckim Politechniki Warszawskiej (PW). Przez blisko siedem lat miejsce to gościło wielu wybitnych twórców, artystów polskich jak i zagranicznych, wydawano publikacje, organizowano międzynarodowe konferencje, wystawy i działania wychodzące poza oficjalne ramy sztuki. Remont był częścią klubu studenckiego finansowanego przez Socjalistyczny Związek Studentów Polskich (SZSP) PW. To polityczne uwikłanie może posłużyć jako przykład sytuacji opisywanej przez Piotra Piotrowskiego w *Dekadzie*, gdzie autor zauważa, że sztuka konceptualna była postrzegana jako wentyl bezpieczeństwa. W tamtym okresie władza wyznaczała granice tolerancji i środki artystycznej ekspresji, dlatego też chętniej koncentrowano się na zjawiskach efemerycznych, niezaangażowanych politycznie.⁴ Przy dzisiejszym stanie wiedzy, jaki posiadamy na temat szeroko pojmowanych zjawisk konceptualnych, możemy uznać, że sztuka konceptualna nie posiadała krytycznego charakteru wobec socjalistycznej rzeczywistości. Wymaga to jednak dalszych badań i ewentualnej weryfikacji.

Działania podejmowane przez Galerię Remont można przyrównać do tych mających miejsce we wrocławskiej Galerii Pod Mona Lisą czy Permafo, gdzie chodziło o wykorzystanie w przestrzeni galerii ówczesnych „nowych mediów” i działań z pogranicza sztuk audiowizualnych, będących wówczas nową dziedziną.⁵ Powiązania z galerią Permafo są szczególnie widoczne w pierwszych latach działalności Remontu, gdzie nowe technologie „wiązały się z przyjęciem przez twórców programu galerii postawy analitycznej, intelektualnej”, a także skoncentrowano się na „nakreślaniu opozycji granicznych: sztuka/rzeczywistość, iluzja/doświadczenie, cielesność/dokumentacja”.⁶ Galeria Remont w początkowej fazie działalności pokazywała w znacznej mierze fotografię eksperymentalną i fotokonceptualizm (Lucjan Demindowski, Krzysztof Wojciechowski, Elżbieta Tejchman, Andrzej Jórczak, Anarzej Lachowicz, Antoni Mikołajczyk, Zygmunt Ryłka, Henryk Gajewski). Mimo to, Remont różnił się od wyżej wymienionych galerii tworząc własny model działań artystycznych obejmujący performance, sztukę stempli, sztukę książki, audio-art, ale także program polegający na międzynarodowej współpracy i bardzo intensywnej działalności wydawniczej: „chcieliby stworzyć bibliotekę publikacji poszczególnych galerii krajowych i zagranicznych, o podobnym profilu działalności. Gromadzi się skrupulatnie dokumentacje. Organizowane są sympozja, spotkania, dyskusje”.⁷

Kierownikiem i założycielem galerii był Henryk Gajewski, fotograf (członek ZPAF), student elektroniki na Politechnice Warszawskiej. Rodzinnym miastem Gajewskiego jest Białystok. W latach 1965-1969 aktywnie uczestniczył w tamtejszym środowisku artystycznym, był nawet członkiem Białostockiego Towarzystwa Fotograficznego. Po przeniesieniu się do Warszawy w 1969 roku, początkowa działalność Gajewskiego ograniczała się do prowadzenia sekcji fotograficznej PW w klubie studenckim Remiza na ulicy Księcia Janusza. Gajewski prezentował swoje prace, a także realizował niezależne projekty innych studentów. Warunki lokalowe nie pozwalały jednak na uczynienie z Remizy miejsca o charakterze prywatnej galerii. Gajewski cieszył się dużym poparciem środowiska studenckiego, i gdy tylko pojawiła się propozycja zagospodarowania lokalu w klubie studenckim należącym do domu akademickiego Riviera, usytuowanego w pobliżu budynków Politechniki, na ul. Waryńskiego, został wytypowany przez kierownika Marka Księskiego do prowadzenia galerii. Warto podkreślić, że powierzenie kierownictwa Gajewskiemu i zezwolenie na realizację jego projektów, było w pewnym stopniu bliskie założeniom galerii autorskich, gdzie chodziło bardziej o stworzenie miejsca dla ludzi pragnących coś wspólnie zdziałać, niż o salon wystawowy. Początkowo galeria mieściła się w głębi klubu Riviera i była salą konferencyjną, która świetnie nadawała się na organizację międzynarodowych spotkań. To właśnie w tym miejscu odbyły się wykłady zagranicznych gości w czasie trwania międzynarodowego spotkania artystów *I am* w 1978 roku. Galeria od początku miała mało wspólnego z tradycyjnym pojęciem galerii artystycznej. Treścią jej istnienia były wizyty znakomitych publicystów, dyskusje polityczne, społeczne, kulturalne, wystawy nowoczesnej fotografii, sympozja o fotografii eksperymentalnej, seminaria na temat kulturowych inspiracji Zen, spotkania z uznanymi artystami fotografikami.

Jedną z pierwszych ekspozycji, która wzbudziła zainteresowanie to autorska wystawa Gajewskiego zatytułowana *Ona* (1972). Na zaimprovizowanej na kształt geometrycznych struktur podłodze, leżały poukładane na przemian zdjęcia kobiet wycięte z reklam, kolorowych czasopism i rysunki dzieci, przedstawiające ich wyobrażenie o kobietach-matkach. Ranga galerii stopniowo rosta „wśród kolejnych autorów ekspozycji nie brakowało czołowych animatorów sztuki aktualnej”.⁸ Jesienią 1972 roku zapadła decyzja o zaadoptowaniu niewielkiej salki o wymiarach 4m x 10m i nazwaniu jej Galerią Remont. W dość krótkim czasie w galerii zaczęto pokazywać prace m.in. Dłubaka, Lachowicza, Natalii LL, J. S. Wojciechowskiego, Koniecznego, Tejchman, Robakowskiego, Rytki, Bruszewskiego. Dominowała fotografia, instalacje, performance i działania konceptualne. Działalność Remontu nabierała coraz większego tempa, planowano kolejne spotkania i konferencje.

Projekty realizowane przez Gajewskiego już po kilku miesiącach działalności klubu spotkały się z ostrą reakcją ówczesnych władz patronującej organizacji. Jesienią 1973 roku na walnym zebraniu SZSP, prawie jednomyślnie przegłosowano odsunięcie Gajewskiego od zajmowanego stanowiska. Jacek Wróblewski pisał w artykule publikowanym na łamach studenckiego pisma *Politechnik*: „Dotychczasową działalność galerii uznano za zbyt elitarną, czyli nie »studencką«, i nikomu niepotrzebną czyli nierentowną. Nie chodziło tu oczywiście sprawy finansowe, lecz o nierentowność kulturalną. (...) miejscowi działacze, dodajmy działacze nieprzeciętni, z wielkim rozmachem rozpędzający maszynę klubową, już od samego początku mieli pewne »ale«. Sztuka wizualna, jaką serwował w galerii Henryk Gajewski, tak dalece odbiegała do muzealnych wzorców, że nie bardzo chcieli uwierzyć, iż oglądane wystawy mają z nią coś wspólnego. Kiedy aktyw klubowy zaczął dokładnie przyglądać się uczestnikom wernisaży, dostrzegł coraz więcej artystów i oraz mniej znajomych twarzy”.⁹

Autor zwrócił jednak również uwagę, że pytanie o słuszność istnienia galerii i co daje ona studentom PW jest tylko i wyłącznie pozorne, bowiem ocena zjawisk artystycznych i ich funkcji oraz ich wpływu na środowisko, mają sens w odniesieniu do przeszłości i przyszłości. „W kulturze, a w sztuce w szczególności, przemienne tendencje i procesy trwają wiele lat. (...) powstanie przy klubie PW znaczącej galerii współczesnej, może w efekcie przynieść wiele korzyści, choć nigdy nie wymiernych”.¹⁰ Chodziło o humanizację inżynierów, pewną formę edukacji i otwarcia na nowe. „Świadomość zmian poprzez najbardziej nawet zewnętrzny

kontakt z przejawami współczesnej sztuki może zmienić ich światopogląd”.¹¹ W gruncie rzeczy tekst Wróblewskiego bronił działalności Gajewskiego, jednocześnie wskazywał na rozdzwięk między oczekiwaniami klubowych działaczy z ramienia SZSP a wizją kierownika galerii, za sprawą którego miejsce to zaczęło tracić swoją pierwotną rolę studenckiego klubu na rzecz „artystycznej speluny”.¹² W tym czasie Remont zaczął przyciągać artystów, krytyków, entuzjastów, ludzi zainteresowanych nową sztuką, co nie podobało się władzom zwierzchnim. Jednak Gajewski został odsunięty tylko na kilka miesięcy, po reorganizacji klubów Riviera i Galerii Remont, który zostały ze sobą połączone, ponownie wybrano go na kierownika galerii. Przy obecnym stanie badań trudno powiedzieć jakie mechanizmy zadziały, że podjęto taką decyzję.

W tym czasie dołączyli do Gajewskiego Jórczak i Wojciechowski, myślący od pewnego czasu również o stworzeniu niezależnej galerii. Pomimo wspólnych idei współpraca w tym gronie nie trwała długo, Wojciechowski szybko zrezygnował z współprowadzenia galerii. Tandem Gajewski-Jórczak wkrótce rozszerzył współpracę nawiązując bliższe kontakty z Janem Świdzińskim i Dłubakiem. Należy zaznaczyć, iż relacje te miały głównie charakter towarzysko-artystyczny i nie były sformalizowane. W ogólności Galeria Remont oparta była właśnie na takich nieformalnych kontaktach, które określały otwartość i niechęć do mitologizacji miejsca, a także wskazywały na nieadekwatność tradycyjnego systemu wystawienniczego do aktualnej praktyki artystycznej, co w dużej mierze wynikało z osobowości prowadzącego galerię.

W przestrzeni Remontu połączono idee eksperymentalnych prac zespołowych z użyciem „nowych mediów”. Kierując się tymi założeniami, Gajewski w 1975 roku zaproponował cykl spotkań zatytułowanych PROCES, polegających na aranżowaniu spotkań z artystami, w trakcie których mieli oni przedstawiać swoje prace i podczas rozmowy z uczestnikami wernisazu, przekształcać je i tworzyć zupełnie nowe projekty. Współudział publiczności w procesie twórczym miał być czynnikiem nobilitującym. Działania te „były swego rodzaju wiwisekcją dzieła, »obnażaniem« całego procesu twórczego, demaskowaniem zarówno siebie, jak i przedmiotu działania, podlegającego ciągłym zmianom w kontekście rzeczywistości”.¹³ Wśród koncepcji określających program galerii, często pada sformułowanie zapewniające o prezentowaniu sztuki trudnej i wymagającej, niejednokrotnie o kontrowersyjnym charakterze. Remont uciekał od klasycznego modelu galerii studenckich, polegających na prezentacji prac studentów czy absolwentów ASP. Zaplecze Remontowskie wywodziło się ze środowiska *stricte* technokratycznego, gdzie twórcami miejsca byli głównie studenci Politechniki Warszawskiej. Była to idealna sytuacja dla sformułowanych przez Sol LeWitta „paragrafów sztuki konceptualnej”,¹⁴ które wynikały w dużej mierze z „kreatywności artystycznej zastąpionej czynnościami logiczno-analitycznymi (...) Metody przyjmowano z rozmaitych dziedzin wiedzy – filozofii, logiki, matematyki, semiologii (...), które stały się bodźcem dla aktów wyobraźni”.¹⁵

Galeria Remont miała również spełniać funkcję nowoczesnego ośrodka informacji i archiwum sztuki najnowszej, wydawano tzw. *Art Texty* – były to publikacje w języku polskim i angielskim z artykułami oraz założeniami programowymi, m.in. Świdzińskiego *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Dłubaka *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, Josepha Kosutha *Sztuka po filozofii. Artysta jako antropolog*, Henryka Stażewskiego *Teksty* czy Dicka Higginsa *Język – Kultura*. Już one świadczą o tym, że celem Gajewskiego było umiędzynarodowienie działalności polskich artystów. Szerokie *spectrum* kontaktów obejmowało nie tylko Europę Środkową i Zachodnią, ale również Stany Zjednoczone. Przykładem takiej aktywności były między innymi „Dni nowej sztuki meksykańskiej” zorganizowane w dniach 29 maja – 4 czerwca 1979 roku. Był to pierwszy w Polsce pokaz najnowszych tendencji sztuki tworzonej w Meksyku. Odbływały się liczne konferencje, dyskusje, prezentacje prac artystów grupy Cadigoguse z Tabasco. Podobnie w przypadku twórczości holenderskiej Galerii Het Apollohuis z Eindhoven, która obejmowała wystawę prac malarskich i fotograficznych, spotkania z artystami, odczyty na temat holenderskiej sztuki wizualnej od 1967 roku. W latach 1972-1975 w Galerii Remont swoje prace prezentowało ponad dziewięćdziesięciu artystów z kraju i zagranicy; między innymi Klaus Groh (Oldenburg), Gabor Attalai (Budapeszt), Tom J. Gramse (Kassel), Peter Stembera (Praha), Goran Trbuljak (Zagrzeb), Christian Wabl (Amsterdam) i Lloyd Morrison (USA). Najważniejszym osiągnięciem międzynarodowej aktywności Gajewskiego w Galerii Remont była

realizacja autorskiej idei *Other Child Book*, a także wprowadzenie do języka polskiej sztuki pojęcia *performance*, poprzez zorganizowanie w 1978 roku *Międzynarodowego Spotkania Artystów I am*. Warto podkreślić znaczenie samej nazwy, którą można potraktować jako podsumowującą istotę działań *performance*, gdzie podstawą jest obecność artysty, czyli fundamentalne *I am/jestem*. Celowym zabiegiem Gajewskiego było niezapisanie całej nazwy imprezy z dużej litery. Poprzez taki zapis wyróżnił on twórczą i dosłowną obecności artysty w trakcie trwania *performance*. Nazwa ta miała jeszcze jeden ukryty wymiar polityczny. *I am* to podkreślenie wartości pojedynczego człowieka, a nie bezosobowego tłumy, którym chętnie posługiwały się komunistyczne władze. Realizacja tego projektu miała również wyjątkowe znaczenie pod względem stworzenia wspólnej platformy porozumienia pomiędzy Zachodem i Wschodem, która praktycznie na płaszczyźnie politycznej nie miała prawa zaistnieć.

Impreza miała charakter pokazów sztuki *performance*, warsztatów i towarzyszących im wykładów dotyczących tego zagadnienia. Gajewski zaprosił do współpracy około 50 artystów z Czechosłowacji, Węgier, Holandii, NRD, Francji, Włoch, Szwecji, Anglii, Belgii, Kanady, USA, Kolumbii, Meksyku, Japonii i Polski. W zaproszeniu czytamy, że swój udział zapowiedzieli tacy twórcy jak: Peter Stempera, Joseph Beyus, Yoko Ono, Alison Knowles, Ulisses Carrion i wielu innych. Niestety nie wszyscy ostatecznie przyjechali. Wydarzenia te miały przede wszystkim znaczenie środowiskowe i były pomyślane jako wymiana poglądów i doświadczeń pomiędzy artystami. Z różnych względów politycznych, środowiskowych, ekonomicznych, impreza nie została nagłośniona, co pogłębiło jej hermetyczny charakter. „Działamy poza komercją i poza establishmentem, przeciwstawiając się normatywizmowi sztuki i normatywizmowi w sztuce”¹⁶ – mówił w jednym z wywiadów Gajewski. Jednym z nielicznych materiałów *I am*, poza artykułami w prasie studenckiej, była wydana w 1984 roku książka *Performance* (praca zbiorowa pod redakcją: Grzegorza Dziamskiego, Gajewskiego, J. S. Wojciechowskiego). Koncepcja książki powstała dużo wcześniej, tuż przed realizacją *I am*. Gajewski zaprosił historyków, artystów, kuratorów z różnych stron świata, do napisania artykułów dotyczącego problematyki *performance*. Teksty miały być wydane jako książka. Niestety trudności finansowe nie pozwoliły na jej publikację. W 1979 roku Gajewski rozpoczął kolejny duży projekt *Other Child Book*, który uniemożliwił dalsze plany wydawnicze. Po zakończeniu *I am*, relacja Gajewskiego z władzą stawała się coraz trudniejsza. Ostatecznie funkcjonariusze Zarządu Głównego SZSP, zabronili Gajewskiemu dalszej międzynarodowej działalności w Remoncie. Według przekazów Gajewskiego, sytuacja zaostrzyła się po otrzymaniu przez SZSP listu od Dicka Higginsa, który bardzo pozytywnie wypowiedział się na temat *I am*. Być może w ocenie socjalistycznych władz kontakty międzynarodowe zaczynały się niebezpiecznie zacieśniać. W 1981 roku Gajewski musiał opuścić Polskę. Część archiwum Galerii Remont, również dotycząca *performance*, była przechowywana podczas jego nieobecności w prywatnym mieszkaniu. Według relacji osoby, która przechowywała materiały, kilka dni po wyjeździe Gajewskiego, archiwum przeglądał J. St. Wojciechowski. Książka o *performance* została wydana w 1984 roku bez redakcyjnego udziału Gajewskiego.

Z perspektywy czasu można dostrzec, że niejako wbrew założeniom Gajewskiego wokół Galerii Remont wytwarzał się nowy establishment związany z najbardziej aktualnymi i tendencjami w sztuce tamtego okresu. Warto w tym miejscu przywołać akcję zrealizowaną w 1974 roku zatytułowaną *Andy Warhol*, która miała być spotkaniem z amerykańskim artystą. Na specjalne zaproszenie Galerii Remont, Andy Warhol miał przyjechać do Polski. Gajewski zaprosił telewizję, dziennikarzy, popularnych aktorów, artystów. Wszyscy oczekiwali w napięciu, kiedy pojawi się artysta. Nikt poza Gajewskim, nie wiedział że spotkanie było fikcyjne. „Na sali około 300 osób, przy wejściu tłok. Dziennikarze, telewizja. Długie targi tych, którzy nie otrzymali zaproszeń. Po półgodzinnym oczekiwaniu pierwsze oznaki zniecierpliwienia na sali. Jedni już wyczuwają mistyfikację (...) inni (większość) cierpliwie czeka na przybycie Warhola. W miarę upływu czasu rośnie liczba tych, którzy »przejrzeli«, wielu czuje się poważnie oszukanych. Jednakże nawet po 2 godzinach nie brak oczekujących. (...) Spotkanie z Warholem w końcu przeradza się w spotkanie ze znajomymi. Miłe rozmowy”¹⁷. Projekt ten pokazuje, że Gajewski zdawał sobie sprawę z mechanizmów tworzących nowy establishment wokół Galerii Remont i był

w stanie sobie z niego zakpić, jednocześnie stwarzając nową sytuację artystyczną. W artykule „Czekając na Warhola” J. Wróblewski opisał dokładnie zaistniałą sytuację „daliśmy się nabrać, chociaż faktem jest, że raczej oszukaliśmy się sami. (...) Spotkaliśmy się nie z Warholem, lecz ze stworzoną sytuacją, w jakiej spotkanie z Mistrzem miało się odbyć. (...) Na pewno udało się stworzyć swoisty happening (...) Na pewno również udało się wyzwolić emocje, a te towarzyszą nam często gdy obcujemy z dziełem sztuki”.¹⁸

Początkowa wiarygodność projektu *Andy Warhol* opierała się na fakcie, że animatorzy Galerii Remont systematycznie nawiązywali kontakty z artystami zagranicznymi. Przyniosło to rzeczywiste efekty w postaci udziału w międzynarodowych imprezach. W 1976 roku Gajewski zrealizował w Lund projekt *Contextual Art*, w którym wzięło udział dziesięciu polskich artystów: Dłubak, Robakowski, Bruszewski, Ryszard Waśko, Paweł Kwiek, Anna Kutera, Romuald Kutera, Gajewski, Jórczak, Świdziński. Był to pokaz prac twórców mających związki z konceptualizmem, którzy wypowiadali się poprzez różne działania m.in.: performance. Polscy artyści związani z Remontem brali również udział w dwóch festiwalach wideo: *Video International* w Aarhus Konstmuseum (Dania) oraz *5th International Encounter on Video* w International Cultureel Centrum w Antwerpii (Belgia).

Niewątpliwie osobą scalającą działalność galerii był sam Gajewski, którego zaangażowanie i ogromna determinacja pozwoliła na stworzenie nowego typu struktury artystycznej, kojarzonej w całej Europie Środkowo-Wschodniej m.in.: z pierwszym międzynarodowym spotkaniem artystów performance *I am – International artists meeting* (1978), czy unikatowym w swoim zamyśle przedsięwzięciem *Other Child Book* (1977-1981). Jednym ze znaczących projektów Gajewskiego było współtworzenie Zespołu Filmowego Remont, gdzie powstał film jego autorstwa *Pink* (1980), znajdujący się dziś w archiwum Weneckiego Biennale. Gajewski dzięki licznym kontaktom tworzył przestrzeń dla twórczej i intelektualnej wymiany także poza granicami Polski. To dzięki jego zaangażowaniu w 1984 roku w Amsterdamie została zrealizowana wystawa *To get close human contact*, w której wzięli udział m.in.: Janusz Bałdyga, Andrzej Dudek – Dürer, Paweł Kwiek, Mikołajczyk, Piotr Rypson, Waśko.

Podsumowując, historia Galerii Remont, to przede wszystkim interesujący materiał dotyczący działań konceptualnych w Polsce w latach siedemdziesiątych. Dzięki otwartej formule swoje projekty mogli tam realizować twórcy wywodzący się z różnych środowisk. W założeniach programowych Remontu podkreślano, iż nie jest to galeria jednej grupy bądź jednego kierunku. Co warto podkreślić, wielokrotnie były to projekty artystów uważanych za czołowych przedstawicieli neoawangardy i wiązanych dziś z innymi ośrodkami. Nie było w Warszawie galerii równie dynamicznej o tak różnorodnym programie, który pozwala obecnie analizować jej działalność z perspektywy różnych dyskursów z pogranicza sztuki konceptualnej, kontekstualnej, performance, mail art, fotografii, instalacji, body art, audio art, happeningu. Gdyby się chciało w skrócie określić wyjątkowość tego miejsca, trzeba przede wszystkim zaznaczyć międzynarodowy charakter galerii. Wielokrotnie w prasie studenckiej podkreślano artystyczne inicjatywy, które angażowały reprezentantów awangardy z całego świata. To, co udało się zrealizować w Remoncie, to odrzucenie ówczesnych kryteriów estetyczno-formalnych i powiązań środowiskowych oraz artystycznych zależności. Remont uzyskał wyjątkową, jak na ówczesną sytuację polityczną, swobodę wyboru języka sztuki i środków jej przekazu.

- 1 Bożena Stokłosa, „Artystyczno-społeczna problematyka zrzeszeń plastyków w Polsce w latach 1946-1976” (Dysertacja doktorska, Instytut Sztuki PAN, 1982).
- 2 Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 12.
- 3 Wiesław Borowski, „Pseudoawangarda,” *Kultura*, nr 12 (1975): 11-12.
- 4 Piotr Piotrowski, *Dekada* (Poznań: Obserwator, 1991), 18.
- 5 Marcin Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u* (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2006), 141.
- 6 Ibid.
- 7 Wiesław Królikowski, „Galeria,” *Nowy Medyk*, nr 14 (1977): 10. Prywatne archiwum Henryka Gajewskiego.
- 8 Jacek Wróblewski, „J Gajewskiego,” *Politechnik*, nr 20 (1976): 7. Prywatne archiwum Henryka Gajewskiego.
- 9 Ibid.
- 10 Ibid.
- 11 Ibid.
- 12 Ibid.
- 13 „O nową formułę – Galerii Remont,” *Student*, nr 16 (1977): strony nienumerowane. Prywatne archiwum Henryka Gajewskiego.
- 14 Sol LeWitt, „Paragraphs on Conceptual Art,” *Artforum* 5, nr 10 (June 1967): 79.
- 15 Alicja Kępińska, *Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1945-1978* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1981), 197.
- 16 Jerzy Domagała, „Galeria,” *ITD*, nr 11 (1978): 24. Prywatne archiwum Henryka Gajewskiego.
- 17 Notatka z prywatnego archiwum Henryka Gajewskiego.
- 18 Jacek Wróblewski, „Czekając na Warhola,” *Politechnik*, nr 1 (1975): 6-7. Prywatne archiwum Henryka Gajewskiego.



POJĘCIE I DOŚWIADCZENIE CZASU W POLSKIEJ SZTUCE KONCEPTUALNEJ

Maciej H. Zdanowicz

Konceptualizm przynosi zmiany w zakresie rozumienia pojęć: „sztuka”, „dzieło artystyczne” i „twórczość”. W bezpardonowy sposób ruch ten stara się ostatecznie zrezygnować z pojęcia działalności twórczej, jako wytwórczości, rzemiosła oraz dzieła ujętego w kategoriach przedmiotu – finalnego efektu pracy artysty. Konceptualna eschatologia obrazowości i obrazowania doprowadza sztukę do idei, rodzaju aktu pojęciowego, intelektualnego, realizowanego bezpośrednio procesu doświadczenia artystycznego. „Konceptualizm (...) odwołał się do umysłu jako siły, uzdolnionej do generowania pojęć oraz do tworzenia systemów logicznych – a zatem systemów wartościowania. Z tą właśnie zdolnością sztuka konceptualna związała sferę doświadczenia i sferę emocjonalności. Emocjonalność w tym rozumieniu to (...) przeżycie, które jest częścią procesu ukorzenia się sztuki, jej własnej świadomości. W swej najgłębszej warstwie etycznej jest to proces ukorzenia się nas samych w bycie. Człowiek tak pojmowany – to nie sentymalny fakt, lecz twórcza inteligencja. To przeżyta i uświadomiona aktywność samotworzenia.”¹

Deprecjacja warsztatu artystycznego, wszelkich zasad organizacji formy plastycznej otwiera teraz przed artystą swobodną drogę do refleksji nad sztuką, poszerzenia pola działania, empirii i eksperymentu. Twórczość realizuje się równolegle do życia, wewnętrznych myśli, spostrzeżeń, staje się ich częścią. To zapis czasu namysłu, kreacji, dowodzeń, wnioskowań artysty. Jack Burnham stwierdził: „Concept-art konfrontuje nas z ponadprzestrzennym zakresem otaczającego świata. Zajmuje się czasem, procesami i wzajemnymi stosunkami, tak jak ich doświadczamy w codziennym życiu (...).”² Samo w sobie działanie artystyczne jest efemeryczne. Lucy Lippard podkreślała, że sztuka konceptualna „wyraża się poprzez ruch, energię, niesekwensowane, relatywnie irracjonalne struktury czasu i materii, owo »zmierzanie skokami do wniosków końcowych«”.³

Idea czy myśl same w sobie nie są w stanie przybrać jakiegokolwiek określonej formy, a wszelkie dążenie do artystycznego zaistnienia wymaga pewnej konkretyzacji – w sztuce jest to taki czy inny zabieg wizualizacji. Konceptualizm wypracowuje i wprowadza tutaj nieskomplikowane techniki, media, dające możliwość swobodnego zapisu, dokumentacji. To przede wszystkim rysunek stanowiący rudymetarną formę

każdej kreacji i notatka, wreszcie fotografia – medium które, jak je charakteryzowała Alicja Kępińska: „nie tylko wyłania chwilę z pewnego *continuum* czasowego, ale utrwala ją i stawia niejako »poza datę«: dana chwila uzyskuje podwójne istnienie i może być poddawana manipulacjom. Za pomocą serii fotografii można przeprowadzić linię wydarzeniową postępując się substancją czasu minionego.”⁴ Media te wyrażają i podkreślają procesualny charakter sztuki pojęciowej. Stosowane w fazie początkowej – służą kreśleniu koncepcji, a w końcowej – jej rejestracji. Prace przyjmują tu formę rekonstrukcji działania twórczego, często dając możliwość ich późniejszym, ponownym odczytaniom już nie tylko przez samego autora, ale i odbiorcę. Tu zachodzi pewien paradoks – czas, który do tego momentu funkcjonuje w sztuce w postaci warstwy narracyjnej, bądź jako historyzm, w programowo bezprzedmiotowym konceptualizmie przybiera wręcz materialną formę: stanowi oś kształtującą realizację i konieczny warunek dla wszelkiego rodzaju oglądów i analiz. Samo zagadnienie czasowości coraz wyraźniej zaczyna istnieć jako model interpretujący, wyjaśniający kwestię porządku, stałości i zmienności w naturze, psychologicznego i duchowego doświadczenia przemijania człowieka.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w polskiej sztuce pojawiały się próby definiowania czasu, czasowego pojmowania rzeczywistości. Andrzej Lachowicz wysunął koncepcję sztuki permanentnej (1970), nieustannie dokumentującej zmienność i stałość rzeczywistości, w charakterystyczny dla ludzkiego postrzegania migawkowy i fragmentaryczny sposób. W jego rozumieniu: „Sztuka jest próbą odwzorowania rzeczywistości. Rzeczywistość dziejąca się w nas i poza nami jest układem nieskończenie złożonym i zmiennym. Demonstrowany model sztuki permanentnej pozwala jednoznacznie odwzorowywać rzeczywistość mimo ograniczenia naszego postrzegania. Pozwala zarejestrować przejście od mikrokosmosu do makrokosmosu, pokazuje ciągłość rzeczywistości.”⁵ Celem tej działalności nie jest samo utwalenie czasu, ale na podstawie poszczególnych, pojedynczych sygnałów, wykazanie zachodzącej ciągłości zjawisk. Poza pracami Lachowicza bezpośrednio identyfikowalnymi z tą koncepcją (*Perswazja wizualna i mentalna* z 1972 r.) należą tu prace wideo *Rejestracje permanentne czasu* Natalii Lach-Lachowicz z 1970 roku, czy też fotografie Zygmunta Rytki (*Przedziały czasowe – 1971/2006*, czy *Obiekty chwilowe. Projekt transformacji – 1987/2004*). Maria Michałowska, wywodząca się ze środowiska artystycznego Poznania, po doświadczeniu nad pracą *Sześć godzin* (1970 r.), polegającej na notacji ruchu słonecznego na skonstruowanym przez siebie układzie linearnym podczas pleneru w Osiekach, zrealizowała działanie *Jeden tydzień*. To codziennie tworzony ponadformatowy kalendarz anonsujący w nietypowym dla niego otoczeniu dzień, miesiąc, godzinę. Przez cały okres realizacji projektu artystka dokonywała fotograficznego zapisu sytuacji budujących się wokół irracjonalnie wywieszanych, kładzionych kart. Jest to swego rodzaju konfrontacja wpływających dat – konwencji, systemu kalendarzowego i postępujących naocznych zmian zachodzących w rzeczywistości. Andrzej Kostołowski zauważył, iż „niby oschłe zewnętrznie akcje i miejsca są w gruncie rzeczy bardzo pulsujące »magią własnego bytu« autorki.”⁶ Rok później Zdzisław Jurkiewicz przy użyciu aparatu i teleskopu dokonał fotograficznej rejestracji *Drogi Saturna i Jowisza*, a Janusz Tarabuta zaprojektował environment pt. *Kształtowanie* (1973), w którym sprawcza moc czasu powodowała nieprzerwane, stopniowe zasypywanie piaskiem pomieszczenia galerii.⁷

Intrygująca empirycznie niepoznawalność istoty czasu, poszukiwania nowego kształtu i formy sztuki owocują artystycznymi koncepcjami, drogami artystycznego poznania Romana Opałki, Stanisława Drózdza, Andrzeja Matuszewskiego czy Jarosława Kozłowskiego.

W KIERUNKU UCHWYCENIA EGZYSTENCJALNEGO – LUDZKIEGO WYMIARU CZASU.

Program Opałki (1931-2011) to prowadzone nieprzerwanie od 1965 roku działanie polegające na odliczaniu, permanentnej notacji czasowej. Jego początek wyznacza cyfra „jeden” naniesiona przez artystę w prawym górnym rogu, bielą na czerni pierwszego *Detalu*. Od tego momentu kontynuowany zapis na kolejnych płótnach serii zmniejszał o jeden procent nasycenie farby w stosunku do tła, by

w końcowym efekcie wspólnie osiągnąć punkt „absolutnej bieli”. Opałka realizował *Program* na trzech poziomach: zapisu malarskiego, dokumentacji fotograficznej – codziennie wykonywanych zdjęć twarzy oraz nagrań dźwiękowych samego aktu odliczania, tworząc spójny, narracyjny i symboliczny obraz ludzkiej czasowości.

Osią realizacji *OPAŁKA 1965/1 – ∞* jest wyraźnie linearnie pojęty czas. Jego narastanie nie jest stałe i wynika zarówno z dyspozycji/niedyspozycji artysty w danym momencie realizacji, pewnych ograniczeń natury warsztatowej wynikających z zastosowania techniki malarskiej. Początkowo śmiało prowadzony proces liczenia stopniowo natrafiał na coraz częściej objawiające się bariery organizmu. Pierwsze sporadyczne przestoje spowodowane krótkimi chorobami, zlewają się i postępują w narastającą z wiekiem chwiejność gestu, mowy, spojrzenia artysty. Fotograficzne i dźwiękowe rejestracje w bliskich sobie czasowo porównaniach nie objawiają tego, co tak narzuca się przy zestawieniu prac z różnych okresów – procesu starzenia. Coraz częściej pojawiają się pomyłki, początkowo wynikające ze zbytnej pewności i pośpiechu artysty. Potem to efekt obniżenia progu sprawności umysłowej, samokontroli artysty. „Podstawowa zasada nawarstwiania czasu – nieodwracalnego – zobowiązuje do akceptowania realiów już zaistniałych wydarzeń – »co się stało, to się nie odstanie«. Mimo, że w logice nieodwracalności błąd się zgadza – jest świadectwem prawdziwości struktury, to jednak fakt, że tak często się myliłem i że nie mogłem tych błędów zataić przez zamalowanie czy wymazywanie, nie był dla mnie czymś moralnie upewniającym, przeciwnie – jeszcze bardziej niepokojącym i tym bardziej te błędy powodującym. W dodatku logiczna zasada nieodwracalności nie pozwala mi na znakowanie z taką samą intensywnością wszystkich malowanych cyfr, ponieważ spływająca z pędzla farba – znacząca ich kształty – wystarcza na namalowanie paru liczb. (...) W efekcie pierwsze cyfry są bardziej nasycone bielą w stosunku do tła niż po nich następujące, pozostawiając typową dla moich obrazów rytmiczność tras gestów, rodzaj śladów oddychania.”⁸

Ramy realizacji *Opałki* stanowiły: postawione przez artystę pytanie o sens/bezsens istnienia człowieka i malarstwa oraz przewidziana jako zwieńczenie *Programu*, ostateczna z nim unifikacja – śmierć artysty. Artysta definiował czas jako miarę życia: ukazywał istotę ludzką jako byt, którego niedoskonałość wynika z uzależnienia, wpisania w strumień czasowy. Refleksja ta dokonywała się na gruncie przeżycia, doświadczenia własnej fizyczności, myśli, obserwacji, spostrzeżeń. Malarski zapis – swoisty psychogram dopełnia postępująca erozja uwieczniona na fotografiach, nagranych taśmach. Śmiałość koncepcji *Opałki*, jego chęć zmierzenia się, okiełznania natury czasu z wiekiem nikły.

W KIERUNKU OPISANIA TRWANIA – SEMIOTYKA CZASU.

Refleksja nad czasem Dróżdża (1939-2009) wynika z natury i głębokiego doświadczenia przez artystę zarówno substancji życia, jak i języka. Poeta próbował w swych ideogramach kondensujących tekstową i wizualną formę eksplorować zagadnienie ram i granic, początku i końca. Treść zapisu dopełnia forma specyficznego składu typograficznego. Pojęcia w jego realizacjach nabierają szczególnego, egzystencjalnego wydźwięku. Jak pisała Elżbieta Łubowicz o wystawie artysty: „Kształt i myśl; widzialne i niewidzialne; materia i duch; byt i niebyt; życie i śmierć: jesteśmy skazani na życie między przeciwieństwami, których istnienie widoczne staje się dla nas na tle tego drugiego, opozycyjnego pojęcia.”⁹ Wokół twórczości Dróżdża rodzą się pytania o definicję teraźniejszości. Gdzie przebiega granica między minionym, a tym co ma nadejść? Czym jest początek, a czym koniec?

Do szczególnych prac Dróżdża należy ostatnia z jego realizacji *OD DO*. Jak wspomina Paweł Sosnowski: „Stanisław Dróżdź wielokrotnie nawiązywał do tej koncepcji i mimo, że miał wiele nowych projektów i świeżych pomysłów usilnie nalegał na ponowną realizację *OD DO* wzbogaconą o jej muzyczną wersję. Dziś wydaje się, że było to w jakiś sposób profetyczne. *OD DO* poza wszystkimi swoimi konotacjami jest też swoistym zapisem życia, zamyka je w nawias.”¹⁰ Złożona z 82 plansz – etiud typograficznych o wymiarach 32cmx32cm stanowi wszelkie możliwe kombinacje, zestawienia układu tytułowych dwóch słów i liter, tworzących swoiste partytury.

W KIERUNKU POSZUKIWANIA GRANIC CZASU – MIĘDZY GLOBALNYM, A JEDNOSTKOWYM UJĘCIEM ZAGADNIENIA.

Matuszewski (1924-2008) odwoływał się do problemu czasu, czasowości poprzez działania i interwencje w przestrzeni – realizowane w latach 1970-1971 *Dokumenty miejsca i czasu* oraz 1974-1976 *Akcje paralelne*. Ich zasadniczym celem jest dokumentacja pozwalająca na osadzenie zdarzenia w czasoprzestrzeni, uchwycenie jego niepowtarzalnych uwarunkowań oraz rekonstrukcję wspomnień i stojących za nimi przeżyć artysty. To niejako utrwalenie i wydobycie pewnych zaistniałych momentów, które mają posłużyć w przyszłości ich odtworzeniu, rekonstrukcji.

Znamiennym dla sztuki Matuszewskiego od początku jego twórczości był proces zmierzający do pozbawienia przedmiotu z jego przestrzeni i funkcji. Skłonność ta przejawiała się w jego wczesnym dorobku malarskim, jak i w *Akcjach paralelnych*. W dokumentacjach z *XIII, XV i XVIII Akcji* przeprowadzonych w 1974 roku w Trzebiezowicach, 1975 roku w Jagniątkowie i 1976 roku w Dłusku pojawiało się czerwone krzesło. Obiekt ten osadzony w ekstremalnych dla niego warunkach: pod wodospadem, w lesie, śniegu – ulega działaniom temperatury, wilgoci, promieni słońca, uszkodzeniom mechanicznym. Krzesło pozbawione kontekstu funkcjonuje tu jako czysta obecność – bez funkcji, bez definicji – obiekt jako środek. Czerwień krzesła absurdalnie nieprzystawalna do środowiska, w którym przychodzi jej funkcjonować nie tylko przyciąga uwagę obserwatora, ale poprzez swoją materialność staje się wyrazistym, naocznym zapisem czasu – konstatuje zachodzące procesy niszczenia, erozji, staje się miarą krótkotrwałości. „Czas nie jest materialny, aczkolwiek bywa, pewne materie o nim świadczą.”¹¹ – pisał Matuszewski. W tym przypadku materia obiektu staje się narracją samą w sobie, zapisem czasu nawarstwionego.

Artysta skrupulatnie badał, określał, charakteryzował i nazywał wywoływane przez siebie zdarzenia. Czas z konkretną datą i godziną, topografia miejsca dopowiedziana współrzędnymi geograficznymi, wraz z sugestią o warunkach pogodowych, autorefleksją, służyły dokładnemu przeniesieniu akcji do publicznej prezentacji. Niezwykle ważne dla artysty interwały czasowe następujące pomiędzy konkretnymi momentami wykonania następných klatek dokumentacji były skrupulatnie notowane i odtwarzane w trakcie prezentacji – czas wraz z jego odcinkami stanowi konstrukcję realizacji. Przykładem takiego działania jest *XVII Akcja paralelna*. *Zbór niepusty* z 1976 roku, polegająca na rejestracji i projekcji przemierzanego przez artystkę pewnego odcinka drogi. Czas, w którym wykonane były zdjęcia, według Matuszewskiego, to konkretny fakt – zdarzenie, składające się na całą długość projekcji. Jak sam wskazywał: „czas razem z przestrzenią, znane punktochwile, tworzy czasoprzestrzeń, wzajemne położenie, wymiarowaną ciągłość. (...) W czasoprzestrzeni zachodzą wszystkie znane i doznawane zjawiska.” Artysta definiuje czas jako ciąg namacalnych chwil. W jego rozumieniu nie może on istnieć sam w sobie, jako pustka, gdyż byłby niepostrzegalny – przekraczałoby to nasze wyobrażenia, możliwości opisanego. Naoczna zmiana jest tą właściwością która pozwala aparatowi postrzegania odczytywać i określać bieg czasowy.

Wielokrotnie prowadzone przez artystę działania stanowią punkt wyjścia do rozważań nad czasem w kontekście doświadczenia pamięci i post pamięci w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym. Artysta badał, na ile pojemna i zarazem powierzchowna jest jego pamięć. Konfrontował siebie z opracowanym materiałem dokumentacyjnym, konfrontował własne autentyczne przeżycie z przeżyciami widzów – uczestników autorskiej projekcji. Matuszewski zastanawiał się: „Czy każdy ma czas własny, niejako prywatny czy też czas jest globalny, generalny, dla wszystkich i wszystkiego? I tak i tak. Mówi się, mój czas jest moją własnością, jest taki jest inny, lub nie jest taki jaki pragnąłbym. No cóż, taki dyktat. Zapewne to czas generalny zawiera w sobie czasy indywidualne.”

W podobnym kontekście wypowiada się Jarosław Kozłowski (ur. 1945 r.), wychodzący z założenia o niejednorodności pojęcia i poczucia czasu. Jego prace permanentnie wykorzystują przedmiot zegara – uznawanego za najbardziej obiektywne narzędzie pomiarowe upływającego czasu. Dla artysty stanowi on rekwizyt służący odmierzaniu swoich akcji, wystąpień, przedmiot badań. Artysta poddaje pod wątpliwość jego nieomyślność i uniwersalizm. Dla Kozłowskiego punktem wyjścia

są zrealizowane w 1979 roku *Rysunki czasowe*, w których porównuje, przekłada ilość (długość i powierzchnię) linii rysunkowej na czas jej wykonania, sprawdzając w ten sposób, i próbując dowieść stałości proporcji miar czasu. W instalacjach *Akta personalne* z 1993 roku, *Odmiany czasu* z 1995 roku duża ilość nagromadzonych zegarów analogowych, jak i cyfrowych tworzą formę działania w przestrzeni. Kozłowski w rozmowie z Jerzym Ludwińskim powiedział: „Posłużyłem się tam 352 budzikami mechanicznymi, przesłanymi przez różnych ludzi z różnych stron świata oraz 4 zegarami kwarcowymi. Budziki tykały swoimi indywidualnymi czasami, zegary kwarcowe wskazywały czas »obiektywny«, aktualny dla Hagi, Nowego Jorku, Moskwy i Tokio. Otóż suma nałożonych na siebie dźwięków tykających 352 budzików całkowicie »wymazała« ich funkcję pomiaru czasu. Był to szczególnego rodzaju szum przypominający ulewny deszcz bądź wodospad, przelewający się poza jakimkolwiek rytmem i porządkiem. Cyferblaty (...) przestały być istotne. Wskazówki 352 budzików pokazywały równocześnie różne godziny, minuty i sekundy, ale niczego »czasowego« już nie oznaczały i podobnie – jak dźwięk – odnosiły się raczej do przestrzeni.”¹²

Artysta odstawiając relatywizm badanego pojęcia czasu ukazuje równocześnie paradoks miar, konwencji i międzynarodowych ustaleń nijak mających się wobec prywatnych, jednostkowych doznań ludzkich poczucia czasowości. Z jednej strony chaos, z drugiej jednak przy takim zróżnicowaniu dające się wnieść w życie pewne uporządkowanie. Już jego następny projekt *Cysterna czasu* (2006) polegający na zebraniu w zamkniętym kręgu ciekłokrystalicznych zegarów reprezentujących dwanaście stref czasowych na świecie i uporządkowanych rosnąco co godzinę, wynika z potrzeby dotarcia do symbolicznego, uniwersalnego wymiaru czasu.

Naturalnym wymiarem myśli ludzkiej jest czas. Według Juliusa Thomasa Frasera – autora dzieła *Czas jako konflikt* z 1978 roku, w której to wykładą własną koncepcję temporalności świata, umysł ludzki to najbardziej uczasowiony byt rzeczywistości. Sam Matuszewski podkreśla, iż „pojęcie czasu to efekt naszych mózgów”,¹³ a myśląc o tym zagadnieniu bardziej należy wziąć pod rozwagę kwestię jego poczucia, aniżeli jego istoty. Immanuel Kant odkrył empiryczną niepoznawalność czasu jako aprioryczny warunek ludzkiego postrzegania rzeczywistości, warunkujący jego odczucia: „Czas jest niczym innym, jak formą zmysłu wewnętrznego tj. oglądania nas samych i naszego stanu wewnętrznego. Czas bowiem nie może być wcale określeniem zjawisk zewnętrznych; nie należy on ani do kształtu, ani do położenia itd.; natomiast określa stosunek wyobrażeń w naszym stanie wewnętrznym.”¹⁴ Mimo cywilizacyjnego postępu, nauka nadal poszukuje najdoskonalszej formy pomiaru, jak również samej definicji jednostek czasu. Zależność Słońca i przyciągania ziemskiego prowadzi do twierdzenia, iż w rzeczywistości nie ma tak naprawdę dwóch punktów, w których dokonywałyby się identycznie równoległy przepływ czasowy. Dwudziestoczwierogodzinna doba wynikająca z obrotu Ziemi względem własnej osi nijak ma się do doby psychicznie odczuwalnej przez człowieka. Do tego dochodzą pragmatyczne konwencje, międzynarodowe ustalenia w postaci stref czasowych, czy przesunięć czasu z zimowego na letni. Czas objawia w sztuce swą podwójną naturę: albo panuje nad nim świadomość artystyczna, albo jemu się poddaje, w zależności od tego, czy zważa na „obiektywne” punkty odniesienia, czy też wprost przeciwnie – manipuluje datami i godzinami. W 1972 roku Jurkiewicz przy pomocy teleskopu „zastawił pułapkę” na Słońce i między godziną 17:00 i 17:30 rejestrował jego obraz przesuwający się po ścianie kuchni wśród przedmiotów: półki, dzbanka, budzika i drzwi. Pracę tę Jurkiewicz opatrzył opisem przeprowadzonego postępowania i warunków koniecznych do jego realizacji. W działaniu tym dokonał „artysta niemal świętokradczego aktu zawłaszczenia słońca jako obiektu artystycznego i czasu przeprowadzając efemeryczną projekcję na ścianie swojego mieszkania.”¹⁵ Natomiast Kozłowski, kończąc swoje akcje, często dokonuje aktu zniszczenia zegara, ukazując dążność sztuki do oszukania, zatrzymania czasu – swoistej walki, niezgody na panujący porządek i prawa.

W konceptualizmie czas stanowi podstawę wszelkiego doświadczenia i oglądu. Refleksja nad czasem wynika tu ze swoistego sprzężenia intelektu, intuicji, ducha i fizyczności. Nie burzy dotychczasowej naukowej i filozoficznej myśli w tym zakresie i nie stawia sztuki w charakterze jej konkurentki. W swym charakterze jest ona swoście epistemologiczna, jest poznaniem, wynikiem dowodzeń artystycznych,

sama jest źródłem przekazywanych odbiorcom doświadczeń. Czym są, bądź mogą być owe często irracjonalne dążności? W moim rozumieniu nie stanowią celu samego w sobie, eksploracji możliwych form i pojęć czasowości. Osobiście dostrzegam w tych działaniach bardziej potrzebę stworzenia formuły, swoistej recepty na permanentne bycie artysty w sztuce, sztuce pojętej w kategoriach równoległego wymiaru, idei nadającej sens życia artysty. W zachodniej refleksji spotykamy się z zagadnieniem czasu tylko w kontekście działań japońskiego artysty On Kawara. Przytoczone przeze mnie realizacje i przykłady z polskiej sztuki są najbardziej oczywiste i stanowią tylko część bogatego dorobku podejmującego konceptualną refleksję nad czasem. Kostołowski autorefleksyjny charakter rodzimych postaw artystycznych tłumaczył tak: „Artyści tego czasu odnosili się do najgłębszych warstw własnego istnienia i samoświadomości. W systemie totalitarnym takie demonstrowanie inteligentnego indywiduum było jakimś sprzeciwem wobec uniformizacji.”¹⁶

- 1 Alicja Kępińska, „Dosięgnąć »niemożliwego«,” w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia*
2 *dyskursu: 1965-1975*, red. Paweł Polit i Piotr Woźniakiewicz (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000), 10. Kat. wyst.
3 Cyt. za: Piotr Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej* (Warszawa: PWN, 1981), 129.
4 Ibid., 131.
5 Kępińska, „Dosięgnąć »niemożliwego«,” 11.
6 Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 69.
7 Andrzej Kostołowski, „Pl.K. Polskie Inwencje Konceptualne,” w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia*
8 *dyskursu: 1965-1975*, 34. Kat. wyst.
9 Praca ta nasuwa skojarzenia z równoległe prowadzonymi działaniami *arte povera* Renate Weh.
10 Roman Opałka, „Horyzont siedmiu siódemek (kat. wyst. w Galerii Art New Media, Warszawa 2009),” *Sztuka.pl (dodatek)*, nr
11 (2010): 6. Por też <http://media.wp.pl/kat,1022939,wid,10258371,wiadomosc.html?tid=1df0c>
12 Elżbieta Łubowicz, „Rzeczywistość jest tekstem. »Pojęciokształty« Stanisława Drózdza,” *Dyskurs*, nr 10 (2010): 160.
13 Paweł Sosnowski, „Stanisław Drózd – Od do,” <http://appendix2.com/lang/pl/wystawyexhibitions/2009/od-dofrom-to>.
14 Andrzej Matuszewski, *Aspekty* (Poznań: ASP, 2004), 36. Kolejne cytaty A. Matuszewskiego pochodzą z tego samego źródła,
15 kolejno ze stron 35 i 38.
16 Cyt. za: Piotr Piotrowski, „Meblowanie pokoju. O sztuce Jarosława Kozłowskiego,” w: *Jarosław Kozłowski: przestrzenie czasu*,
red. Małgorzata Waller (Poznań: Muzeum Narodowe, 1997), 6. Kat. wyst.
17 Matuszewski, *Aspekty*, 36.
18 Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu* (Warszawa: Hachette Livre Polska, 2009), 87.
19 Paweł Polit, „Doświadczenia dyskursu. Polska sztuka konceptualna w latach 1965-1975,” w: *Refleksja konceptualna w sztuce*
20 *polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, 96. Kat. wyst.
21 Kostołowski, „Pl.K. Polskie Inwencje Konceptualne,” 34.



FOTO MEDIUM ART

Jerzy Olek

„Twórczość swą opieramy na tradycji konstruktywizmu, unizmu, minimal artu i konceptualizmu, czerpiąc zarówno z doświadczeń sztuki, która swój główny sens widzi w nieustannym odnawianiu formy, jak też z dokonań sztuki pojęciowej, która nad wrażenia zmysłowe przedkłada spekulacje czysto intelektualne. Przy czym oba te podejścia – formalistyczne i pojęciowe, czyli przedmiotowe i podmiotowe, a także praktyczne i teoretyczne – traktujemy jako nierozłączne składniki **sztuki medialnej**, integrującej formy i pojęcia, których wzajemne stosunki, a także ich zakłócenia, są stale zmieniającym się aktem komunikacji, sztuki, pozwalającej na rozpatrywanie tych pozostających we wzajemnej opozycji choć jednocześnie dopełniających się elementów jako kategorii tożsamy. Możliwe jest to wówczas, gdy w miejsce tradycyjnie rozumianej formy, będącej samym kształtem artystycznego przesłania, pojawia się para-forma czy też meta-forma, oznaczająca formę rozpatrywaną wraz z tym co w trakcie kontaktu z nią na formie tej nadbudowuje się w wyobraźni odbiorcy, co jest zatem formą wyżej zorganizowaną i co zarazem wykracza poza formę samą, czyli jej autonomiczną morfologię, stając się tworem mentalnym, z natury swej amorficznym” – pisali w tekście programowym członkowie Seminarium Foto-Medium-Art. Tekst ten był naszym głosem w dyskusji na konferencji o nazwie „Sztuka jako medium sztuki”, którą zorganizowałem w Domku Romańskim w dniach 14-16.04.1981 r. Wzięli w niej udział m.in. Jan Berdyszak, Janusz Bogucki, Jan Chwałczyk, Urszula Czartoryska, Zbigniew Dłubak, Zdzisław Jurkiewicz, Bożena Kowalska, Andrzej Lachowicz, Jerzy Ludwiński, Jerzy Lukierski, Józef Robakowski, Zbigniew Staniewski, Grzegorz Sztabiński, Ryszard Winiarski i Jan Stanisław Wojciechowski. Było to zarazem apogeum medializmu preferowanego w Galerii Foto-Medium-Art. Stanowisko nasze, na co wskazuje fragment zacytowanego manifestu, polegało na uznaniu konceptualizmu za nurt w sztuce ważny, ale już przechodzący do historii. Umieszczaliśmy go obok unizmu i minimalizmu zadając sobie jednocześnie pytanie, jakie konsekwencje mogą z niego wynikać dla współczesnych postaw twórczych. Wydawało się nam przede wszystkim, że forma nie utraciła znaczenia, choć jednocześnie nie może pozostać tym, czym była dotychczas. Stąd pochodzą użyte w cytowanym tekście sformułowania takie jak „para-forma”, czy „meta-forma”. Nowego jej sensu chcieliśmy poszukiwać w różny sposób, zwracając jednak przede wszystkim uwagę, zgodnie z duchem czasu, na sytuację, w których zaczynają dominować wystawy nie tyle fotografów, co multimedialnych artystów, wypowiadających się także za pomocą fotografii.

Formalna zmiana nazwy z Wrocławskiej Galerii Fotografii na **Galerię Foto-Medium-Art** nastąpiła 17 października 1978 r. Fakt ten poprzedziła seria dyskusyjnych paneli Forum Foto-Medium-Art o następujących hasłach: „Fotografia jako fotografia”, „Fotografia jako relacja”, „Fotografia jako tworzywo”, „Fotografia jako narzędzie, video jako narzędzie”, „Fotografia jako ideologia”, „Fotografia jako film, film jako fotografia” i „Fotografia jako algorytm”. Pierwszy z owych paneli odbył się 17 grudnia 1977 r. Wśród aktywnych uczestników Forum znaleźli się: Sławomir Magala, Krzysztof Kąkolewski, Janusz Zagrodzki, Wojciech Bruszewski, Zbigniew Dłubak, Bogdan Dziworski, Marcin Giżycki, Grzegorz Królikiewicz, Paweł Kwiek, Marceli Bacciarelli i Marek Hołyński.

Inaugurując nowy program wystawą był pokaz *Media Alka Figury*, Ireneusza Kulika, Jerzego Olka i Ryszarda Tabaki. W ślad za nimi zaprezentowały się ważne galerie autorskie tamtego czasu: **Mała Galeria** Andrzeja Jórczaka, **Galeria GN** Leszka Brogowskiego, **Galeria Akumulatory 2** Jarosława Kozłowskiego i **Galeria Labirynt** Andrzeja Mrocza. Miał miejsce także ciąg wystaw indywidualnych: Zbigniewa Jeża, Zenona Harasyma, Krystyna Sawicza, Andrzeja Baranowskiego i wielu, wielu innych. Dla mnie ważną wypowiedzią była *Fotografia możliwa* (czerwiec 1979). W katalogu napisałem: „Budująca swój porządek z przypadku FOTOGRAFIA MOŻLIWA, to umowna fotografia, która komunikuje o sobie w sposób dynamiczny, »wyrażając« – w ciągłym stawaniu się na nowo i zmiennym obrazowaniu – na zasadzie procesu nieskończonego. Znaczący to, że komunikuje ona różne stany rzeczy, zależne od tropów wyobrazeniowych odbiorcy, szukającego dla niesionej nią »wypowiedzi«, konkretnych odniesień przedmiotowych. Uosabia tym samym potencjalnie komunikowalną sytuację. Jest przedstawieniem realności pozornej pozwalającym jednak na widzenie możliwego.”

Charakter i profil galerii określały wystawy zbiorowe, które stały się niejako jej wizytówką: *Fot-Art* (z udziałem m.in. Wojciecha Krzywobłockiego, Andrzeja M. Łubowskiego i Grzegorza Sztabińskiego), *Foto-Medium* (Annette Messager, Aliny Szapocznikow, Christiana Boltanskiego, Zbigniewa Jurkiewicza), dedykowana Kazimierzowi Malewiczowi *Czerń i biel* (Jana Berdyszaka, Zbigniewa Dłubaka, Stanisława Drózdza, Jarosława Kozłowskiego, Ryszarda Winiarskiego) oraz *Od zera do nieskończoności, od nieskończoności do zera* (Janusza Bąkowskiego, Leszka Brogowskiego, Jerzego Lewczyńskiego, Stefana Morawskiego, Andrzeja Różyckiego, Henryka Stażewskiego, Grzegorza Sztabińskiego, Zbigniewa Warpechowskiego). Niezwykle istotne były manifestacje zagraniczne, np. czeskiej i słowackiej awangardy *Miejsca i chwile* (Jaroslava Andela, Michala Kerna, Karela Milera, Jana Mlčocha, Rudolfa Sikory, Petra Štembery), czy japońska *Droga* (Yukio Hamaguchiego, Hiroshi Yamazakiego, Akiry Komoto, Masaki Nakayamy, Sakiko Shimizu). Obok licznych manifestacji zbiorowych regularnie odbywały się prezentacje indywidualne. Przez wnętrza Domku Romańskiego przewinęły się wystawy, instalacje i projekcje Stefana Wojneckiego, Wincentego Duniko-Dunikowskiego, Michaela Snowa, Josepha Kosutha, Rolfa Sachsse, Tadeusza Mysłowskiego, Józefa Robakowskiego, Zygmunta Rytki i innych.

W stanie wojennym odbywały się w zamkniętej oficjalnie galerii nieoficjalne wieczorne spotkania z cyklu *Galeria-medium*. Swoje jednonocne zdarzenia (sypanego malarstwa, destruowanej rzeźby, intymnego performance, improwizacji dźwiękowej) mieli np. Janusz Czarny, Lech Twardowski, Anna Płotnicka, Piotr Szczeniowski, Tomasz Stańko.

Akcją o wyjątkowym charakterze było *Puste – pełne* (wrzesień 1982), zrealizowana z Bogdanem Konopką. Inspirowana estetyką buddyjską wystawa, do której materiał powstał latem 1982 r. na wspólnym pobycie w Prałkowcach pod Przemyślem oraz w Gierałtowie dziesiątek młodych niezależnych ludzi, związanych z różnymi religiami oraz ruchami subkulturowymi, była pretekstem do trwających często po kilka dni spotkań twórców alternatywnego teatru, wyznawców jogi, poetów haiku. Jednym z bardziej intensywnych „wernisaży” było nieprzerwanie trzy dni trwające wielokulturowe działanie w Akademii Rycerskiej w Legnicy.

Zaistniała wtedy sytuacja dała początek nowemu ruchowi, który na polu fotografii określany był jako elementarny. Pierwsze wystawy, w tym trwającym kilka lat cyklu, mieli: Andrzej J. Lech (marzec 1983), Barbara Konopka, Jakub Byrczek,

Adam Lesisz, Wojciech Zawadzki, Jerzy Olek, Štepan Grygar, Miroslav Machotka, Andreas Müller-Pohle, Gottfried Jäger, Eva Rubinstein, Jaroslav Beneš, Jan Svoboda. We wrześniu 1983 r. odbył się w „Samotni” plener, którego rezultatem była wystawa *Karkonosze*. W jej katalogu pisałem: „Współautorzy *Karkonoszy*, choć każdy na inny sposób, starają się o przekroczenie werystycznego obrazu. Przekroczenie zmierzające ku abstrakcji. Co wydaje się o tyle proste, że przecież każda hiperfotografia w jakimś sensie jest nierealistyczna. A to dlatego, że zwraca uwagę przede wszystkim na swą własną formę. Taka też jest **fotografia elementarna**. Logiczna i racjonalna, czysta i perfekcyjna, ujmująca prostotą, ale i swą harmonią poetycka. Wymaga artystycznej konsekwencji i warsztatowej dyscypliny, odkrywczej pasji i inwencji – niezbędnych po to, by fotografując to, co potoczne, pokazać rzeczy »niewidzialne«. Fotografia ta, stwarzając nową rzeczywistość, rzeczywistość własną, sam obraz czyni kryterium prawdy.”

Swoistą wykładnię elementarnej postawy stanowiły również instalacje z cyklu *Obecność wśród kamieni*. Grono autorów było liczne, w tym Eugeniusz Józefowski, Mikołaj Smoczyński, Maciej Szańkowski, Jan Berdyszak, Tadeusz Sawa-Borystawski, Piotr Kowalski, Alojzy Gryt.

Do największych wydarzeń firmowanych przez Foto-Medium-Art należały organizowane co dwa lata Fotokonferencje Wschód-Zachód „Europejska Wymiana”. Pierwsza odbyła się w 1989 r. i miała charakter Hyde-Parku. Druga składała się z dwóch części: wystawy *Nowe przestrzenie fotografii*, w której wzięło udział 131 artystów z 24 krajów (m.in. Christo, Christian Boltanski, Georges Rousse, Felice Varini, Jäger, Kurt Buchwald, Klaus Elle, Satoshi Saito, Boyd Webb, John Hilliard) oraz sympozjum „Etos fotografii” (swoje wypowiedzi zaprezentowały tego rodzaju autorytety, jak: Urszula Czartoryska, Antonin Dufek, Vilem Flusser, Stefan Morawski, Marc Haworth-Booth, R. Sachsse). Trzecia konferencja, w 1993 r., miała charakter warsztatu rzeźbiarsko-fotograficznego „Nie-obecność w naturze”. Następną zatytułowaną była „Na styku”, a kolejna, japońsko-polska – pokazana w obu krajach – odbyła się pod hasłem „Jutro jest dziś”.

W 1996 r. Galeria Foto-Medium-Art straciła swoją stałą siedzibę. Nastąpił czas emigracji, okres „galerii wędrownej”. W wielu przyjaznych miejscach kontynuowany był dawny program. A to w „Zamku na wodzie” w Wojnowicach, a to w Galerii Sztuki (obecnie pARTer) w Kłodzku. Logo „F-M-A” pojawiało się też przy okazji wystaw, których byłem kuratorem, w innych krajach – w Czechach, Niemczech, Francji. Jedną z nich był *Q-bis-m*, pokazany na festiwalu w Nantes w 2004 r. Także Festiwale Młodej Sztuki IAbiRynT w Kłodzku (było ich dziesięć) są firmowane tą nazwą. Nawiasem mówiąc, Foto-Medium-Art było też znakiem, który towarzyszył cyklowi szkiców krytycznych i esejów, jakie ukazały się w *Odrze* w 1977 r.

Od 2007 r. Galeria Foto-Medium-Art ma nowy lokal w Krakowie. Rozpoczęcie obecnie regularnej kontynuacji rodzi pytania, choćby takie: Jak ugruntowany przez lata program ma się odnaleźć w zmienionej sytuacji kulturowej, w czasach, kiedy w znacznym stopniu wymieniony został zestaw najpowszechniej używanych mediów (w miejsce analogowych weszły cyfrowe)? Czy możliwa jest jakaś forma kontynuacji, kiedy w sztuce dawną oszczędność środków zastąpiły rozbudowane struktury obrazowe (multimedialne i wielowątkowe)? Wydaje się, że po okresie medialnym i elementarnym, w kształtującej się dopiero epoce, jaka nastąpiła po kolejnych „neo-” i „po-”, w epoce, w której liniowo prowadzone narracje ustępują miejsca mozaikowym strukturom baz danych, strukturom złożonym z niezależnych od siebie elementów, czas na przeformułowanie programu. Na jaki – pokaże najbliższa praktyka artystyczna. Już dziś jednak można powiedzieć, że będzie to uwikłana w sztukę fotografia złożona, a więc taka, która otwiera się na spotkanie z innymi dziedzinami, stale rozszerzając zakres eksploracyjnych i ekspresyjnych możliwości.

Przytoczę teraz kilka fragmentów artykułów pisanych przeze mnie od połowy lat siedemdziesiątych, w których powraca motyw inspirującej roli konceptualizmu, a jednocześnie występuje potrzeba przewyciężenia jego pierwotnej postaci. Drogę tej konfrontacji w przypadku programu Foto Medium Art wyznaczały zmiany zachodzące w fotografii.

1977:

Kamera przestała służyć dzisiejszym twórcom za proste narzędzie ukazujące naturalistyczne wizerunki otoczenia, a stanowi dla nich wielofunkcyjny instrument świetnie służący refleksji – o foto-medium, foto-języku, foto-granicach poznania świata i foto-sztuce, co ściśle odpowiada propozycji Kosutha traktowania sztuki jako narzędzia do poznania samej sztuki. Splot zarysowanych przez awangardę w ostatnich latach nowych struktur znaczeniowych, ich zbiorów, a także programów i funkcji, spowodował w posługującej się środkami i zapisami mechanicznymi wizualnej sztuce (w efekcie rozwoju „widzenia fotograficznego” i „myślenia fotograficznego”, umożliwiającego artystom uprawianie fotografii również poza formą, czyli poprzesztawaniu na samej wizji, bez odwoływania się do materialnej odbitki) wytworzenie autonomicznej foto-rzeczywistości, której istotę dałoby się zawrzeć w terminie FOTO-MEDIUM-ART.

Myślą przewodnią jest tu przekonanie o decydującym, nadrzędnym znaczeniu każdego środka przekazu, a więc i fotograficznego medium, nadającego sens zawartej w nim wypowiedzi. Oznacza to, że kanał decyduje o treści przekazu, że artykulacja faktów fakty te dominuje, że zatem sposób ukształtowania dzieła determinuje jego charakter, co czyni konstrukcję najistotniejszą treścią. Zapis fotograficzny nie jest więc wiernym zapisem rzeczywistości, a konstytucją foto-rzeczywistości, którą w istotny sposób kształtuje medium. Dotyczy to zwłaszcza tej fotografii, którą zdominował schematyzm jednego z masowych informacyjnych kanałów.¹

1977:

Znamienne, że wielu czerpiących z doświadczeń konceptualizmu przedstawicieli racjonalnej sztuki: twórców-technologów i twórców-metodologów pracujących w swoich małych laboratoriach metasztuki, w głównej mierze zajmując właśnie analizowanie i ujawnianie specyficznych cech poszczególnych mediów – czy to o rodowodzie mechanicznym, czy elektronicznym. Zwłaszcza zaś badanie charakterystycznej dla środków przekazu *antynomii*, polegającej na jednoczesnej wierności i zakłamywaniu przekazywanych za ich pośrednictwem wycinkowych obrazów rzeczywistości. Świadomie posługując się pozostającymi w obiegu społecznym stereotypami myślowymi i banalnymi skojarzeniami, budują z nich inne zupełnie jakości. Z radykalnych destrukcji zastanych konwencji i burzenia modnych stylizacji rodzą się więc dzięki temu – bazujące na odmiennym, niż dotychczas stosowane, kontekście – nowe dla sztuki wartości, z czasem również stające się... dyrektywą, jeszcze jednym dziełem-idea lub przedmiotem-dziełem do wielorakiego naśladowania.

Nic dziwnego więc, że nowatorzy – stale uciekając od automanieryzmu, powtarzanych w nieskończoność multireplik wcześniejszych prac i pseudowariacji na temat retro-dzieł – niechętni są wszelkim wzorcotwórczym obiektywizacjom, słusznie wychodząc z założenia, że każda realizacja jest epigońska w stosunku do myśli, że zatem jakakolwiek materializacja artystycznej idei, dając początek następnej formalizacji, nieuchronnie prowadzi autonomiczny twór intelektu ze zbioru „sztuka” do zbioru „historia sztuki”. Stąd i ciągnęła aktualność hasła: „sztuka umarła – niech żyje sztuka!”. I to aktualność niezbywalna – o ile rzecz jasna zgodzić się z tezą, że sztuka immanentnie sama siebie uzasadnia.²

1980:

Każda transmisja, nawet ta, która dokonywana jest z pomocą najdoskonalszych mediów, mniej lub bardziej transformuje przesyłane informacje. Stąd po okresie entuzjazmu dla możliwości, jakie stwarzają sztuce nowoczesne środki przekazu, takie jak fotografia, film czy video, nastął czas programowego przeciwstawiania się ich wszechwładnemu panowaniu. Dawniejsze dostrzeganie samych zalet mechanicznych i elektronicznych środków przekazu ustąpiło miejsca ich widzeniu realistycznemu. Dla artystów związanych z mec-artem, sztuką technologiczną i konceptualną, czy

wreszcie foto-medium-arterm, środki te przestały być idealnym sposobem nadawania komunikatów sztuki, stając się narzędziem jak inne ułomnym, instrumentem obciążonym swoistymi wadami, przekąźnikiem przenoszącym obraz w sposób bynajmniej nie „przezroczysty”.

W tej sytuacji postawiangardzie nie pozostawało nic innego, jak uczynić z „nieprzezroczystości” foto-mediów kolejny problem twórczy. Związani z nią artyści już wcześniej zresztą zwrócili uwagę na fakt, że nadawane z pomocą tych mediów komunikaty artystyczne cechuje bogate nagromadzenie samosygnatów, mówiących nie tyle o strukturze przekazywanych obrazów, ile o modyfikujących ją zakłóceniach, które są wynikiem szumów powstających w czasie transmisji. I one to właśnie wzbogacają i przekształcają – w pewnych granicach – konwencjonalne doświadczenie. Przy czym każdy taki samosygnat – to nowej kategorii komunikat artystyczny; komunikat mówiący wyłącznie o sobie, będący swoim własnym znakiem. Jak jego forma jest – nierozdzielna od niej – treścią.

Wokół tego rodzaju artystycznych i technologicznych problemów koncentrują swoje zainteresowania członkowie Seminarium „Foto-Medium-Art”. (...) Nazwa programu brzmi: *Sztuka jako medium sztuki*. Co to znaczy? Dla sztuki – nowy sposób jej widzenia i interpretacji. Dla mediów – ostateczne zdyskredytowanie ich neutralności i przezroczystości. Niezbitym faktem jest bowiem nie tylko to, że środek przekazu jest rodzajem przesłania, ale i to, że przekąźniki same z siebie niejako wytwarzają samosygnaty sztuki. Samosygnaty powstające na bazie towarzyszących transmisji szumów i zakłóceń.³

1980:

Przełom konceptualny, jaki dokonał się w sztuce polskiej dziesięć lat temu, dał początek silnemu nurtowi foto-medialnemu. Jego cechą charakterystyczną, poza posługiwaniem się obrazem mechanicznym, było stałe rozwijanie refleksji intelektualnej oraz przeprowadzanie rozmaitych operacji analityczno-logicznych na materiale fotograficznym.

Tak rozumiana sztuka foto-medialna postawiła przed zajmującymi się nią artystami sporo dylematów. W okresie pierwszych wystąpień i manifestacji awangardy lat siedemdziesiątych były to przede wszystkim zagadnienia dla natury fotografii podstawowe. Elementarne jej funkcje i sensory ujawniły m.in. takie – wzbogacone o refleksje filozoficzne – realizacje, jak: *Tautologie* Z. Dłubaka, *Na ścianie, płótnie i sztaludze* Z. Jurkiewicza, *Fotografia permanentna* A. Lachowicza czy *Fotografia mechaniczna* J. Robakowskiego.

Wyróżnikiem postawy przedstawicieli naszej awangardy racjonalnej lat siedemdziesiątych było kładzenie nacisku na refleksję teoretyczną, nierzadko wzbogaconą o spekulacje filozoficzne oraz opowiadanie się za poznawczymi funkcjami sztuki. Wielu z nich to artyści o postawie naukowej. Artyści-badacze, mający wybitnie analityczny stosunek do sztuki. Ludzie o umysłach ścisłych. Stąd też ich realizacje tak wyraźnie kształtuje przyjęty rygor myślowy i programowa oszczędność użytych środków. Przedmiotem zainteresowania ortodoksów paranaukowej sztuki, twórców wykorzystujących zdobycze logiki, strukturalizmu, teorii gier, cybernetyki i semiologii – jest sztuka sama. Oznacza to, że zajmuje ich sztuka rozumiana „jako medium sztuki” (pod takim tytułem ogłosiło w 1978 r. swój program Seminarium „Foto-Medium-Art” z Wrocławia), a nie sztuka traktowana instrumentalnie – jako nośnik wartości dla niej zewnętrznych. Obszar penetracji wyznacza im więc meta-sztuka, a cel wytycza idea utożsamienia praktyki z teorią oraz łączenia wypowiedzi artystycznej z konstatacją teoretyczną.

Specyfika pracy wielu z nich polega na uporczywym stawianiu wciąż nowych pytań i próbach znajdowania na nie zindywidualizowanych odpowiedzi. Pytań o poznawcze funkcje sztuki, jej relacje z rzeczywistością, pojemność znaczeniową form elementarnych i znakowanie „poza formą”, o przydatność i użyteczność teoretycznych modeli – w rodzaju „znaku pustego” czy „komunikatu możliwego”, wreszcie o sprawność mechanicznych i elektronicznych mediów oraz ich możliwości autokreacyjne. (...)

Polska awangarda rewolty konceptualnej, przeciwstawiając się estetycznej interpretacji sztuki, opowiada się za takim działaniem, które ma charakter analityczny, w którym refleksja intelektualna zastępuje wrażenia i emocje. Nawiązuje ona tym

samym do tradycji konstruktoryzmu – jest kontynuacją tych jego przejawów, które polegały na intelektualnym penetrowaniu rzeczywistości i sztuki oraz wytwarzaniu specjalnego rodzaju intuicji, będącej rezultatem doświadczenia intelektualnego.

Niektóre z tych zagadnień podejmują także przedstawiciele najmłodszej generacji artystów, której znacząca aktywność daje znać o sobie w okresie przesilenia się konceptualizmu. Generacji, którą należałoby już nazwać post-awangardą. Awangarda, coraz bardziej radykalizując swoje kolejne ideowo-artystyczne manifesty, dążyła do sfinalizowania forsowanych przez siebie rewolucyjnych przemian z typową dla wszystkich bojowników o nowy ład gwałtownością. Post-awangardzie przyszło natomiast działać w okresie porewolucyjnej stabilizacji. W czasie, kiedy wszystko to, co wczoraj wywoływało opór, niepostrzeżenie stało się dyrektywą, wzorcem, powszechnie obowiązującą normą, nieznacznie tylko ewoluującą na przestrzeni długich odcinków czasu. Inaczej określając typ działania tych, którzy przeciwstawiając się ortodoksyjnemu konceptualizmowi jednocześnie przejęli i rozwinęli jego niektóre szczegółowe postulaty, można by powiedzieć, że ich dewizą jest nie bierne poddawanie się funkcjonującym w sztuce stereotypom, ale czynne uczestniczenie w dokonujących się w niej nieustannie przemianach – zatem nie powielanie uznanych standardów, lecz ciągła aktywność przejawiająca się w ustawicznym zastępowaniu myśli „obowiązujących”, myśli uznanych, nowymi ideami sztuki.

Analizy, jakie przeprowadzają przedstawiciele post-awangardy, mają naturę wizualno-mentalną. Przy czym obie te jakości są ze sobą ściśle związane na zasadzie zależności dychotomicznej. Głównymi narzędziami zaś pozostają dla nich foto-media. Oczyszczone z literacko-ekspresjonistycznych naleciałości, na powrót stały się w ich rękach neutralnymi przekazywanymi, w sposób prosty i bezpośredni odwzorowującymi przedstawioną rzeczywistość. Fotografia, film i video pełnią w fotomedialnym nurcie postkonceptualnej sztuki przede wszystkim rolę wiarygodnych dokumentów. Nie znaczy to, by poszczególni artyści, zwłaszcza ci, którzy dokonują wnikliwych analiz nowoczesnych mediów, nie wykorzystywali artystycznych możliwości jakie tkwią w samych instrumentach, którymi się posługują. Możliwości stwarzania nowych wizji – wizji światów nieznanymi. W takich przypadkach nie chodzi już bowiem o rejestrowanie wycinkowych wyglądków realnej rzeczywistości, a o stwarzanie rzeczywistości autonomicznych: fotografii, filmu, video. Kształt tych rzeczywistości, przynależnych do obszaru sztuki, w znacznym stopniu formują techniczno-technologiczne właściwości zastosowanych narzędzi oraz specyficzne dla danego medium warunki transmisji, zawsze będącej przecież (w mniejszym lub większym stopniu) transformacją przekazywanych treści – obojętne: zewnętrznych czy autotelicznych.

„Eksperymentująca fotografia, skoncentrowana na samoanalizie, uczyniła przedmiotem swych zainteresowań własny język – jego walory wizualne, pojemność informacyjną, umiejętność modelowania abstrakcyjnych pojęć, możliwości kodyfikacyjne struktur wizualnych, adekwatność znaczącego i znaczonego, wzajemne przenikanie się obiektywizmu i iluzyjności. Ponadto nowa fotografia jest bardziej świadectwem idei, niż przedstawianych zjawisk i faktów.”⁴

1984:

W sytuacji, gdy poznanie wzrokowe za pośrednictwem zostaje teoretycznie przez wybrane schematy konceptualne, jedynym kryterium prawdy analityczno-medialnej fotografii pozostaje jej zgodność z przyjętą metodą. Fotografia sama stanowi zatem komentarz do siebie, generując impulsy umożliwiające poznanie powoływanej przez nią rzeczywistości. Nie jest to jednak rzeczywistość utrwalonych na niej przedmiotów – względem nich autonomizuje się bowiem coraz bardziej – lecz rzeczywistość konstytuowanych przez nią wizualnych struktur i systemów. Artyści penetrujący z pozycji sztuki pojęciowej tajniki natury fotografii, preferują podejście metodologiczne do niej, czyniąc z niej sedno artystycznych wypowiedzi.

Obszar penetracji zawęzał się zatem, konsekwentnie dążąc ku autonomii. Analityczna, systemowa, konceptualna czy medialna fotografia nie dostarczała już żadnej informacji o faktach, zastępując tradycyjną użyteczność funkcją artystyczną. Samą siebie uznała za źródło autotelicznych wartości, mających spełniać się na poziomie teoretycznej konstrukcji przedmiotu artystycznego. Ową rolę twórczą stał się niejako wyrazem transcendencji wewnętrznej fotografii. Był to ruch kreatywny, polegający na tworzeniu wyższego porządku, porządku **metafotografii**. Przy czym

głównymi wartościami, które z aktu owej transcendencji wyłoniły się, były – przesadnie absolutyzowane – wartości poznawcze.

Wewnętrzne transcendowanie niosło jednak z sobą pewne niebezpieczeństwo. Kierowało fotografię ku wartościom leżącym nie tylko ponad nią – wedle obowiązującej wówczas hierarchii – ale i poza nią. Znowu zatem mogło dojść do przekroczenia jej specyficznego obszaru. Ale ostatecznie na powrót zwróciła się ku sobie. W akcie samotranscendencji, zdążającej do celów przez siebie stwarzanych. Najważniejszym z nich była chęć ostatecznego oderwania się od przedmiotu i uczynienia z zawartości wizualnej obrazu obiektu kontemplacji. Albowiem dopiero ona jest w stanie ukazać najgłębszą strukturę i sens fotografii.

Nowa, radykalna w swym ideowym przesłaniu, fotografia stała się w wydaniu wąskiego grona twórców, należących do młodej generacji, ortodoksyjnie fotograficzna. (...)

Fotograficzny obraz sam zatem stanowi o sobie, i dla siebie jedynie istnieje. Zaś towarzysząca fotografii refleksja uwikłana jest w konstytucję i wewnętrzną strukturę kadru, dotycząc specyfiki jej przejawiania się i istnienia, a także sposobu „stawiania się” obrazu, który w konsekwencji prowadzi go do pełnej autonomizacji względem przedmiotu.⁵

1995:

Patrząc z dzisiejszej perspektywy na to, co w latach siedemdziesiątych było w „Foto-Medium-Art” dominantą programową, czyli na konceptualizm oraz na jego szczególny przejaw – fotografię analityczną i medialną, przyjdzie stwierdzić, że z kolei minioną dekadą z jednej strony była **kontynuacją** tamtych doświadczeń i dokonań, z drugiej zaś **odrodzeniem**: intuicji, emocji i poetyckiej wrażliwości. Nieco inaczej zamierzam kształtować program galerii w obecnej dekadzie. Sztuka współczesna jest w sposób coraz bardziej spektakularny interdyscyplinarna, a najciekawsze propozycje artystyczne rodzą się właśnie na pograniczach poszczególnych dyscyplin, które tracąc pierwotne autonomię wchodzą w nowe interesujące związki. Poza sztukami wizualnymi, w mocno zróżnicowanych pod względem formy ich przejawach, w Foto-Medium-Art zetknąć się będzie można z nową poezją i eksperymentalną muzyką, czego pojedyncze przejawy miały już zresztą miejsce w poprzednich okresach. Niemniej jednak fotografia nadal stanowić będzie główny nurt wystawienniczej i wydawniczej aktywności galerii. Z tym, że będzie to już coraz częściej fotografia ewoluująca ku wypowiedziom kompleksowym, fotografia otwierająca się na spotkanie z innymi dziedzinami, fotografia stale rozszerzająca zakres eksploracyjnych i ekspresyjnych możliwości. Owo nowe podejście proponuję nazwać **fotografią** – wewnętrzną i zewnętrzną – **złożoną**. Zatem po okresie refleksji nad medium oraz skupieniu na autonomiczności wypowiedzi czysto fotograficznej, nastąpił czas wielorakiego dyskutowania wyników doświadczeń redukcjonistycznych, pomocnych teraz w kształtowaniu obrazów całościowych, które jako rezultat powiązania ze sobą prostych elementów nabierają cech zupełnie nowych, jakich pozbawione były ich składowe, cech nierzadko zdumiewających.

Co zaś się tyczy samej galerii, to zawsze była ona dla mnie miejscem szczególnym, miejscem, w którym – rozmaicie w różnym czasie – kształtowano artystyczną przestrzeń, przeważnie wspólnie. Ale galeria to również określające jej tożsamość idee, głównie te, które skrótowo starałem się powyżej przedstawić. Oczywiście kształtowane w minionych latach przestrzenie sztuki nieraz wykraczały poza mury sędziwego Domku Romańskiego – tak w sensie dosłownym, jak i przenośnym. Czasami Foto-Medium-Art bywało antygalerią, to znowu – z woli artystów – samoistnym dziełem sztuki.⁶

Miniony okres, fotografii medialnej i elementarnej, wpisywał się w świat mediów, z preferowanym przez twórców analitycznym i nostalgicznym podejściem do stosowanego języka. Jednak w ostatnich dekadach zakres problemów i środków zmienił się tak radykalnie i zarazem rozszerzył, iż być może należy teraz mówić o galaktyce remedialnej. Z analogowego realizmu wkroczyliśmy w umowny hiperrealizm cyfrowy. Dawne media nie przestały istnieć, gdyż ciągle są doskonałe, podlegając nieustannemu procesowi remediacji, czyli przetwarzaniu i ponownemu modelowaniu, co ma współgrać z formowaniem od podstaw innych, przede wszystkim komputerowych mediów, dokonującym się na poziomie formy i treści.

- 1 Jerzy Olek, „Foto-Medium-Art,” *Odra*, nr 4 (1977): 79-84.
- 2 ———, „Wstęp,” w: *Stany graniczne fotografii* (Katowice: Okręg Śląski ZPAF, 1977), 5-6. Kat. wyst.
- 3 ———, „Autokreacja mediów,” *Opole*, nr 5 (1980): 15.
- 4 ———, „Media i poznanie,” *Nurt*, nr 10 (1980): 39.
- 5 ———, „Fotografia o fotografii,” *Projekt*, nr 5 (1984), 48-51.
- 6 ———, „»Foto-Medium-Art« jako idea i jako miejsce,” *Kresy*, nr 2 (1995): 177-81.

DZIAŁANIA KONCEPTUALNE W ŁÓDZKIM ŚRODOWISKU PLASTYCZNYM NA PRZYKŁADZIE GRUPY KONKRET

Karolina Jabłońska

Działania Grupy Konkret były jednymi z wcześniejszych wystąpień mających konceptualny charakter w łódzkim środowisku artystycznym. „Działali razem, ale każdy zachowywał prawo do własnej odrębności, łączyło ich koleżeństwo i przynależność do jednej generacji”¹ – pisała o grupie Janina Ładnowska. Wszyscy byli pracownikami wówczas jeszcze Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (dziś ASP). Antoni Szram wymieniając ją w katalogu pierwszej wystawy grupy dodawał „oby nazywała się imieniem Strzemińskiego w przyszłości!”² Byli także członkami łódzkiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP). Wszystko to sankcjonowało ich twórczość, stanowiło potwierdzenie, że byli artystami. Wszyscy pamiętali o postawie artystycznej Władysława Strzemińskiego,³ jego podejściu do programu uczelni kształcącej artystów, ale także o konieczności społecznego wymiaru sztuki. Było to z pewnych względów zrozumiałe: wszyscy nie tylko pracowali, ale także studiowali w łódzkiej uczelni, gdzie wciąż pracowali artyści z których inicjatywy ona powstała i którzy wraz ze Strzemińskim budowali w niej nowoczesny program nauczania.⁴

W 1969 roku ta grupa zaprzyjaźnionych ze sobą młodych artystów, malarzy i rzeźbiarzy, asystentów łódzkiej uczelni, zorientowała się, że ich działania twórcze nie są dostrzegane tak wyraźnie, jakby chcieli. Sytuacja jaką obserwowali w miejscu pracy także wymagała, ich zdaniem, pewnego „odświeżenia”, reformy programu, by pielęgnować charakter łódzkiego środowiska, gdzie „ustawicznie poszukuje się nowych form, podsyca ducha wynalazczości”.⁵ Twórcy ci zdali sobie sprawę z tego, że znaleźli się w trudnym położeniu, pomiędzy dwoma bardzo silnymi środowiskami, które można było wyróżnić pod koniec lat sześćdziesiątych w Łodzi. Z jednej strony działał bardzo silny wówczas ZPAP, który popierał i propagował malarstwo realistyczne. Z drugiej znajdowało się Muzeum Sztuki w Łodzi i promowani przez nie artyści. Dla każdego z członków grupy był to również taki moment, w którym artysta powinien zmanifestować swoją indywidualną postawę twórczą. Wspólnie doszli więc do wniosku, że działanie grupowe nie tylko ułatwi pokazanie wyborów artystycznych jakich dokonali, ale będzie także rodzajem „trzeciej drogi” w istniejącym wówczas układzie sił w łódzkim środowisku artystycznym.

Grupa Konkret zaczęła funkcjonować wiosną 1970 roku. W ramach jej działalności miały miejsce trzy wystawy w Łodzi, jedna z nich pokazywana była także

w Sieradzu. Trzon grupy stanowili: Aleksander Hałat, Romana Hałat, Ryszard Hunger, Andrzej Jocz, Zbigniew Kosiński, Andrzej Nawrot, Henryk Strumiłło, a nieco później w skład grupy weszli także Konrad Frejdllich i Antoni Szram.⁶ W ten sposób wśród członków grupy znaleźli się nie tylko artyści, którzy wypowiadali się w malarstwie, rzeźbie i grafice, ale także ci, którzy związani byli ze sztuką słowa.

Grupa nie miała sformalizowanego programu. Za jego elementy można uznać krótkie teksty, które znaleźć można w katalogach. Członkowie grupy byli zgodni, że we współczesnych im czasach i ówczesnych realiach konieczne jest zwrócenie się ku sztuce konkretnej, czyli koncentrującej się na formie. Frejdllich pisał: „Wyrażając tworzymy już nie iluzję, ale właśnie fakty”.⁷ To forma, zdaniem artystów z grupy, była, a w każdym razie powinna być, podstawą sztuki. Przypominają się w tym miejscu słowa wielokrotnie powtarzane przez Strzemińskiego w jego pismach, w których podkreślał rolę formy w nowoczesnej sztuce, jak: „Dzieło sztuki jest kondensacją formy”⁸ i „To, co się prawnie nazywa NOWĄ SZTUKĄ, dąży do doskonałości formy plastycznej.”⁹ Członkowie Grupy Konkret wydawali się zaniepokojeni pewnym zastojem sztuki, zwłaszcza malarstwa, którego jedną z dróg rozwoju był „łódzki realizm”. Drogę rozwoju malarstwa widzieli w nowych środkach wyrazu, zdobyczach techniki i nauki. Nie byli zwolennikami zamykania się w jednej dziedzinie, skłonni raczej podkreślić zbieżność ideową sztuk plastycznych i innych dziedzin sztuki, jak choćby poezji. „Odkąd sztuka przestała tylko: przedstawiać, odkąd stara się raczej: wyrażać (...)”,¹⁰ czytamy w tekście Frejdllicha, mimo różnych narzędzi, przedstawiciele sztuk wizualnych i poezji działają w imię tej samej idei. Członkowie Grupy Konkret wciąż jednak mówili o sztuce czystej. „Wszyscy powinni czuć się solidarni z twórcami uprawiającymi sztukę czystą. Brak jej bowiem prowadzi do unicestwienia wszelkiej sztuki”¹¹ – pisał w imieniu grupy Zbigniew Kosiński. W tym samym tekście Kosiński zwracał uwagę na problem odbioru sztuki, apelował o otwartą wrażliwość, definiując ją jako „poznanie, nabywanie wiedzy (...) postawa twórcza, aktywność artystyczna, bezpośrednie zainteresowanie się praktyką artystyczną, sygnalizowanie konsekwencji naszych rozważań”.

Już w pierwszym katalogu widać, że w widzeniu sztuki nie zabrakło jej społecznego aspektu, czy może raczej utopijnej wiary w jej społeczne oddziaływanie. W folderze do ostatniej wystawy przeczytać można, że „Szczególną chorobą jest (...) oderwanie się polityki, życia gospodarczego, codziennego życia, i sposobu działania od ducha kultury i odwrotnie”.¹² Taka postawa bliska była tradycji Strzemińskiego, Malewicza, temu co stało się po rewolucji w Rosji (konstruktywiści), kiedy to sztuka stała się niezwykle ważnym elementem w kształtowaniu nowej świadomości. W takim „laboratoryjnym” myśleniu o sztuce widać wyraźnie obronę nurtu wypływającego od Strzemińskiego, co mogło wymagać nasilenia w początku lat siedemdziesiątych, okresie tzw. „małej stabilizacji”. Brakowało go zarówno na corocznych wystawach okręgu łódzkiego ZPAP, ale także w tym, co docierało z Zachodu (również przez Muzeum Sztuki), czyli aktywności artystycznej mającej związek przede wszystkim z surrealizmem, dadaizmem i pop-artem. W tekstach członkowie grupy cały czas wydają się pamiętać, że sztuka powinna mieć formę odpowiednią do miejsca i czasu w którym powstaje, a „każdy artysta jako dziecko epoki wyraża to, co właściwe jest tej epoce”.¹³ Ich gesty można uznać za poszukiwanie właściwej formy artystycznej do przedstawienia aktualnej sytuacji w Polsce, ponieważ modele wypracowane na Zachodzie odpowiednie są dla zachodnich realiów¹⁴, a czerpanie z nich w polskich warunkach prowadzić może do kryzysu młodego pokolenia.¹⁵

Grupa Konkret miała trzy wystawy w Łodzi, w Ośrodku Propagandy Sztuki (w Parku Sienkiewicza) oraz jedną w Muzeum w Sieradzu. Pierwsza z nich miała miejsce w lutym 1970 roku. Było to swoiste połączenie wystawy grupowej z prezentacją siedmiu indywidualnych postaw artystycznych. Poprzez pokaz grupy, na który składało się 55 prac, udało się przedstawić sylwetki jej siedmiu członków. Każdy artysta pokazywał takie prace, które były najbardziej charakterystyczne dla jego postawy twórczej. Mimo tego, że była to pierwsza manifestacja nowej grupy, patronowało jej wiele instytucji. Została zorganizowana z udziałem Związku ZPAP, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, BWA w Łodzi, Muzeum w Sieradzu i redakcji tygodnika *Odgłosy*. Otwarcie wystawy miało miejsce w niedzielę, o godz. 12.00, a nie tradycyjnie dla Ośrodka Propagandy Sztuki, w czwartek o 18.00 – to pierwsze złamanie obowiązujących zasad. Tuż przy

wejściu na ekspozycję znajdowała się niezwykle istotna dla tej wystawy instalacja. Jej ważność wynikała po pierwsze z tego, że była to wspólna praca członków grupy, a po drugie, że zawierała ładunek ideologiczny i można ją uznać za *credo* pierwszego wystąpienia artystów jako grupy. Pracę było widać zaraz po wejściu na ekspozycję, gdzie po lewej stronie, przed dwoma ekranami stanowiącymi swoistą bramę prowadzącą na wystawę, znajdował się element, na którym zawieszono zamkniętą kłódkę. Między ekranami znajdowało się okno. Aby przejść dalej do galerii przez tę bramę, trzeba było to okno otworzyć. Było to symboliczne zaznaczenie otwarcia się grupy na to, co nowe, na nowe spojrzenie na sztukę, na przekraczanie przyjętych zasad. Nie było to jednak działanie o charakterze gwałtownym. Na wystawie, która została określona jako „deklaracja artystycznych możliwości poszczególnych jej członków”¹⁶ zainteresowanie wzbudziły obiekty Kosińskiego, nazwane rok później przez Romanowskiego „przedmiotami-cytatami”,¹⁷ które właściwie były *ready made*, nabierającymi takiego czy innego znaczenia w zależności od miejsca, w którym się znalazły, a także jego przedmioty opakowane – *Post-art*. Uwagę przykuwały także obrazy Hałata, w których wykorzystywał przedmioty, jak drzwiczki od pieca czy kontakt elektryczny oraz rzeźba Joczka – maszyna produkująca grafiki. Prace te miały charakter neodadaistyczny, nawiązywały do nazwy grupy i były dość radykalne w porównaniu z tymi, które były popularyzowane w środowisku łódzkiego ZPAP. Wystawa ta w marcu 1970 została przeniesiona do Muzeum w Sieradzu. Tam także zostały wykonane pewne gesty świadczące o chęci zerwania z kanonami obowiązującymi na wystawach „plastyki ziemi łódzkiej”. Należało do nich m.in. przeniesienie używanych na co dzień przedmiotów do sal ekspozycyjnych. Jednym z nich było biurko ówczesnej pani dyrektor.

Druga wystawa odbyła się w styczniu 1971 i miała charakter eksperymentu. Ważnym jej elementem było zaprezentowanie publiczności procesu powstawania pracy. Każdy z artystów miał do dyspozycji płótno o formacie 3m x 2,5m. Między 15 a 22 stycznia artyści pracowali w galerii, gdzie w godzinach otwarcia sal ekspozycyjnych dla publiczności można było oglądać ich przy pracy i przekonać się, że „dzieło plastyczne jest wynikiem bardzo konkretnej pracy, a nie – jak to się określa górnolotnie – »spływającego z góry natchnienia«”.¹⁸ Proces powstawania prac przez cały tydzień rejestrował Włodzimierz Parys. Zrobiona przez niego dokumentacja również została zaprezentowana na wystawie, naprzeciwko gotowych dzieł: siedmiu monumentalnych obrazów. W wystawie tej doniosłe znaczenie miały zarówno zamysł pokazania procesu powstawania obrazu, warsztatu pracy, swoista demitologizacja artysty, ale także podniesienie dokumentacji do rangi przedmiotu ekspozycji. Zaznaczyć trzeba, że właściwie wystawa ta została otwarta 15 stycznia, czyli wtedy, gdy publiczność została wpuszczona do galerii, w której nie było dzieł – byli tylko (albo aż) artyści, jednak właściwy wernisaż, na który przygotowano były zaproszenia, odbył się tydzień później. Artyści z Grupy Konkret swoim gestem skierowali uwagę na konkretność sztuki, jej materialność, a także pracę wiążącą się z powstaniem dzieła. Romanowski w recenzji wystawy w *Odgłosach* zarzuca „reżim warsztatowy, jaki narzucili sobie konkretowcy – bo miały być to obrazy malowane tradycyjnie”, który nie wszystkim do końca pozwolił wyrazić możliwości artystyczne, zwłaszcza tym, którzy zajmowali się innymi dziedzinami niż malarstwo. Jego zdaniem zabrakło klamry, która by te prace zespoliła jako prace powstałe w obrębie grupy, ale także „odniesienia wobec konkretnej sytuacji plastycznej jaką stworzyć miała taka właśnie eksperymentalna impreza”, a powstałe obrazy „przemawiają tylko i wyłącznie w imieniu swoich autorów”. Obronną ręką, zdaniem krytyka, wyszli z niej malarze: Aleksander Hałata, Ryszard Hunger i Henryk Strumiłło, a także Romana Hałata, która pokryła płótno powtarzającym się motywem z pomocą walka malarza pokojowego. Romanowski skonstatował: „W atmosferze posuchy na łódzkim rynku plastycznym druga manifestacja Grupy Konkret miała charakter istotnego wydarzenia, jednakże zabrakło jej tego, co w obliczu kryzysu w sztuce staje się wymiarem z d a r z e n i a”. Wbrew temu, co pisał, narzucenie jednego formatu i ograniczenie do jednej dziedziny sztuki – malarstwa, miało stanowić element integrujący działanie Grupy Konkret. Jej członkowie mieli wspólne założenie w ramach którego mieli wykonać wspólną pracę i to właśnie ta wspólna praca miała być elementem integrującym. Los płócien powstałych w trakcie tego wydarzenia miał swoją dalszą historię: po wystawie wszystkie prace zostały

zakupione przez dyrektora hotelu Savoy i zapełniły ścianę znajdującą się przy hotelu restauracji. Przez wiele lat stanowiły kontrast dla eklektycznego wnętrza.

Trzecia wystawa w Łodzi miała miejsce w styczniu 1972 także w przestrzeni Ośrodka Propagandy Sztuki w Parku Sienkiewicza. Była to pierwsza prezentacja grupy na którą miała złożyć się jedna zrealizowana wspólnie praca. Zamierzeniem grupy była instalacja złożona ze stołu prezydyjnego, mównicy oraz krzesel dla słuchaczy. Całość miała zostać otoczona pachotkami ze sznurem – identycznymi jak te, które można zobaczyć w muzeach, gdzie ograniczają dostęp do prac, a jednocześnie chronią dzieła. Grupa miała siedzieć za stołem prezydyjnym przykrytym zielonym sukniem. Odbiorcy mieli zatem oglądać pracę, której częścią byli jej autorzy. Na prezentację takiej pracy jednak się nie zgodzono. Jak opowiadał Ryszard Hunger w rozmowie z autorką, w sposób zbyt oczywisty odnosiłoby się to do zebranych partyjnych i równie jednoznacznie byłaby ich krytyką. Intencją grupy było pokazanie, że na zebraniach nic się nie robiło, że była to tylko forma i tę formę można pokazać. Każde zebranie ma podobną formę i przebieg, bez względu na to jakie jest to zebranie. Wobec niemożności zrealizowania pracy, członkowie grupy zdecydowali się na radykalny gest. Salę wystawienniczą wypełnili szczelnie białym płótnem, którego początek znajdował się na krawędzi podłogi i ściany w której były drzwi wejściowe do sali. Koniec płótna był przymocowany do krawędzi wnętrza położonej po przekątnej, znajdującej się w miejscu, gdzie sufit łączył się z przeciwną do wejścia ścianą. Osoby, które przyszły na wernisaż zaraz za progiem zobaczyły białe płótno, które uniemożliwiało wejście. Dodatkowym elementem były muzealne kapcie ustawione przed drzwiami.¹⁹ Ważne jest jednak to, że zza płótna dochodziły dźwięki wernisażowych rozmów. Był wernisaż, którego nie było widać, ale nie było wystawy, a zamiast niej widzowie mogli zobaczyć tylko białą pustkę. „Zrezygnowano z działań osobnych i zbudowano białą drogę z płótna, po której nie można było chodzić ponieważ wznosiła się do góry i wiodła nie wiadomo dokąd. Sterylna i niedostępna.”²⁰ pisała Ładnowska w katalogu wystawy Hałat. Oczywiście każdy kto przyszedł na otwarcie wystawy trafił w końcu na wernisaż, na który trzeba było wejść od strony wejścia służbowego, ale następowało to dopiero po chwili, po tym gdy nastąpiło zderzenie oczekiwań związanych z pojęciem „wystawa” z zastaną rzeczywistością. Ten gest pozostawienia publiczności przybyłej na wernisaż z pustą przestrzenią budzi skojarzenia z mającą miejsce w 1958 wystawą Yves Kleina w Galerii Iris Clert *Pustka*, podczas której artysta wprowadził publiczność do pustej galerii, w której odbył się wernisaż. Jednak działanie Kleina miało zwrócić uwagę widzów na niemożność zdefiniowania sztuki z jednej strony i siłę energii przestrzeni z drugiej. W przypadku Grupy Konkret publiczność nie została wprowadzona na wystawę, nie została wpuszczona do galerii. Biała pustka była jednocześnie białą obfitością wypełniającą przestrzeń na tyle szczelnie, że dla odbiorców nie było już miejsca. Po raz pierwszy w działalności grupy dzieło zostało zanegowane. Nie było dzieł, bo nie mogło być tego, co chcieli pokazać artyści. Wystawa ta była manifestacją grupy przeciwko ograniczeniu wolności artystycznej: jeśli nie mogą pokazać tego co chcą, nie pokazują niczego. Z drugiej strony ujawniła ona dobrze znany mechanizm wernisażu podczas którego nie ogląda się sztuki, lecz który jest pretekstem do spotkania towarzyskiego.

Radykalne działanie i spory wewnątrz grupy spowodowały, że Grupa Konkret po tym wystąpieniu przestała istnieć. Niewielu z jej członków zajęło się sztuką konceptualną, nawet w niewielkim zakresie. Na uwagę zasługuje bardzo radykalna postawa Kosińskiego, który po rozpadzie grupy tworzył obrazy konceptualne. Obrazy te były kreacją, powstawały jedynie w umyśle artysty, który opowiadał o tym jak one wyglądały Hungerowi, swojemu przyjacielowi. Hunger w ten sposób stał się jedynym świadkiem ich istnienia.²¹ Kontynuacją myślenia o sztuce, które narodziło się w obrębie grupy była także wystawa Hungera w galerii 80x140 prowadzonej przez Jerzego Trelińskiego w Klubie Plastyków przy ul. Piotrkowskiej 86 w Łodzi, do której artysta przychodził codziennie przez dwa tygodnie trwania wystawy, każdego dnia przynosząc rekwizyty oraz książki związane z łowieniem ryb i opowiadał o uroku wędkowania, które, jego zdaniem, jest prawdziwą sztuką (*Łowienie ryb*, luty 1972).

Działania Grupy Konkret można umieścić na granicy konceptualizmu i dadaizmu. Za pierwszym przemawia rezygnacja z dzieła, która nastąpiła dopiero

w ostatniej wystawie grupy. Wcześniej wszyscy członkowie zwracali się ku formie, uważając, że to ona determinuje dzieło. Paradoksalnie nawet zanegowanie obecności dzieła w ostatniej wystawie w 1972 roku spowodowane było niemożnością realizacji konkretnej formy. Z drugiej strony, owa forma, którą artyści chcieli pokazać, była formą komunikacji, a zatem formą pojęciową – a nie przedmiotową. Drugim argumentem przemawiającym za konceptualnym charakterem grupy jest wprowadzenie na wystawę dokumentacji i podniesienie jej do rangi eksponatu na wystawie, na równi z obrazem. Jednocześnie przedstawienie dokumentacji podkreślić miało konkretność pracy wykonanej przez artystę. Z kolei na dadaistyczny charakter wystąpień grupy wpływa przede wszystkim sięganie po przedmioty gotowe, swoiste *ready made*. W przypadku Grupy Konkret znalazły się wśród nich także przedmioty ze świata znajdującego się w bezpośrednim sąsiedztwie przestrzeni sztuki, jak biurko dyrektora muzeum. O dadaistycznych korzeniach świadczą także gesty krytyczne wykonane w stosunku do instytucji związanych ze środowiskiem artystycznym: zarówno ZPAP, jak i Muzeum Sztuki. „Swoją wystawą próbujemy wyjaśnić sens takiej plastyki, która jest w stanie ukazać wspólną nam wewnętrzną logikę i nieuchronność dzieła uniwersalistycznie konstruktywnego. W związku z czym rezygnujemy z pokazania mozaiki cnót artystycznych na rzecz żywej jedności.”²² czytamy w folderze wydanym przy okazji ostatniej wystawy Grupy Konkret. Słowa te są świadectwem, że grupa młodych twórców była otwarta na to, co najnowsze w sztuce. Jednocześnie najnowsze zjawiska i tendencje stały się dla nich jednym z narzędzi do „pogłębiania idei samej sztuki”,²³ ale nie jedynym.

- 1 Janina Ładnowska, „Bez tytułu [Wypełnianie konturu...]” w: *Roma Hałat. Triady. Malarstwo, rysunek* (Łódź: BWA, 1989),
strony nienumerowane. Kat. wyst.
- 2 Antoni Szram, „Grupa Konkret – dokąd?” w: *Wystawa Grupy Konkret* (Łódź-Sieradz: Ośrodek Propagandy Sztuki,
Muzeum w Sieradzu, 1970), strony nienumerowane. Kat. wyst.
- 3 O roli Strzemińskiego w środowisku łódzkim pisał m.in. Stefan Krygier, „Władysław Strzemiński – artysta, pedagog.
Wspomnienia,” w: *Władysław Strzemiński. In memoriam*, red. Janusz Zagrodzki (Łódź: PP „Sztuka polska”, 1988), 39-48.
- 4 A. Jocz, R. Hałat studiowali w pracowni Stefana Wegnera, H. Strumiłło w pracowni R. Modzelewskiego.
- 5 Za Grupę Konkret Zbigniew Kosiński, „Do odbiorcy,” w: *Wystawa Grupy Konkret* (Łódź-Sieradz: Ośrodek Propagandy
Sztuki, Muzeum w Sieradzu, 1970), strony nienumerowane. Kat. wyst.
- 6 Blisko grupy był także Ignacy Gustaw Romanowski, który jednak oficjalnie nie był jej członkiem.
- 7 Konrad Frejdllich w: *Wystawa Grupy Konkret* (Łódź-Sieradz: Ośrodek Propagandy Sztuki, Muzeum w Sieradzu, 1970),
strony nienumerowane. Kat. wyst.
- 8 Władysław Strzemiński, „Kto chce niech szpera...,” w: *Władysław Strzemiński. In memoriam*, red. Janusz Zagrodzki (Łódź:
PP „Sztuka polska”, 1988), 183.
- 9 ———, „O Nowej Sztuce,” w: *Władysław Strzemiński. Wybór pism estetycznych*, red. Grzegorz Sztabiński (Kraków:
Universitas, 2006), 5.
- 10 Konrad Frejdllich, „Słowa i obrazy,” w: *Wystawa Grupy Konkret* (Łódź: Ośrodek Propagandy Sztuki, 1982), strony
nienumerowane. Kat. wyst.
- 11 Za Grupę Konkret Kosiński, „Do odbiorcy”.
- 12 „Bez tytułu [Bardzo wielu ludzi...]”, w: *Trzecia Wystawa Grupy Konkret* (Łódź: Ośrodek Propagandy Sztuki, 1972), strony
nienumerowane. Broszura.
- 13 Wassily Kandinsky, „Język form i kolorów,” w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. Elżbieta Grabska i Hanna
Morawska (Warszawa: PWN, 1969), 258.
- 14 Może trochę przesadnie piszą o tym w folderze Trzeciej Wystawy: „Działalność ruchliwego intelektualizmu w świecie
zachodnim i jego emisariuszy w naszym kraju jest niczym innym jak cynicznym paktem ze światem najniższych instynktów.”
- 15 Szram, „Grupa Konkret – dokąd?”.
- 16 M.J., „Konkret,” *Dziennik Łódzki* nr 21 (1971), 6.
- 17 Ignacy Gustaw Romanowski, „»Konkret« po próbie,” *Odgłosy*, nr 9 (1971): 10. Kolejne cytaty z I. Romanowskiego
pochodzą z tej samej strony niniejszego artykułu.
- 18 M.J., „Konkret”.
- 19 Potrzeba wypożyczenia muzealnych kapci dała pretekst do spotkania się Kosińskiego z ówczesnym dyrektorem Muzeum,
Ryszardem Stanisławskim. Kosiński wykorzystał je do przybliżenia założeń Grupy Konkret, a także zwrócenia uwagi na
nowatorski charakter jej działań wykorzystujących konceptualizm. Stanisławski jednak nie zainteresował się działaniami
Grupy, nie włączył się też w nie w żaden sposób. Muzealne kapcie stały się wtedy krytyką członków Grupy Konkret wobec
polityki Muzeum. Wszystkie informacje zawarte są w liście Prof. Andrzeja Nawrota do autorki.
- 20 J. Ładnowska, „Bez tytułu [Wypełnianie konturu...]”. W tym samym tekście Ładnowska zamieściła błędną datę trzeciej
wystawy Grupy Konkret w Łodzi podając rok 1970, podczas, gdy wystawa miała miejsce w 1972.
- 21 Ryszard Hunger opowiadał o nich w filmie Norberta Trzeciaka *Dzieło*, 2009. Film był pokazywany w ramach 1. Festiwalu
Sztuka i Dokumentacja.
- 22 „Bez tytułu [Bardzo wielu ludzi...]”, strony nienumerowane.
- 23 Ibid.

... prosta nieskończona ...

WANDA
CZEŁKOWSKA,
KRYSTIAN
JARNUSZKIEWICZ,
ANDRZEJ
WOJCIECHOWSKI

Dorota Grubba

W moim artykule przywołuję trzy niezależne osobowości, których realizacje w różny sposób zbliżyły się do sztuki pojęciowej.¹ Jako płaszczyzny wspólne przyjmuję silne zainteresowania z pogranicza matematyki i filozofii sztuki (w tym problemy: *przestrzeń otwarta, figura odśrodkowa symetryczna, koncepcja punktu centralnego – osiowego, istota przestrzeni, prosta nieskończona, idea nieskończoności, etc.*) oraz badania nad semantyczno-wyrazowymi możliwościami geometrii.² Wśród diametralnie od siebie różnych dokonań Wandy Czełkowskiej, Krystiana Jarnuszkiewicza i Andrzeja Wojciechowskiego pierwiastkiem łączącym wydaje się być zdolność budowania wypowiedzi przestrzennych w oparciu o formy pozostające niejako „na styku” języka współczesnego i archetypicznego, prowokujące refleksje (m.in. socjologiczne, kulturowe) za pomocą silnie zindywidualizowanego i zarazem meta-artystycznego kodu. Artykuł stanowi przyczynek do badań nad artystami z erspektywy polskiej sztuki pojęciowej, dla „wyeksponowania [jej] (...) wielu tożsamości rozszczepionych”.³ Dotyczy okresu pionierskich przemian i eksperymentów w sztuce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (także ich wcześniejszych zapowiedzi), gdy „rozmaicie pojmowany »duch czasu« konceptualizmu i sztuki tworzonej na żywo, powodował, że powstawały dzieła, w których twórcy sięgali po rozmaite rozwiązania przestrzenne, rozluźniali formę, otwierali granice dyscyplin.”⁴

Jedną z bardziej upowszechnionych konceptualnych prac Czełkowskiej była *Informacja pojęciowa o stole*, zrealizowana w 1972 w Edynburgu na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Współczesnej: ascetycznie wytyczona przestrzeń, współtworzona osiemnastokrotną multiplikacją tzw. *Głowy edynburskiej* – sugestywnej, głęboko drążonej białej formy z możliwym do odczytania nawiązaniem do kształtu wąskich ramion, szyi i głowy, poddanej jakby „erozji”, mutacji, przeformułowaniu. Układ czystych, jednakowo rozfalowanych „uszkodzeniami” (zakłębnięciami i wybujalnościami) multipli, poprzez naprzeciwległe zwrócenie nieczytelnymi twarzami ku sobie, wywoływał polaryzację wewnętrznych napięć (niejako paramilitarnych). Według pierwotnego projektu terenem „rozgrywki”, mentalnych przemaszopreszeregowań był rozległy, wydłużony blat (4mx8m, 1,20m wysokości, stal + 18 odlewów: multiplikowana rzeźba *Głowy* – 70cm wysokości, gips biały), wsparty na czterech (optycznie lekkich) nogach. Wyznaczał go powtarzany kwadratowy moduł, biały bądź czarny, tworzący uskokowe, geometryczne zgrupowania walorowe (układ 4 na 8; 32 moduły, 18 białych 14 czarnych).

Taką wersję *Stółu* pokazano w 1971 na Spotkaniach Krakowskich w Pałacu Sztuki w Krakowie, co wywołało silne komentarze – dostrzegano przekroczenie kanonicznego pojęcia rzeźby. Jeszcze w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych Marek Rostworowski, w dyskusji dotyczącej nowych zjawisk artystycznych wspominał *Stół* podkreślając, iż „Czełkowska tworzyła instalacje już 25 lat temu, choć wtedy jeszcze to pojęcie nie funkcjonowało w polskiej krytyce artystycznej”.⁵ Łukasz Guzek genieżę sztuki instalacji wywodzi „bezpośrednio z tendencji kwestionowania sztuki definiowanej poprzez obiekt estetyczny, obraz, reprezentację, poprzez poddanie form dominacji czynnika konceptualnego”,⁶ co było też naturalną strategią działań Czełkowskiej. Wspominała, iż zainaugurowany 18 XII 1971 pokaz był pierwszym dużym wydarzeniem artystycznym po wypadkach grudniowych 1970 na Wybrzeżu i że szereg realizacji wydawało się bezwiednie odnosić do tych tragicznych doświadczeń. W tym też kontekście postrzegano zwrócone naprzeciw siebie głowy, których większość (czternaście) rzeźbiarka usytuowała na czarnych polach, a tylko cztery na pasie białych kwadratów, (pozostawały one „wewnątrz”, otoczone z dwóch stron „silniejszymi”, „aktywniejszymi” głowami z czarnych pól, będąc niejako pod ich „ostrzałem”). Takie interpretacje kierują *Stół* ku sztuce zaangażowanej, co może przypominać interpretacje protokonceptualnego procesu powoływania przez Andrzeja Pawłowskiego cyklu *Manekinów* (od 1964), które nabrały egzystencjalnej sugestywności.⁷ Grzegorz Borkowski zauważał „angażowanie przez sztukę silnych emocji, bez zarysowania drogi do zdystansowania się wobec nich, utrudnia refleksję pojęciową. (...) wszelkie formy artystycznej perswazji, zmierzające do narzucenia odbiorcy założonych z góry treści, nie będą pozostawiać pola dla takiej refleksji albo uczynią ją pozorną.”⁸ W przypadku *Stółu* niedostłowne złowrogie impulsy odczytywane były w równym stopniu co laboratoryjno-analityczne założenia (np. struktura, moduł, serializm).

W Edynburgu *Informację* pojęciową tworzyły dwie wielkoformatowe plansze usytuowane pionowo, naprzeciwko siebie: na jednej artystka umieściła powiększony rysunek *Stółu* z profilu (w perspektywie „średniowiecznej”) z zaznaczeniem głów w skali 1:1; na drugiej – rzut wszystkich czarno-białych pól i układ głów. Interwał pustej, pokrytej trawą przestrzeni pomiędzy dwoma gigantycznymi ekranami odpowiadał wymiarom krakowskiej instalacji i współgrał z gabarytami plansz. Na zielonym (pozbawionym modułu) podłożu, głowy, rozplanowane w układzie analogicznym do ilustracji zaskakiwały aktywnością, również dzięki dobremu miejscu realizacji tj. na placu przed (położonym na wzgórzu) Muzeum Sztuki Nowoczesnej co powodowało, że każdy krok przynosił całkowicie nową perspektywę oglądu. Ponadto w samym Muzeum pokazano powiększenie fotografii z 1971, na której artystka w geście Amerykanki – z nogami na *Stole* – wyzywająco patrzy na oglądających.

Ludzie poddawali się *Informacji* pojęciowej – sugestywności proporcji i układu, wczytywali w zieloną przestrzeń czarne i białe moduły mimo, że fizycznie nie istniały. Andrzej Turowski napisał, iż Czełkowska stworzyła swoiste *environment*.⁹ Rzeźbiarka w rozmowie z 20 czerwca 2009 wspominała nieznanego Japończyka, który objaśniał realizację dwóm kobietom.... „Tam napisałam »**Informacja Pojęciowa o Stole**«, ale żadnych bliższych danych nie podawałam – była to jakaś wewnętrzna sprawa moja. I on im tłumaczył co to jest (...) jakby widział ten żywy stół. (...). **Interpretacjami możemy tak wyrazić precyzyjnie istotę rzeczy, że ona się da odczytać i poznać...** (...) **To z Edynburga wywozłam...** to było dla mnie jakieś takie najbardziej satysfakcjonujące. Widok tego Japończyka... jak on przysiadł przy tym, jak on mówił..., dosłownie **ten stół im postawił.**”

Artystka pracowała nad koncepcją od 1968, by na przełomie 1970/71 opublikować jej ideę w katalogu indywidualnym wydanym przez Galerię Krzysztofora.¹⁰ Interesujący jest już sam projekt wydawnictwa: na pierwszej stronie, w niedużym kwadracie znajduje się zdjęcie – kadr czoła artystki, z zaczesanymi do tyłu włosami, dyskretnie ukazany fragmentem łuków brwiowych i oczu. Druga strona to pusta kartka, z niewielkim napisem u dołu: Wanda Czełkowska. Artystka „portret” własnego czoła uznała za autoportret – przełamując stereotyp katalogu prezentującego fizjonomię artysty i podkreślając rolę myśli (mózgu) w sztuce współczesnej. W przywoływanej powyżej rozmowie z autorką, z 20 czerwca 2009, roku Czełkowska pointowała: „Jak się raz puści myśl w ruch, to ona zaczyna tętnić... (...) jest ona wolnością, jest niezależna od jakiegokolwiek estetyki.” Rozważała dwa

warianty głowy, jako: „portret współcześnie żyjącego przypadkowo spotkanego człowieka. Może to być głowa, wyrzeźbiona za pomocą przyrządów wiernie przenoszących wszystkie punkty istniejącego modelu i może to być zrobiona przeze mnie rzeźba, pt. *Głowa*. Ważny jest stół, jego akcja podziałów, na których stoi zwielokrotniona głowa. Zwielokrotniona tylko osiemnaście razy, ustawiona przypadkowo lecz już nieodwracalnie. Ustawiona na dwóch polach, frontalnie zwróconych do siebie.”¹¹ Sam *Stół* mógł być zrealizowany w dowolnych miejscach.

Radykalizm, a jednocześnie pewną delikatność, możemy zaobserwować w pracy *Bezwzględne wyeliminowanie rzeźby jako pojęcie kształtu* z 1972 (fotografię przestrzennego modelu z 1972 pokazano w 1973 w krakowskiej Galerii Pryzmat oraz w sopockim BWA na wystawie *Porównania* przygotowanej przez Ryszarda Stanisławskiego). Autorka w rozmowie przeprowadzonej 20 czerwca 2009 r. wspominała: „Jesień 1972 to początek pracy nad szczegółowym projektem przedstawiającym zbiór z elementami czysto plastycznymi. (...) 66 płyt betonowych, 66 punktów oświetlenia elektrycznego (niczym nie osłonięte żarówki, umieszczone w kwadratowych modułach z białego płótna). Powstanie myśli i realizacja, to się odbyło błyskawicznie, ale ja musiałam dla tej błyskawicy opuścić Edynburg i przyjechać do Krakowa, do domu, tam gdzie zawsze myślę. Jakoś to mi się wtedy skryształizowało.” Przestrzeń na planie wydłużonego prostokąta, (6x11 kwadratowych modułów) została wyodrębniona padającym z góry delikatnym światłem oraz białymi (45) i czarnymi (21) płytami ułożonymi horyzontalnie na podłożu. Lewą krawędź tworzył rząd 11 białych płyt, do nich przylegało 11 czarnych, w trzecim pasie [od północy] 9 czarnych i 2 białe, następnie 11 białych; piąty – biały rząd, zdynamizowany został jednym czarnym modułem (w 9 polu od północy), szósty wytyczał układ 11 białych. Uznanie przez Czełkowską wolnej przestrzeni za rzeźbę rysuje się jako jedna z niezależnych koncepcji sztuki współczesnej; przestrzeń postrzegana ona jako równoprawną formę materii, przeciwieństwo „nicości”, bliskie pojęciu „pełni”.¹² „Bezwzględność” sugerowana w tytule purystycznej pracy, poprzez jej sublimację, zbliżyła realizację do sztuki konkretnej, a także do kategorii mimikry (widz doświadczał subtelnej istotności wyodrębnionej przestrzeni, jednakże bezwiedna percepcja mogła pozostać niemal nieuświadomiona).

Wcześniej (1959) autorka tworzyła szkice koncepcyjne wielkoformatowego obiektu, niezależnego od pola grawitacji, który miał być zbudowany z formy kuli i sześcianu. Gabaryty wnętrza umożliwiałyby człowiekowi (uczestniczącemu w jego odbiorze) swobodne przemieszczanie się na pewne odległości. Jak wspominała w rzywoływanej już rozmowie z autorką, w 1960 Czełkowska poszukiwała możliwości realizacji projektu, konsultując się z fizykami pracującymi naukowo w krakowskich instytucjach akademickich.¹³

Progresywny charakter miały również studenckie poszukiwania rzeźbiarki. W rozmowie przeprowadzonej z autorką 20 czerwca 2009 r. w Warszawie wspominała, iż na początku lat pięćdziesiątych wypracowała technikę „wchodzenia do środka” dystansującą ją od „czarnych okoliczności” zewnętrznych, umożliwiającą pracę intelektualną (m.in. w świetnie wyposażonych krakowskich bibliotekach: „zbiory przedwojenne, zwłaszcza filozofia francuska, literatura o sztuce, muzyka współczesna etc.”). Pod ich wpływem doszła do rozwiązań strukturalnych w pracowni świetnego pedagoga Józefa Różyckiego prowadzącego na ASP zajęcia z architektury dla rzeźbiarzy, który pozwalał jej eksperymentować. Na zadanie „*Głowica*” (np. dorycka, jońska) odpowiedziała tworząc **strukturę przestrzeni**: „nie było ani jednego liścia, niczego, tylko były punkty, które tworzyły tę przestrzeń, które pokazywały tę przestrzeń, nie tworzyły, **były istotą przestrzeni**. No i on był zachwycony i ja byłam szczęśliwa. (...) Dużo potem okazało się, że strukturalizm powstał. **Powstał dopiero** – a ja już w ogóle zapomniałam, szłam dalej... w innym kierunku.”¹⁴ Tym kierunkiem były ekspresyjne, „żywe” formy figuratywne: okazałych rozmiarów, jakby korespondujące z naturalnymi, lecz o najzupełniej odmiennych (niż realistyczne) proporcjach.

Wątki konceptualne wyczuwalne są również w szeregu późniejszych poszukiwań Czełkowskiej. W 1991 Romuald K. Bochyński podkreślał, iż jej działalność: „jest oryginalnym i w znacznej mierze prekursorskim zjawiskiem we współczesnej sztuce polskiej.”¹⁵ Skłonność do rozwiązań konceptualnych będzie czytelna m.in. w pracy: *Ściana* z 1975 (konstrukcja ze zbitych w kwadrat blejtramów, z czytelną poetyką sztab, śrub, kątowników, jawnością konstrukcji wszystkich profili;

na awersie 12 wkomponowanych rysunków głów uzupełniała jedna przestrzenna głowa, bliźniaczo opakowana sznurem¹⁶) czy niewielki obiekt *Ściana 2* (1977). Idee suprematyzmu przeniosła w przestrzeń w dedykowanej Malewiczowi formie: *Koniec wieku czyli prosta nieskończona. Kwadrat, Koło + Prosta*, (szkło przezroczyste średnicy 280cm umieszczone prostopadłe do kwadratu – szkło czarne 280x280 cm + prosta [metal] przechodząca przez koło i kwadrat), 1996/97. Ogromną przestrzeń artystka uaktywniła w delikatny sposób zrealizowaną w Oranżerii Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 1996 konstrukcją *Rzeźba parkowa zamknięta czyli prosta nieskończona* (belki świerkowe średnicy 10x10cm, śruby 16mm, długość 45mx5,20m wysokości). W ramach alternatywnego projektu w Kolonii wprowadziła sztukę współczesną do nieznanego prywatnego domu jako *Wnętrze oraz sytuacja z zewnątrz domu jednej rodziny jako centrum* (1996). Z wykorzystaniem płótna, drewna, metalu, węgla, śrub i listew stalowych niejako „przeszyła” dom linią oraz płaszczyzną, „komunikując” otoczeniu o możliwości znalezienia *continuum*.

Niezwykle oryginalną realizacją, z perspektywy wątków konceptualnych, jest wielomateriałowy obiekt Jarnuszkiewicza z połowy lat siedemdziesiątych pt. *Obiata Xaweremu Dunikowskiemu*, który współtworzył większy cykl purystycznych w formie prac.¹⁷ W 1979 *Obiata* współtworzyła przygotowaną przez Grzegorza Kowalskiego w Galerii Repassage odnoszącą się do strategii sztuki pojęciowej wystawę pt. *Sztuka i tekst*, która odbyła się z udziałem Jarnuszkiewicza, Jana Berdyszaka, Jacka Sempolińskiego i samego Kowalskiego. Była także pokazana m.in. na wystawie *Magowie i Mistycy* (1991, CSW Zamek Ujazdowski). Anatomię *Obiaty* współtworzyły elementy – jakby „dygresje” o aktualnych kierunkach sztuki współczesnej (minimalizmie i sztuce konceptualnej), pozostające jednocześnie (poprzez tytuł) silnie zakorzenione w ciągłości doświadczeń kulturowych, w języku symbolicznym i archetypicznym. Powstał rodzaj gry – interakcji szeregu minimalistycznych elementów. Zwieńczeniem smukłego obiektu jest sześciątka z gliny, ujęty w nieco rozchylony, misternie pozaprasowywany kwadrat wykrochmalonego płótna, powtarzający gabaryty glinianego sześciątka (ewokujący zarazem skojarzenie z noszonym przez zakonnice białym kornetem, bądź rozkwitającym kwiatem). Formę tę podtrzymuje (wielkością tożsamy z glinianym) sześciątka ze stali, o odjętych dwóch naprzeciwległych ścianach, wytyczający sześciątka pustej przestrzeni. Te wertykalnie spiętrzone formy Jarnuszkiewicz usytuował na podstawce z kauczuku, by wesprzeć całość na wysmukłym prostopadłościanie, nazwanym przez siebie „kolumną”¹⁸ (stanowiącą zarazem precyzyjne przedłużenie wyższych sześciennych form). Na jednym z boków „kolumny” rzeźbiarz umieścił fotografię oryginalnej wersji graficznej tekstu – hasła „obiata” ze *Słownika Języka Polskiego* Lindego, wzmacniając opozycyjne napięcie między współczesnym i dawnym konceptualizmem a symbolizmem; strategią, grą a emocjonalnym czy ofiarnym (rytualnym) gestem. Żadne z odczytań nie wydawało się mniej istotne, interpretacje nie wykluczały się nawzajem, trwając niejako w migotaniu. W 1979 Jarnuszkiewicz przygotował autokomentarz (w związku z zaproszeniem do wystawy *Sztuka i tekst*), który stał się zarazem rozwinięciem procesu: „Praca *Obiata Xaweremu Dunikowskiemu* powstała (...) jako odpowiedź na hasło rzucone przez organizatorów wystawy *Homage Xaweremu Dunikowskiemu*. Z dystansu czasu który upłynął podjąłem próbę określenia mojego stosunku do niej. Próba ta zakończyła się postawieniem paru pytań:

1. Czy mój anachroniczny gest wystawienia obiata – ofiary Dunikowskiemu mógł być wyeliminowany poprzez uświadomienie sobie jedynie mojego stosunku do Dunikowskiego?
2. Czy publiczna manifestacja tego gestu nie odebrała mu jego znaczenia?
3. Czy utracona intymność gestu ofiarowania może być zrekompensovana skontaktowaniem się z odbiorcą w tej publicznej manifestacji?
4. Czym jest wykonany przedmiot? Czy rzeczywistą ofiarą, czy symbolem kultu ofiarniczego?
5. Czy możliwe jest bez wiary w »świętych obcowanie« – widzenie sensu takiego gestu?

6. Czy nie jest złośliwością ofiarowanie Xaweremu Dunikowskiemu kawałka gliny z którą mordował się przez całe życie, podczas gdy wiadomo, że przepadał za jajkami na bekonie?
7. Czy dostateczną gwarancją szczerości mego gestu »ofiary« jest uświadomienie sobie, że gest dawania jest jednocześnie aktem brania, czy są inne gwarancje i jakie?
8. Czy hasło ze słownika B. Lindego jest komentarzem do pracy, czy też jest częścią formy dzieła?“¹⁹

Wojciechowski w 1967 został zaproszony przez Jerzego Ludwińskiego do Galerii Pod Mona Lisą, w 1968 miał tam ważną wystawę indywidualną. Równolegle wraz ze Stanisławem Dróżdżem współtworzył debaty intelektualne, brał też udział w ocenianym przez badaczy polskiej sztuki konceptualnej Sympozjum „Wrocław '70”, na który zgłosił model i ideę tzw. „cokołu samowystarczalnego”. Pisał: „Forma jest obrazem porządku złotego podziału./ Wymiary każdej z części formy są wzajemnie zależne. Każda z części jest podobna do poprzedniej./ Każdy z wymiarów części formy jest wynikiem wymiarów części poprzedniej. Powstała forma tworzy w ten sposób sama siebie./ Dlatego liczba części, tak jak może być nieskończona, może być dowolnie mała.” Przeznaczył do realizacji pięć części, uznając iż ta wielkość zapewni pożądaną przez niego stosunek rzeźby do odbiorcy. Formy nie łączył z żadnym określonym wycinkiem przestrzeni, cokolwiek mógł powstać w dowolnej lokalizacji, a we Wrocławiu wybrał wzniesienie przy bulwarze Dunikowskiego. Planował konstrukcję betonową, wykonaną techniką wylewania i pokrycia barwnym, połyskliwym tworzywem w kolorze nasyczonego karminu. Pisał: „realizacja jako obiekt będzie cokołem. Będzie to pozostałość, świadek myślenia, które miało miejsce przed realizacją.”²⁰

W autokomentarzach przyznał, iż przyjął tu strategię języka konceptualnego, by niejako przemycić swój pesymizm (wręcz protest) dotyczący idei harmonizowania przestrzeni miejskich, jak również przetransponować we własnym języku koncepcję *Modulora* Le Corbusiera. *Cokół samowystarczalny* interpretowano jako aluzję polityczną, jednak artysta w rozmowie z autorką przeprowadzonej we wrześniu 2010 podkreślił: „korzystałem z ogromnej wolności, ale to nie była wolność przeciwko komuś, ale wolność twórczości, myślenia formą.”

Okolo 1970 powstał cykl fotografii pt. *SALVE* dokumentujących pustą przestrzeń po wyburzeniu jednej z dzielnic Wrocławia, z zachowanym granitowym kamieniem progowym z łacińskim powitaniem. Do tych kadrów (jakby śladu ludzkich więzów) wydaje się przylegać pojęcie *punctum* – rozumiane przez Barthesa jako element w fotografii, który przykuwa uwagę, który nas przeszywa, który może zadać ranę i ból.²¹ Wojciechowski wspominał, iż to przekształcone miejsce związane jest z dzieciństwem Edyty Stein, a czas odnalezienia *SALVE* był okresem współpracy ze Stanisławem Dróżdżem. Nieco później (w 1974) powołali razem przestrzenno-filozoficzne „haiku”: „Kula i Kamień – dwie doskonałości”, formy: „nieidealnej”, odlanej z brązu kuli i idealnego w swej naturze kamienia (Stanisław Dróżdż). W komentarzu pisali: „Kula gdy jest/ jest niedoskonała/ gdy nie jest/ jest doskonała/ kamień gdy jest i nie jest/ jest doskonały.”²² Ceremonią pożegnania fragmentu miasta przed gruntownym przekształceniem stała się zorganizowana 23 lipca 1970 przez Wojciechowskiego z udziałem Macieja Zdanowicza jednodniowa (nagłośniona w wcześniej w mediach) akcja *Wieża radości*. Dziesięciometrowa, piramidalna konstrukcja mieszkańcy Wrocławia spontanicznie obkładali (z udziałem dźwigu) naręczami kwiatów, przy dźwiękach orkiestry dętej. Dzień wcześniej odbyło się tzw. *Święto kwiatów*, (równolegle do obchodów Manifestu Lipcowego), stąd koncepcja wtórnego wykorzystania nadmiaru roślin. Hubert Bilewicz w rozmowie z autorką (6 marca 2010) interpretował to działanie w przestrzeni społecznej jako gest ironii wobec pompy państwowego święta, jako gest kryptopolityczny. Wojciechowski podkreślał zarówno czystą fascynację symetrią i punktami centralnymi, jak i osobistą, bardzo krytyczną ocenę wdrażanych przekształceń urbanistycznych. Jerzy Ludwiński w 1976 pisał: „w pewnym momencie w twórczości Wojciechowskiego pojawiała się żelazna kula, którą on zaaprobował jako granicę procesu zmierzającego do doskonałości. (...) Jeszcze innym znaczeniem tej szczeliny jest kwiatek wazonie, na wystawie okręgowej we Wrocławiu. (...). Wszystkie one mają jedną wspólną cechę,

są „Z poza”, jeszcze nie osiągnęły granic sztuki albo już je przekroczyły. Artysta otula nimi szczelnie swą własną twórczość, jakby brat z niej odlew. (...) prezentuje negatyw swojej sztuki, wydrążoną rzeźbę z własnego procesu twórczego.”²³ Dziś artysta określa własne poszukiwania jako metodę „»upodobnienia«, utworzenia w sobie pewnego »habitus«, które nada naszej myśli, naszym krokom, pewność.”²⁴

W intencji autorki powyższa refleksja nad twórczością Wandy Czełkowskiej, Krystiana Jarnuszkiewicza i Andrzeja Wojciechowskiego ma przyczynić się do następnych dyskusji nad wieloma nakładającymi się warstwami i ścieżkami polskiej sztuki pojęciowej.

- 1 Bertrand Rougé podkreślił: „Konceptualizm (...) sprawia wrażenie wielokierunkowej tendencji awangardowej o niezbyt wyrazistych granicach. (...) określony jako najwyższe stadium refleksyjności sztuki.” Bertrand Rougé, „Sztuka konceptualna. Konceptualizm,” w: *Słownik sztuki XX wieku*, red. Gerard Durozoi (Warszawa: Arkady, 1998), 607.
- 2 Grzegorz Sztabiński w książce *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2004), 33 i nast., w analizach podkreślał uznanie geometrii w sztuce za język komunikacji, analogiczny do aktu mowy, czy m.in. dążenia do wyrażenia „rzeczywistości **wewnętrznej**” artysty „gdzie pojawił się obraz bytu prawdziwego, uważany za podstawę, wzorzec i miarę świata fenomenalistycznego. (...) [bądź] związek z wyraźną dominacją relacji symbolicznej, [albo] wolę budowania systemu (np. w sztuce Mondriana: operowanie opozycjami: biel-kolor, próżnia – materia, dualizm – stosunki zrównoważone, przestrzeń otwarta – przestrzeń zamknięta itp.), [a także] świadomość znakowa, świadomość syntagmatyczna. Linia prosta w zasadzie nie występuje w przyrodzie. Człowiek pierwotny kreśląc taką linię zdawał sobie sprawę z jej niezależności od praw organicznych. (...) Nic więc dziwnego, że połączył z owymi liniami prostymi i tworzonymi z nich figurami swe odczucia religijne. (...) świat zjawisk wzrokowych został przekroczony.”
- 3 Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 11.
- 4 Łukasz Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej* (Warszawa: Neriton, 2007), 138.
- 5 Na podstawie wspomnień W. Czełkowskiej z 2010, dotyczących wypowiedzi M. Rostworowskiego w trakcie otwarcia wystawy i spotkania AICA w gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie.
- 6 Guzek, *Sztuka instalacji*, 139. W 2007 Ł. Guzek pisał „sztuka instalacji jest otwarta, hybrydalna i kontekstowa.” Ibid., 5. I dalej: „Instalacja, inaczej niż awangarda, nie ma jednak momentu założycielskiego; nie zaczyna się od manifestu czy wystawy, nie ma żadnego anegdotycznego, mitologizującego początku”. Ibid., 8. W Polsce autor podaje rok 1989 jako moment upowszechniania pojęcia, (*Lochy Manhattanu, czyli sztuka innych mediów. Wystawa - instalacja w Łodzi*). Ibid. 8, przyp. 8.
- 7 Cykl *Manekinów* Pawłowski tworzył w oparciu o ideę formy naturalnie ukształtowanej, którą wypracował na początku lat sześćdziesiątych. Doszedł do metody opartej na zasadzie minimalizacji. Obiekty z cyklu *Manekiny* osiągnęły kształty sugestywnie antropomorficzne. Sam autor poddał je dodatkowej interpretacji rozwijając tytuły: m.in. *Manekin uszkodzony, oczekujący, otyły, nieparzysty, milczący, antypatyczny, rozwiązły, nieczuły, żaden, czy Narodziny manekina*. Por: Andrzej Pawłowski 1925-1986, red. Jan Trzuppek i Maciej Pawłowski (Katowice, Wrocław, Kraków: BWA w Katowicach, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Bunkier Sztuki, 2002), 11-22, 170-175. Kat. wyst.
- 8 Grzegorz Borkowski, „Praktyki refleksji,” w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Bieżące praktyki, ruchome horyzonty*, red. Grzegorz Borkowski (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1999), 15. Kat. wyst.
- 9 Andrzej Turowski, „Atelier’72’ Edynburg,” *Projekt*, nr 1 (1973): 49.
- 10 W styczniu 1971 w Krzysztoforach Wanda Czełkowska omówiła publicznie koncepcję *Stołu*. Wśród słuchaczy był m.in. Tadeusz Kantor, a poruszenie środowiska artystycznego wokół wielkoformatowego projektu stopniowo otwierało przed rzeźbiarką możliwości pełnej realizacji 18 grudnia 1971 w krakowskim Pałacu Sztuki.
- 11 Wanda Czełkowska: *Stół* (Kraków: Krzysztofony, 1971), strony nienumerowane. Kat. wyst.
- 12 Np. Robert Morris wolną przestrzeń interpretował jako pustkę; pisał: „Otaczała mnie ona bielą, ciszą, zimnem i pozwalała doświadczyć namacalnego i intensywnego momentu pustki. Być może ponownie przeżywałem te momenty – w pustych, szarych powierzchniach moich minimalistycznych prac (...)” Robert Morris, „Ulica Indiana (1993),” w: *Uwagi o rzeźbie*. *Teksty*, red. Susanne Titz, Clemens Krümmel, Katarzyna Słoboda (Łódź: Muzeum Sztuki, 2010), 127. Łukasz Guzek w rozdziale „Pusta przestrzeń jako szczególny przypadek instalacji związanych z miejscem” przywołał m.in. prace Michaela Ashera z początku lat siedemdziesiątych, (np. *Clocktower 1976* otwierającą przestrzeń pustej galerii jako miejsce doświadczeń). O znanym geście Kleina – wystawienia pustej przestrzeni galerii Iris Clert w Paryżu w 1958, pisał „praca Kleina była związana ze świadomością malarzką, z rozszerzeniem pojęcia malarstwa abstrakcyjnego do jego granic. Tą granicą była pustka (*Le Vide*), która miała także znaczenie metafizyczne.” I dalej w rozdziale: „Przykłady realizacji instalacyjnych z lat 70.”: „Interesujące jest, jak różne znaczenia przybiera ten sam gest. Znaczy to, że klasyfikacja według powtarzających się cech formalnych, typowa metoda historyka sztuki, prowadzi do błędnych wyników, jeśli badacz nie zwróci uwagi na przesunięcia, zaburzenia sensu tych prac, czyli ich treści”, Guzek, *Sztuka instalacji*, 134-35.
- 13 Pewną analogią są poszukiwania Bruce’a Naumana prowadzone od końca lat sześćdziesiątych. Na wystawie przełomowej dla ustanowienia formy wizualnej instalacji *Anti-Illusion: Procedures/ Materials* w Whitney Museum w Nowym Jorku w 1969, zrealizował ciasny korytarz, nazwany *Performance-Area*, a w 1972 *Floating Room* (Leo Castelli Gallery). Por. Guzek, *Sztuka instalacji*, 105.
- 14 Za: Dorota Grubba, „»Jestem rzeźbiarzem, ale rzeźbiarzem od przestrzeni« Psychogeografia Wandy Czełkowskiej,” w: *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. Małgorzata Geron i Jerzy Malinowski, *Studia o sztuce nowoczesnej*, t. 3 (Kraków: Libron, 2001), 250.
- 15 Romuald K. Bochyński, „Wanda Czełkowska,” w: *Nowoczesna rzeźba polska 1955-1992*, red. Romuald K. Bochyński (Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 1995), 105-06. Kat. wyst.
- 16 Ścianę przeznaczyła na wystawę *Homage X. Dunikowskiemu*, organizowaną w Warszawie w 1975.
- 17 Były to *Dydona* i *Głowa św. Jana*. W 1980 Aleksander Wojciechowski pokazał prace z tego cyklu w Madrycie, Bilbao, Lizbonie, Barcelonie, Paryżu, Warszawie i Wrocławiu na wystawie: *Krystian Jarnuszkiewicz, Anna Kamieńska-Łapińska, Barbara Zbrożyna, Adolf Ryszka*.
- 18 „Kolumna” *Obiata* wydaje się korespondować z wydłużonym graniastostupem Roberta Morrisa pt. *Column* z 1961
- 19 Tekst Krystiana Jarnuszkiewicza wraz z rysunkami dotyczącymi montażu i ekspozycji pracy *Obiata Xaweremu Dunikowskiemu* pochodzi zteczki osobowej artysty znajdującej się w zbiorach archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie. Został on opublikowany w: „*Państwo Dydony*”. *Wystawa i wybrane problemy polskiej rzeźby współczesnej*, red. Dorota Grubba (Sopot, Pelplin: PGS, Bernardinum, 2010), 161. Kat. wyst.
- 20 Fragment tekstu Andrzeja Wojciechowskiego, który był eksponowany wraz z projektem *Cokołu samowystarczalnego* w ramach Sympozjum „Wrocław’70”. Por. Andrzej Wojciechowski, w: *Sympozjum Plastyczne Wrocław ’70*, red. Zbigniew Makarewicz i Danuta Dziedzic (Wrocław: Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, 1983), strony nienumerowane.
- 21 Sławomir Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem* (Warszawa: Świat Literacki, 2004), 199.
- 22 Za: Jerzy Ludwiński, „Sztuka pęknięć - sztuka kolekcji,” *Kultura*, nr 20 (1976).
- 23 Ibid. Andrzej Wojciechowski brał udział m.in. w *Exposition des artistes étrangers boursiers du gouvernement français – Cité Internationale des Arts – 18 rue de l’Hôtel de Ville – Paris* w 1973. Duży nakład kilkunastu ulotek o twórczości i filozofii sztuki A. Wojciechowskiego rozdawano od 4 do 30 marca 1973 na ulicach Paryża.
- 24 Andrzej Wojciechowski, „List do uczestników obchodów 40-lecie Sympozjum WROCLAW ’70,” (2010).



English Summaries

streszczenia angielskie

Bożena Kowalska
Polish Proto-conceptualism

By accepting one of the definitions applied to conceptualism in the research on this genre, as art that "takes the form of objects under the condition that they have a secondary function in parallel with an idea" I draw attention to an exceptional artistic case, that I call a Polish proto-conceptualism. This phenomenon occurred in the first half of the sixties, that is before Seth Siegelaub's exhibition in New York (1969), accepted as the beginning of conceptualism, or even before Sol LeWitt's article in *Artforum* entitled "Paragraphs on Conceptual Art" when the term, preceding the trend itself, was introduced into the language of art. For this reason I describe the above mentioned artistic experiments of clear conceptual characteristics, which preceded the accepted beginning of conceptualism, as protoconceptualism.

I include four Polish artists in this category: Andrzej Pawłowski – an author of *Cineforms* (1957) that were famous in the sixties and "The concept of an energy field" (1966); Jerzy Rosołowicz – the author of the "Theory on the function of the form" (1963) and objects made of lenses and prisms that according to the artist were mere examples of his theory of neutral act; Roman Opałka with his 'counted paintings' (1965) that documented the idea of a fight with time; and Ryszard Winiarski inspired by the probability theory, who asked about determinism or indeterminism and treated his works not as paintings but as "Attempts of visual presentation by statistical charts". Contrary to a typical conceptualism, (which was expressed as a record of processes, place marks, announcements, photographic documentation or mail art that was popular in Poland after 1970 and was inspired by similar activities by artists from Western Europe and the USA – the art of the described Polish proto-conceptualists was purely original and autonomous. It was precursory towards the global understanding of conceptualism and, what is very important, in their activity these artists generated an important message with which a significant concept, philosophical idea or analytic reflection was included.

Grzegorz Dziamski
Documenting Art as New Artistic Practice

The most tangible feature of Polish conceptual art at the beginning of the seventies was the rejection of the old language of art (painting, sculpture) in order to reach out for a new medium of the visualisation of ideas. Andrzej Lachowicz saw in this process a transition from manual art to mental art. It was a departure from autographic art, in which artists produced their own individual sign, to allographic art, in which they perform operations on signs. Mechanical registration media (photography, film) made this transition easier and lead to 'depicturalisation', or in other words, overthrowing painting as the main medium of visual art and, at the same time, introduced a new art language — the language of semiology. Photography made it possible to talk about art through the language of signs, not through the former language of emotions, experiences and aesthetic values. That new language, that was used more or less aptly by artists of the 70s as: Zbigniew Dłubak, Jan Świdziński, Jarosław Kozłowski, Andrzej Lachowicz, Józef Robakowski and Ryszard Waśko, turned out to be a significant feature highlighting Polish conceptual art. Photography and sign mutually supported each other in the battle with the old ideas of art.

A negative point of reference for the new art language became phenomenology. Phenomenologists take signs as reality, wrote Jan Świdziński. This mistake was avoided by structuralism, which operates through a neutral and arbitral (systematic) concept of a sign. A sign has an operational character, it is used to explore reality, it also allows for the reformulation of questions posed for art. Instead of wondering about the ways in which art reflects reality, we may ask a different question: how reality is understood by art, what actions are needed to be executed for the process of understanding to take place and, finally, what limits the process?

Conceptual art did not devise such a new art formula and one may doubt whether it was its aim. It changed, however, the language which we use to talk about art. It drew artists' attention to the processes of sign-posting, to how art functions in the world of signs. The artists may freely use all available signs, they may transform

old signs into new ones (secondary signs), they may give them new meanings through manipulation of the context and discover more or less overt mechanisms of encoding signs that are the discourses hidden behind them. Those discoveries became a permanent contribution of conceptual art to contemporary art practice: thanks to them contemporary art appears to be different than art from before a conceptual turn. Its most important consequence, however, is replacing artworks with art documentation.

Maria Hussakowska

What is the Gender of Polish Conceptual Art?

The essay was inspired by Pawel Dybel's book *The secret of the "other gender". Disputes around the sexual differences in psychoanalysis and feminism*, in which he asked a question about the gender of logos. My – less ambitious – attempt was to try to describe the potential of gender in Polish conceptual art. The question is ahistorical, but there are a number of reasons to ask it. Many female artists that were very active during the time of conceptual incitation are invisible. Polish conceptualism which was formed by some artistic couples, historically has lost female faces. Some of these contributors – like Natalia LL or Ewa Partum – we can find out about in the discourse among first Polish feminist artists, but the question of women's input into conceptualism is still open and does not attract enough interest of scholars. Maybe this is because of the fragile and delicate matter of an artistic partnership in contrast with the heroic notion of artistic individuality that is still attractive for conceptual artists. Maybe this is because of dangerous stereotypes about masculinity and femininity and male and female roles in artistic couples. There are very few scholars who are interested in examining the notion of collaboration in its very complex form.

Much of the contemporary discourse on Polish conceptual art has been conveyed through exhibitions. This tactic may be seen as paying respect to the form of an exhibition – a specific, ideal medium to consider works of art not individually, but as they interact with each other. The specifics of conceptual works that were generally visually unattractive in the early seventies has changed, partly because of the most recent generation. The new face of Polish conceptualism is very conservative with regard to the lack of input by women. Unfortunately the belief popular among scholars and curators that women do not do 'serious' work still persists, but fortunately for those women artists who are active and visible – they found a useful label in the discourse. Placing them within the feminist movement, one should not forget their conceptual roots, and should delete the question as to whether their works were serious.

Agnieszka Gralińska-Toborek

An Idea and an Image. The Iconoclastic Aspect of Conceptualism

Conceptualism, as the art of an idea, placed itself beyond aesthetic and sensual experience. As a rule, it did not produce art objects which could be pleasing or that would represent reality. This rejection of an image places conceptualism in a broadly understood iconoclastic movement. When we examine various historical iconoclastic movements (religious and political) we may reconstruct the most important features of iconoclastic awareness and compare them with the essential postulates of conceptualism. The result of this comparison is a striking similarity of both phenomena. To mention just a few linking features of conceptualism and iconoclasm, we may enumerate: a doubt in the adequacy of the relationship between an idea and image, a fear of an idolatrous belief in a material art object, a drive to demystify art and artists, a concentration on a word instead of an image. Iconoclastic mentality can also be characterised by analytic thinking, progressive attitude and irony. However, the question arises if iconoclasm can exist without idolatry; or if conceptualism could have developed without a material object? Even if it rejected it, then the art world (museum, critics, audiences) that shows a progressively stronger tendency to contextualise, flung conceptualism out of "art's orbit into the 'infinite space' of the human condition" (to use the words of J. Kosuth).

Wioletta Kazimierska-Jerzyk

Image and Idea. Aesthetic and Anthropological Paradoxes of Conceptual Art (Iconoclastic Implications)

When taking into account the iconoclastic implications of conceptualism, we may observe its close but at the same time, warped relationship with aesthetics. I developed this thought after reflecting on Arnold Berleant. Such a view allows one to support the idea of a wider understanding of the notion of conceptual art, which accepts the presence of an art object not only in the form of art documentation, but also as an object included in an aesthetic awareness. One of its main aspects is the problem of the effect (power) of images. The problem of an aesthetic awareness was developed by Joseph Kosuth through a suggestive formula of 'art as anthropology'. I treat this as a consequence of previous ideas developed by the artist, not as a total turn away from them.

As a consequence one may consider as conceptual the attitudes and projects that keep the image in its physical sense and make the creating of images problematic in such a way that the most important seem to be reflections on the notion of art (image). In the article I consider two examples of Polish artists – Jan Berdyszak and Grzegorz Sztabiński. I underline how their activities are involved in certain iconoclastic practices (typical for conceptualism) and with which means they articulate the need to overcome them.

Leszek Brogowski

Zbigniew Dłubak. From a Constituted Sense to the Sense Constitution

The article is based upon his translation of a French text published in 1994. The text was part of a catalogue featuring an individual exhibition by Zbigniew Dłubak in Maison des expositions de Genas. There were some minimal changes introduced by the author to the original work entitled "Du sens constitué à la constitution du sens." The text highlighted the originality of the artist's inspirations: on the one hand – similarly to other conceptualists in 1960-1970 – Dłubak was interested in semiotics and linguistics. However he was more captivated by Jakobson and Mukařowský than Ayer and Wittgenstein. On the other hand, in a similar way to some 20th century painters, he intuitively discovered the procedures of phenomenology. Dłubak's contribution to conceptual art is based on a 'structural-painterly' approach to art, which is reminiscent of Maurice Merleau-Ponty's philosophy. According to this French philosopher, language signs are 'forms *in blanco*'. For Dłubak, a work of art is an 'empty sign', which will acquire meaning during a process which Dłubak equaled with the work of art itself. The artist suggested an original – phenomenological concept of aesthetic experience, which was based on the idea of stepping outside 'the world of meaning' in a search for the source where the sense of art is constituted. The discovery of the process in which the sense of art emerges and understanding its mechanisms, stand in opposition to aesthetic concepts, as these aesthetic concepts find the style as the main goal of art creation and assume that for an artist a specific style represents a specific way of thinking. Breaking away from the stylistic focus and from thinking in the categories of style, is one of the most significant elements of creation according to Dłubak; a style is an ossified and fossilised sense. One of his characteristic strategies, which is aimed at overcoming the category of style, is a parallel and concurrent use of painting and photography. He underlined the overlapping of artistic and cognitive processes and by doing so, Dłubak arrived at an original concept – not very new in the history of aesthetic thought – which sees art as 'principle to the liveliness of one's mind'.

Adam Sobota

A Medium or a Person? – Conceptual Art Dilemmas Shown by a Few Examples

My intention is to describe essential artistic strategies associated with conceptualism mainly by highlighting examples of artists associated with the Wrocław milieu, one of whose strategies included using so called new media, that in the 1960s and 1970s were photography, film and video. This strategy opened the concept of art to the influences of mass culture, everyday life, to the issues of broadening perception and manipulating information. Confrontations and contradictions between the use of new media and classic art forms were expressed by within the milieux and by the various generations of artists causing acute polemics in Poland in the mid-seventies. First I want to focus on the arguments supporting the analysis of photomechanical media, as an essential artistic problem. In Polish art, pioneers of such an awareness were Zbigniew Dłubak and Zbigniew Staniewski. Since 1970 it was expressed in the program of the Permafo group (Dłubak, Natalia LL, A. Lachowicz) and then within other artistic groups, including Foto-Medium-Art and by Jerzy Olek. They were in touch with similar tendencies in Łódź, Kraków and Warsaw. Photomedialism preferred an objective criteria of activities and an openness towards the rules of visuality and the laws of nature typical for documentary movies. On the other hand, it could not exist without pointing at the subject of the creator and its subjective conditions. So the criteria of media and personality interweaved in artistic practice, but also appeared as antagonistic. It was best seen in the work of Natalia LL, who pointed at the instrumental blindness of the photomedialists, even though she paid a lot of attention to media issues herself.

The reduction of the role of art objects in conceptual art on behalf of a person and his/her life activities required a search of the personality which often reached the broadest cultural references, associated with philosophy, religion or mythology. It is well illustrated by the artistic activity of Natalia LL and Andrzej Dudek-Dürer, anchored in conceptual art and constantly developing through the confrontation of corporality and mental power combined with the language and communication possibilities offered by media.

Ryszard W. Kluszczyński

Conceptualism and Interactive Art. The Analysis of Polish Examples

Contemporary interactive art, which is created through digital computer technologies, has its roots in the artistic trends of a new avant-garde that developed at the end of the 1950s. Conceptual art played a significant and specific role in this process along with kinetic art, action art, installation and electronic media art. It formed not only a deep logic and framework for neo avant-garde tendencies in art, but also a favourable context to develop participatory tendencies and to prepare the conceptual ground for interactive art. In this complex field of artistic genres of that time, many artworks created had features which allow us to consider them in relation to interactive art. Amongst them, we can find works of such artists as Wojciech Bruszewski and Józef Robakowski. Their numerous installations and objects from the seventies link conceptual and analytical attitudes with interactive characteristics.

Tomasz Załuski

KwieKulik and Conceptualism in the People's Republic of Poland (PRL). A Contribution to the Problem Analysis

Until now, the artistic practices of a duo named KwieKulik, founded between 1971-1987 by Przemysław Kwiek and Zofia Kulik, were placed outside of conceptual art. I am not presenting here a simple thesis that KwieKulik were conceptual artists, but I attempt to formulate an introductory question about the complex relationship in which they **situated** themselves in response to conceptualism. In one of the interviews, the artists claimed that they could never be 'pure conceptual artists'. I wonder, however,

if the activity of the duo may be framed in a category of some 'impure conceptualism' whose important aspect is to be found in exposing the conditions of life and work in the People's Republic of Poland. To achieve this one needs to investigate thoroughly the artists' stance towards the hegemonic term of 'conceptualism' whilst highlighting all of their actions that had any conceptual feature and to define a specific, individual form which appeared in the network of relationships with other elements of artistic practice. In my text I explain how one should understand 'conceptualism' as 'a hegemonic term' that organises and imposes itself onto an agonistic field of innovative art practices — not only in the West, but also in Poland. In this context, undertaking the question of "KwieKulik and conceptualism" opens a new perspective for a counter-hegemonic reinterpretation of conceptualism in the People's Republic of Poland. Without rejecting the term 'conceptualism', one needs to look at the questions related to it through the prism of an individual case of the KwieKulik duo. It should also allow the practices of both artists to make an imprint on 'conceptualism'. In the last part of my text, I limit myself to a series of 'contributive' notes which may be treated as orientation points in an appropriate analysis of the conceptual aspects of the art of KwieKulik.

Grzegorz Sztabiński
Conceptual Tautologies

The text is an attempt to consider the character of tautological activities undertaken in conceptual art. There are two ways the issue can be approached. The first refers to the texts of Joseph Kosuth, who wrote that an artwork is a tautology because it refers to the term 'art'. The author develops the sense of Kosuth's statement "a work of art is a definition of art" and states, that a part of the tautological system that makes a proposed *definiens* of 'art' is available for direct perception, but the other part, which is the term 'art' must be recalled intellectually by the recipient. After taking into account the conceptual reference, the sense of a conceptual project with a meta-artistic character becomes noticeable. Polish examples of such works are projects by Roman Opałka, Jarosław Kozłowski, Jan Chwałczyk and Wanda Gołkowska. The second part of the article considers conceptual projects, in which both parts of equal tautology are directly given. Conceptual works of this structure may either state what is "unquestionable and universally important" (as Alicja Kępińska wrote) or make a kind of sense "at the same time suggested and reversed" (Umberto Eco). The possibilities are considered in reference to tautological works of Zdzisław Jurkiewicz, Jarosław Kozłowski, Zbigniew Dłubak and Jerzy Trelński.

Bogusław Jasiński
Art Instead of Philosophy

The aim of this text is to show the cognitive function of the art later referred to as conceptual. Conceptualism was particularly predisposed to express abstract messages which included philosophical ones. The basic question I would like to pose in this text is: can a conceptual art toolbox express in its own way that which had been formerly expressed by philosophy? How, with the usage of means suggested by conceptual art, may one build a general image of the world – comparable to that which philosophy had previously given? Perhaps a full answer to the above question leads us into the areas of art which ceased to fill the boundaries of conceptualism, or post-conceptualism and heads straightforward to action, which Grotowski called an 'active culture' — that is a place where art is not sufficient anymore.

Kazimierz Piotrowski
Conceptualism as Conceptism

We know, how valuable the role of the functor 'as' played in conceptualism. The functor was a basic linguistic tool of conceptual art infrastructure – the minimal part of speech that allowed for the production of concepts, engaging *ingenium* in its primary function as *ingenium comparans*. The criticism of conceptualism, mainly

comparison or identification of the artwork and analytic proposition revealed the fact that the tautological model of Kosuth is just one of many art concepts and remains a product of paralogical thinking. What is therefore decisive for conceptualism is an attempt to build a universal art theory: an idea, that for centuries has remained the basis for logical thinking, or the concept itself, in which paralogy cannot be eliminated. The tendency to narrow the meaning of a concept and limit art to its idea was marked in the text by Daniel Buren "Beware!" (1969-1970). How did it happen, that the formula of conceptism, used in the beginning of the decade by Henry Flynt in the text entitled "Concept Art" (1961) was replaced by conceptual art? For Flynt concept art was art whose materials were the language and concepts. According to him, a concept is a trace of an idea by Plato and means the intension of a name, but with today's state of knowledge demanding an objective relationship between a name and its intension this meaning is incorrect. Therefore, if the relationship is subjective, then the concept as a possible opposition towards the objective idea occupies a privileged space in a language and keeps its strength. Also in Sol LeWitt's "Paragraphs on Conceptual Art" (1967) and "Sentences on Conceptual Art" (1969), in which despite the fact that the expression 'conceptual art' appears explicitly, the term 'concept' remains an alternative to the idea, that may be simple and does not need to be complex. So according to Sol LeWitt, the concept implies a general direction, and ideas are its components. To radicalise this issue, let's ask, if conceptualism privileges the conceptual, as its literally understood name would indicate? Or on the other hand is what is called a concept, that being something ingenious and that even though it includes a moment of ideation (**abstracting** and transcending sensuality, that is crossing the borders of the material paradigm of art towards the idea), it is not reduced to a conceptual element, but rather expresses sensuality or its basic modus? The text is an attempt to show the tension in the art of Polish conceptists who referred in their paralogical discourse to conceptualism, especially with reference to the example of Andrzej Partum's work.

Janusz Zagrodzki

Art as an Expression of the Artist's Awareness

Considerations upon the awareness that previously had been identified as the power of God's creation, a universal mind that binds all terrestrial matters together, are the source of an ancient thought. The term conceptualism – *conceptus*, defining a thought, a concept, an imagination – was inherited from the Latin, but as an idea it emerged in philosophical discussions long before Socrates. The idea of conceptual perception may be found in Plato's philosophy; the definition of creative awareness was not, however, precisely defined by him. It was only Aristotle who assumed that a condition for art to exist is "a permanent disposition capable of producing something with reason". This direction of research was undertaken by Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, one of the first philosophers examining consciousness, the author of the treatise entitled "Philosophy of Art". The power of Schelling's thought was an emphasis on using symbols in art. Confronting hidden meanings with the literality of concepts based on tangible aspects of knowledge mean that his opinions are still of interest for researchers. The concept of a self-awareness we owe to the establishments of René Descartes. His principle "I think therefore I am" did not remove and in fact even highlighted the doubts that arise during creative activity.

What is contemporary art? – a discipline which attempts to understand the power of the human mind, which enables artists to use the knowledge they possess in action. It is an inborn predisposition, or perhaps it is a disposition to produce something material with a thought and therefore it is conceptual in nature. The values in art result from the essence of a message, and the methods of transmitting and receiving are, in a natural way, linked to the intellectual process and it does not matter, which form of the 'conceptualisation' of the world the artist chose. Art understood as a concept is often identified as utopian. Utopia, on the other hand, is most often understood as an intentional attitude that exists in one's consciousness, an idea which cannot be realised. The question arises: what is an artwork completed as an artistic fact. This apparent antinomy between the notions of reality, utopia and concept in art

results from an assumption that something is possible and other things are not and that all arguments depend on the assumed point of reference. It is often claimed in colloquial sentences that a project turned out to be utopian. But what does it mean? Can art be utopian? Has any art program ever been fully completed? Can ideas stemming from one's artistic statement, in their full complexity, demanding a lot of harmonious circumstances, ever be realised? So called utopian or conceptual thought is the basis of all meaningful art achievements, contrary to intentions thought to be realistic, which by their very down-to-earth nature, lack fantasy and therefore have little in common with art. The emergence of an art concept is parallel to the possibilities of its realisation. Not sooner does art exist for real, than as a result a conflict between creative ideas and changing reality appears. Sometimes artistic objectives do not develop further beyond the project stage, sometimes they turn into concrete objects, events or processes. The fact that their incarnations exist, does not determine the meanings. The essence of artistic work is to sustain the idea created. If it takes the form of a registered project then it automatically turns into a tangible object, an item, a phenomenon which can be a base for further actions. So, when the artist questions the rules of the surrounding reality, it is not a conceptual utopia that emerges, but new realities.

Łukasz Guzek

Gallery as an Artistic Project in Conceptual Art

The text announces a research program on the galleries that emerged in relation to conceptual art and introduces the scope and method of research.

The general aim of the research is to set apart the issue of a conceptual gallery as an independent artistic phenomenon. A conceptual gallery is examined as a general artistic formula.

The methodological scheme presented in the text aims at establishing a basic chronology and creating a typology of the trend.

Historically, conceptual galleries emerged and were shaped in the frame of a broadly understood conceptual tendency (a leading tendency in the seventies) because at that time, there occurred a specific formal-artistic relationship between art and gallery.

Until now, the conceptual gallery trend has been examined mainly in the context of the social, political and cultural conditions in which they were functioning. The research on conceptual galleries as an artistic project and a form of conceptual art causes the vector of the research to reverse.

The artistic character of particular galleries could be graded into those which housed more or less radical projects. One may imagine a scale between limit points: a gallery as a work of art and a gallery as an art container and place all galleries from the seventies on it.

The beginning of the conceptual gallery movement in Poland is marked by a project by Andrzej Kostołowski and Jarosław Kozłowski entitled NET (1971), based on a mail-art formula. It assumed not only collecting and exhibiting the works sent (which was each institution's aim), but also creating their own specific points in the network of institutions. Thirty five galleries participated in an exhibition which summarised an activity of the BWA Gallery in Sopot in the summer of 1981. The galleries of this type functioned in the next decade, even during martial law. In the mid-nineties the gallery movement started to integrate again, however after 2000 the commercialisation of the art market caused their disappearance.

Katarzyna Urbańska

Remont Gallery. The Unknown Avant-garde of the Seventies

The attempts to describe a history of Polish conceptualism in a systematic way, have been until now undertaken in a very similar way. The studies have concentrated mainly on outlining a few artistic centres with connections to the trend. These studies were discussed both in publications from the eighties and nineties and in more recent ones. Only Bożena Kowalska in her book *Artystyczno-społeczna problematyka zrzeszeń plastyków w Polsce w latach 1946-1976* (*Artistic and social problems of*

artistic groups in Poland in 1946-1976) from 1981 presented a broader panorama of artistic trends that emerged in the seventies. The history of Polish conceptualism mostly covers a narrow circle of galleries: the Foksal Gallery in Warsaw, Pod Mona Lisą and Permafo in Wrocław, and Akumulatory² in Poznań; a separate place is taken by film and photographic activities. The Remont Gallery in Warsaw, which was active around the same time, was not historically analysed. Its activity has always been treated as marginal. Undoubtedly this was caused by the specific atmosphere of those times, personal relationships and (often wrong) opinions which influenced the works of critics later on. What I refer to is the stance taken by the Foksal Gallery towards more and more frequent activities of the neo avant-garde, which meant that the gallery was often accused of non-uniformity, ambiguity of motives, but also aggression and mockery of the avant-garde. The creator and founder of the Remont Gallery was Henryk Gajewski. The official date when the Gallery was opened was 1.04.1972, and the date it closed was 06.11.1979. For almost seven years it hosted prominent Polish and foreign artists; it published numerous but modest publications, organised international conferences, exhibitions and activities that crossed the official boundaries of art. The gallery, from the very beginning, had little in common with the traditional concept of an art gallery. Its programme was filled with meetings with known publicists, political, social and cultural discussions and exhibitions with modern photography. Thanks to its open formula, the projects were realised by artists coming from various milieux. In the programme it was underlined, that it was not a gallery of one group or trend. What is worth noting is the fact that it showed the works of artists recognised as the leading representatives of neo avant-garde and now often linked with different art centers. The activities of the Remont Gallery can be compared to the activities of such places as Pod Mona Lisą and Permafo, where the gallery space was used for 'new media' or actions from the border of audiovisual art. The Remont Gallery in the beginning, similarly to Permafo, showed experimental photography and photo-conceptualism (Lucjan Demindowski, Krzysztof Wojciechowski, Elżbieta Tejchman, Andrzej Jórczak, Andrzej Lachowicz, Antoni Mikołajczyk, Zygmunt Rytko and Henryk Gajewski). No other gallery in Warsaw was more dynamic and with such a diversified programme, which allows us to analyse its activity from the perspective of a variety of discourses situated on the border of conceptual, contextual art, performance, mail-art, photography, installation, body art, audio-art or happenings.

Maciej H. Zdanowicz

The Concept and Experience of Time in the Art of Polish Conceptualism.

In my paper I analyse the art of selected Polish conceptual artists, whose art and creative strategies clearly attempt to analyse the essence of time. I consider exceptional in this context the work of Roman Opałka (*Opałka 1965 /1 – ∞*), Natalia LL's recordings (*Permanent recordings of time*), Zdzisław Jurkiewicz's *Saturn and Jupiter Ways*, and the projects by Stanisław Dróżdż (*FROM TO*) that touch upon various levels of time. In the presented analyses, I refer to the psychological and philosophical concept of perception and apercption, as well as an anthropological understanding of time. In my view, conceptual art is the genre whose characteristics lie in the conscious cognition and deep intellectual analysis of the reality surrounding the artist. With regard to the active role of the mind in the process of perception the apercption of time may be a more appropriate term.

Jerzy Olek

Foto Medium Art

The Foto-Medium-Art Gallery has worked continuously since 1977. For twenty years it was based in Wrocław and since 2007 in Kraków. During that time, an emphasis was placed on various issues which were reflected by the programme and the way it acted. After the analytical and new media period (in the seventies) there was a time of 'elementary photography' (the eighties). However, photography was not

the only medium that was exhibited there. Often the expositions, installations and projections were presented according to a programme, such as a series entitled "presence among the stones". An important initiative was Photoconferences East-West "European exchange" that has taken place since 1989. The largest one happened in 1991. It consisted of an international exhibition "New spaces of photography" and a conference "The ethos of photography".

A dozen or so years ago "Foto-Medium-Art" lost its space and it became a mobile gallery, organising exhibitions and meetings in various friendly places. Finally F-M-A settled in Kraków and at this time important questions arouse: how to find a place for the programme developed over the years in the changing cultural climate especially in times when the most widely used media has changed (digital media replaced analogue)? Is any form of continuation possible, when the former economy of means of the art form of photography has been replaced by developed multimedia and multi-layered image structures? It seems that after the media and elementary periods, F.M.A. has entered an era that is in the process of shaping. In an era, that started after 'neos' and 'posts', when linear narrations are replaced with mosaic structures of databases, structures consisting of elements that are independent of one another, it is time to reformulate the programme.

Karolina Jabłońska

Conceptual Activities within the Artistic Environment of Łódź by the Konkret Group

The Konkret Group emerged in the spring of 1970. The group exhibited three times in Łódź, and one of their exhibitions was also shown in Sieradz. The group consisted of Aleksander Hałat, Romana Hałat, Ryszard Hunger, Andrzej Jocz, Zbigniew Kosiński, Andrzej Nawrot, Henryk Strumiłło, later accompanied by Konrad Frejdllich and Antoni Szram. Among the group members there were artists who expressed themselves in painting, sculpture and graphics, and also ones who were associated with the creative use of text and language. The group did not have a formal program. The group members agreed, that at this specific time and place one needed to turn to concrete art, that is to concentrate on the form, not forgetting, however, about its social aspect. They perceived a way to develop art by new artistic means, using the achievements of technology and science. They did not support enclosing oneself within one discipline, they rather wanted to show the convergence of the ideas of visual art and other artistic disciplines, such as poetry.

The activity of the Konkret Group may be placed on the border of conceptualism and Dadaism, however, the resignation from creating a tangible artwork that happened not sooner than in the last exhibition of the group would favour the previous. Paradoxically, the lack of presence of a recognised artwork in the exhibition of 1972 was caused by the impossibility to realise a specific concrete form. On the other hand, the form that the artists wanted to show was a form of communication, therefore it dealt with a concept, not an object. The other argument to support the conceptual character of the group was the introduction of documentation to the exhibition and the elevating of this aspect to the importance of an artwork, equal to painting. On the other hand – the Dada character of the group's activities can be seen in the fact that in their ventures they were critical towards the artistic milieu and used ready mades. This group of young artists was open to the novelty factor in art and at the same time, the newest of artistic phenomena and tendencies became for them useful tools amongst others to deepen the essence of art.

Dorota Grubba

... a straight infinite line... Wanda Czelkowska, Krystian Jaruszkiewicz, Andrzej Wojciechowski

In the paper, I recall three independent individuals, whose work oscillated around conceptual art. They shared a strong interest situated on the borderline of mathematics and art philosophy (including problems such as: *an open space, the concept of central – axial point, infinite line* etc.) and research on semantic and

lexical possibilities of geometry. The work of these three extremely different artists, Wanda Czełkowska, Krystian Jaruskiewicz, Andrzej Wojciechowski, seems to be tied together by a common element; building spatial utterances based on forms that existed on the border of contemporary and archetypical language. They evoke reflections (e.g. sociological and cultural) by the use of a strongly individualised and meta-artistic code.

I analysed the following artworks: Wanda Czełkowska's *Conceptual Information about a Table* presented in 1972 in Edinburgh at The International Art Festival and another work entitled *Absolute elimination of sculpture as a notion of shape* (66 concrete slabs and 66 light points) from 1972; the project of a room independent of gravity (1959/1960), *Capitel as the structure of space* from 1952; Krystian Jaruskiewicz's multi-material object entitled *Sacrifice to Xawery Dunikowski* (1975), that incorporated an old Polish definition of the 'obiata' (sacrifice) custom taken from Bogumił Linde's dictionary in its original graphic version into an ascetic form; Andrzej Wojciechowski's works from the period when he co-operated with Stanisław Dróżdź, among them a series of photographs *SALVE* from 1970 (a stone with a Latin greeting found in an empty field), a model and an idea of the *Self-sustaining Plinth* from the Symposium "Wrocław '70", an action entitled *The Tower of Joy 23 VII 1970* built with the residents of Wrocław, and a philosophical and formal dialogue with S. Dróżdź *A Sphere and a stone – two perfections* (1974)

Bibliografia

bibliography

- Adorno, Theodor W. *Teoria estetyczna*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Biblioteka Współczesnych Filozofów. Warszawa: PWN, 1994.
- Alberro, Alexander. „A Media Art: Conceptualism in Latin America in the 1960s.” W: *Rewriting Conceptual Art*, red. Michael Newman i Jon Bird, 140-51. London: Reaktion Books, 1999.
- . „Reconsidering Conceptual Art 1966-1977.” W: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson, XVI-XXXVII. Cambridge, MA-London: MIT Press, 2000.
- András, Edit. „Transgressing Boundaries (Even Those Market Out by the Predecessors) in New Genre Conceptual Art.” W: *Art After Conceptual Art*, red. Alexander Alberro i Sabeth Buchmann, 163-77. Cambridge, MA-London: MIT Press, 2006.
- Andre, Carl. „Robert Smithson: We Always Reminded Us of the Questions We Ought to Have Asked Ourselves (1975-1978).” W: *Cuts. Texts 1959-2004*, red. James Meyer, 250. Cambridge, MA: MIT Press, 2005.
- Andrzej Pawłowski: *Luxografie/ ślady gestu / manekiny/ powierzchnie naturalnie ukształtowane uwarunkowane światłem / modele stereognozyjne / stymulatory wrażeń nieadekwatnych*. Kraków: Grupa Krakowska, Galeria Krzysztofory, 1964. Kat. wyst.
- Anonim. „Czy mamy awangardę neo czy pseudo.” *Sztuka*, nr 4 (1981): 2-6.
- Anonim. „O nową formułę – Gallerii Remont.” *Student*, nr 16 (1977): strony nienumerowane.
- Ardenne, Paul. *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2002.
- Art & Language. „Making Meaningless.” W: *Art & Language in Practice*, t. 2, red. Charles Harrison, 225-47. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1999.
- . „We Aimed to be Amateurs (1995).” W: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson, 442-49. Cambridge, MA-London: MIT Press, 2000.
- Arystoteles. *Dzieła wszystkie*. T. 1. Warszawa: PWN, 2003.
- Baudelaire, Charles. *O sztuce: szkice krytyczne*. Tłum. Joanna Guze. Teksty Źródłowe do Dziejów Teorii Sztuki. red. Juliusz Starzyński. t. 10. Wrocław: Ossolineum, 1961.
- Baudrillard, Jean. „Precesja symulaków.” Tłum. Tadeusz Komendant. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, 175-89. Kraków: Baran i Suszczyński, 1997.
- Beke, Laszló. „Conceptual Tendencies in Eastern European Art.” W: *The global conceptualism: points of origin, 1950s-1980s*, red. Philomena Mariani, 41-51. New York: Queens Museum of Art, 1999. Kat. wyst.
- Benjamin, Walter. „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej.” Tłum. Hubert Orłowski i Janusz Sikorski. W: *Twórca jako wytwórca*, 66-105. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975.
- . „Mała historia fotografii.” Tłum. Hubert Orłowski i Janusz Sikorski. W: *Twórca jako wytwórca*, 26-45. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1975.
- . „Paris, capitale du XIXe siècle. Exposé de 1939.” Tłum. Jean Lacoste. W: *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris: Cerf, 2002.
- Berdyszak, Jan i Elżbieta Olinkiewicz. *?Teatr, Teatr?* Wrocław: Wroclawska Oficyna Nauczycielska, 1996.
- Berdyszak, Jan. „Zdarzenie się obrazów w potoczności. Wobec potoczności.” W: *O obrazie*, red. Jan Berdyszak, 59-63. Olsztyn: Muzeum Warmii i Mazur, 1999. Kat. wyst.
- Berleant, Arnold. „Sztuka tego, co niewidoczne.” Tłum. Maria Korusiewicz i Tomasz Markiewka. W: *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o sztuce*, red. Krystyna Wilkoszewska, 150-71. Kraków: Universitas, 2007.
- Block, René. „Jarosław Kozłowski.” W: *Jarosław Kozłowski: rzeczy i przestrzenie*, 46-51. Łódź: Muzeum Sztuki, 1994. Kat. wyst.
- Bochyński, Romuald K. „Wanda Czełkowska.” W: *Nowoczesna rzeźba polska 1955-1992*, red. Romuald K. Bochyński, 105-06. Orońsko: Centrum Rzeźby Polskiej, 1995. Kat. wyst.
- Bojko, Szymon. „Rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem.” *Projekt*, nr 4 (1975): 20-25.
- Bollnow, Otto F. „Was heisst einen Schriftsteller besser verstehen als er sich selber verstanden hat?” W: *Das Verstehen*. Mainz-Rhein: Verlag Kirchheim, 1949.
- Borkowski, Grzegorz. „Praktyki refleksji.” W: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Bieżące praktyki, ruchome horyzonty*, red. Grzegorz Borkowski, 11-18. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 1999. Kat. wyst.
- Borowski, Wiesław i Andrzej Turowski. *Dokumentacja*. Warszawa: Galeria Foksal, sierpień 1971. Ulotka.
- Borowski, Wiesław. „Nurt apikturalny w Gallerii Foksal.” *Poezja*, nr 5 (1971): 103-07.
- . „Pseudoawangarda.” *Kultura*, nr 12 (23.03. 1975): 11-12.
- Brogowski, Leszek. „Od konstruktywizmu do dekonstrukcji.” W: *Dłubak: przeciw stereotypom [Against Stereotypes]*, red. Adam Sobota, 10-13. Kraków: Galeria MCK, 1993. Kat. wyst.
- . „Une peinture ne fait pas une pipe. Se ranger ou déranger: les dilemmes de la tautologie.” W: *Ce que vous voyez est ce que vous voyez. Tautologie et littéralité dans l'art contemporain*, red. Leszek Brogowski i Pierre-Henry Frangne, Aesthetica, 29-58. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- . *Świadomość i historia. Studium o filozofii Wilhelma Diltheya*. Gdańsk: Słowo / Obraz Terytoria, 2004.
- Bruszewski, Wojciech. *Fotograf*. Kraków: Korporacja Ha!art, Bunkier Sztuki, 2007.
- Burckhardt, Jacob. *Considérations sur l'histoire universelle*. Paris: Payot, 1972.
- Bureaud, Annick. „Les Basiques: Art »multimédia«.” W: *Leonardo on-line* (2004). www.olats.org/livresetudes/basiques/basiques.php.
- Buren, Daniel. „Beware!” W: *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, red. Kristine Stiles i Peter Selz, 140-48. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1996.
- . „Beware.” W: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson, 144-56. Cambridge, MA-London: MIT Press, 2000.
- Bürger, Peter. *Teoria awangardy*. Kraków: Universitas, 2006.
- Burn, Ian, Roger Cutforth i Mel Ramsden. „Proceedings Society for Theoretical Art and Analyses (Art and Language, June 1970).” W: *Conceptual Art*, red. Peter Osborne, 236-37. London: Phaidon Press, 2002.
- Cassierer, Ernst. *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Warszawa: Czytelnik, 1998.
- Certeau, Michel de. *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Chadwick, Whitney i Isabelle de Courtivron, red. *Significant others. Creativity and Intimate Partnership*. London: Thames & Hudson, 1993.
- Chandler, John i Lucy Lippard. „The Dematerialization of Art.” *Art International* 12, nr 2 (1968): 31-36.
- Czartoryska, Urszula i Jadwiga Janik, red. *Jarosław Kozłowski. Rysunki i przestrzenie*. Wrocław: BWA, 1995. Kat. wyst.
- Czartoryska, Urszula. „Czego fotografowie poszukują.” *Fotografia* 19, nr 6 (1971): 123-32, 38-40.
- . „Czego fotografowie poszukują?” W: *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy historyczne*, t. 2, red. Leszek Brogowski Lidia Czartoryska-Górska, 63-72. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2006.
- . „Gry Jarosława Kozłowskiego.” W: *Jarosław Kozłowski: rzeczy i przestrzenie*, 26-30. Łódź: Muzeum Sztuki, 1994. Kat. wyst.
- . „Okrutna jasność.” W: *Alina Szapocznikow, 1926-1973*, red. Zofia Gołubiew i Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, 12-23. Warszawa: Zachęta, 1998. Kat. wyst.
- . *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1973.

- Danto, Arthur C. „Filozoficzne zniewolenie sztuki.” *Studia Estetyczne* 23, (1986-1990): 17-34.
- Dilthey, Wilhelm. „Das achtzehnte Jahrhundert und die geschichtliche Welt.” W: *Gesammelte Schriften*, t. 3, red. Paul Ritter. Stuttgart-Göttingen: B. G. Teubner, Vandenhoeck & Ruprecht, 1962.
- . „Das Verstehen anderer Personen und ihrer Lebensäußerungen.” W: *Gesammelte Schriften*, t. 7 Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, red. Bernard Groethuysen. Stuttgart, Göttingen: B. G. Teubner / Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.
- . „Trzy epoki nowoczesnej estetyki i jej dzisiejsze zadania.” Tłum. Krystyna Krzemieniowa. W: *Pisma estetyczne*, Biblioteka Klasyków Filozofii, t. 145. Warszawa: PWN, 1982.
- . *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*. Tłum. Elżbieta Paczkowska-Łagowska. Minerwa. Biblioteka filozofii i historii filozofii. Gdańsk: Słowo / Obraz Terytoria, 2004.
- Dłubak, Zbigniew. „Asymetria.” W: *Asymetria* 94, strony nienumerowane. Warszawa: Mała Galeria, 1994. Kat. wyst.
- . „Desymbolizacje.” W: Zbigniew Dłubak: *Desymbolizacje. Muzeum Sztuki w Łodzi: październik – listopad 1978*, red. Janina Ładnowska, strony nienumerowane. Łódź: Muzeum Sztuki, 1978. Kat. wyst.
- . „Fotografia – czynnik wyobraźni.” *Fotografia*, nr 10 (1970): 219-22.
- . „Sztuka poza światem znaczeń.” *Nurt*, nr 3 (1977): 30.
- . „Uwagi o sztuce i fotografii.” *Odra*, nr 6 (1977): 77-78.
- . *Systemy*. Białystok: Galeria Znak, 1978. Kat. wyst.
- . *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*. Red. Henryk Gajewski. Warszawa: Galeria Remont, 1977.
- Domagała, Jerzy „Galeria.” *ITD*, nr 11 (1978): 24.
- Dybel, Paweł. *Zagadka drugiej płci*. Kraków: Universitas, 2006.
- Dziamski, Grzegorz. „Akademia przeciw akademizmowi. Uwagi o szkolnictwie artystycznym.” W: *Akademia 2007+*, red. Mieczysław Juda, 163-72. Katowice: ASP Katowice, 2009.
- . „Akademia w epoce postkonceptualnej.” Tłum. Agnieszka Matkowska i A. Zięba. W: *Difference Beyond Difference. Essays*, red. Agata Rogoś. Poznań: Wydawnictwo ASP, 2009.
- . „Andrzej Partum – w wirze przemian.” W: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, red. Grzegorz Dziamski, strony nienumerowane. Warszawa: Dom Słowa Polskiego, 1991.
- . „Czy sztuka konceptualna jest klasycyzmem naszych czasów?” W: *Sztuka po końcu sztuki*, 85-93. Poznań: Arsenał, 2009.
- . „Czy sztuka konceptualna jest klasycyzmem naszych czasów? Documenta 12 w Kassel.” *Odra*, nr 9 (2007): 67-70.
- . „Konceptualizm.” W: *Od awangardy do postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski. Warszawa: Instytut Kultury, 1996.
- . „Konceptualna teoria i praktyka (część I).” *Dyskurs*, nr 4 (2006): 178-92.
- . „Logika parergonu.” W: *Powłoki. Jan Berdyszak*, 20-22. Poznań: Centrum Kultury „Zamek”, 2001. Kat. wyst.
- . „Sztuka pisana ciałem.” W: *Ewa Partum 1965 -2001*, red. Dorota Monkiewicz i Urszula Król, 33-34. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2006. Kat. wyst.
- . „Sztuka po końcu sztuki.” W: *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, 7-27. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 2009.
- . „Świadomość artystyczna. Sztuka konceptualna.” W: *Szkice o nowej sztuce*, 154-71. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984.
- . *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*. Filozofia i Logika. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010.
- . *Szkice o nowej sztuce*. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984.
- Dzieduszycki, Antoni. „Natalia Lach – Lachowicz.” *Fotografia*, nr 7 (1973): 157-58.
- Eco, Umberto. *Pejzaż semiotyczny*. Tłum. Adam Weinsberg. Warszawa: PIW, 1972.
- Filon Aleksandryjski. „O Dekalogu.” Tłum. Leon Joachimowicz. W: *Pisma*, t. 1, red. Leon Joachimowicz, 195-229. Warszawa: PAX, 1986.
- Flynt, Henry. „Concept Art.” W: *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, red. Kristine Stiles i Peter Selz, 820-22. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1996.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois i Benjamin Buchloh. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames&Hudson, 2005.
- Foster, Hal. *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Universitas, 2010.
- Freedberg, David. „Joseph Kosuth and the Play of the Unmentionable.” W: *The Play of the Unmentionable. An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum* 31-68. New York: New Press, 1992. Kat. wyst.
- . *Ikonoklasts and Their Motives*. <http://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac:125446>.
- . *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*. Tłum. Ewa Klekot. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2005.
- Frejlich, Konrad. „Słowa i obrazy.” W: *Wystawa Grupy Konkret*, strony nienumerowane. Łódź: Ośrodek Propagandy Sztuki, 1982. Kat. wyst.
- Fuchs, Elżbieta i Grzegorz Sztabiński, red. *Grzegorz Sztabiński: retrospekcja: obrazy, rysunki, instalacje*. Łódź: Miejska Galeria Sztuki, 2007. Kat. wyst.
- Fuchs, Elżbieta i Janusz Zagrodzki, red. *Wojciech Bruszewski. Fenomeny percepcji*. Łódź: Miejska Galeria Sztuki, 2010.
- Gadamer, Hans-Georg. „Die Universalität des hermeneutischen Problems.” W: *Kleine Schriften I. Philosophie-Hermeneutik*, 101-12. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebek), 1967.
- . *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Terminus. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993.
- . *Rozum, słowo, dzieje*. Warszawa: PIW, 1979.
- Gamboni, Dario. *The destruction of art: iconoclasm and vandalism since the French Revolution*. London: Reaktion Books, 2007.
- Garrard, Mary D. „Feminist Politics: Networks and Organizations.” W: *The power of feminist art: the American movement of the 1970s, history and impact*, red. Norma Broude i Mary D. Garrard, 88-103. New York: Harry N. Abrams, 1996.
- Gehlen, Arnold. *W kręgu antropologii i psychologii społecznej. Studia*. Warszawa: Czytelnik, 2001.
- Glock, Hans-Johann. *Słownik Wittgensteinowski*. Tłum. Mikołaj Hernik i Michał Szczubińska. Warszawa: Spacja, 2001.
- Gołkowska, Wanda. *Układ otwarty jako proces twórczy*. Wrocław: Galeria Awangarda, 2001. Kat. wyst.
- Goodman, Nelson. „Art and Authenticity.” W: *Problems and Projects*, 85-102. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1972.
- Groys, Boris. „Art in the Age of Biopolitics: from Artwork to Art Documentation.” Tłum. Steven Lindberg. W: *Dokumenta 11-Platform 5*, 108-14. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002. Kat. wyst.
- Grubba, Dorota. „Jestem rzeźbiarzem, ale rzeźbiarzem od przestrzeni.» Psychogeografia Wandy Czełkowskiej.” W: *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, red. Małgorzata Geron i Jerzy Malinowski, *Studia o sztuce nowoczesnej*, t. 3, 249-56. Kraków: Libron, 2001.
- Guzek, Łukasz, „Sposób użycia pojęcia kontekstu przez Josepha Kosutha i Jana Świdzińskiego”, referat opublikowany w: *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki. Miejsce konceptualizmu, kontekstualizmu i sztuki pojęciowej w historii najnowszej*, red. Bogusław Jasiński, 10-22. Gorzów Wielkopolski: Miejski Ośrodek Sztuki, 2009.
- . „Grzegorz Sztabiński i Lata osiemdziesiąte.” w: *Spam.art.pl* (2007). <http://www.lodz-art.eu/sztabinski.html>.
- . *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*. Warszawa: Neriton, 2007.

- Honnet, Klaus. *Concept Art*. Köln: Phaidon, 1971.
- Hopfinger, Maryla. *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*. Warszawa: PWN, 1993.
- Hussakowska, Maria, „Helena Blum and her Modern Art History – written and exhibited” (referat wygłoszony na: *Rebels, Martyrs and the Others: rethinking polish Modernism, School of Art History, Film and Visual Media, Birkbeck College, London, 12-13 June 2009*).
- . „Stosunek do feminizmu do sztuki przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.” W: *Sztuka kobiet*, red. Agata Smalcerz i Jolanta Ciesielska, 54-69. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2000.
- Jakubowska, Agata. *Na marginesie lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*. Kraków: Universitas, 2004.
- Jan Chwałczyk. *Portrety i autoportrety. Portret zbiorowy: jak niemożliwe uczynić możliwym*. Wrocław: [sine nomine], 2005. Kat. wyst.
- Jarnuszkiewicz, Krystian. W: „Państwo Dydony”. *Wystawa i wybrane problemy polskiej rzeźby współczesnej*, red. Dorota Grubba, 61-62, 80-81, 161. Sopot, Pelplin: PGS, Bernardinum, 2010.
- Jasiński, Bogusław. „Granice malarstwa, granice sztuki.” *Twórczość*, nr 5 (2009): 125-29.
- . „Jak istnieje świat obiektywny? Kilka uwag o Husserlowskiej idei przedmiotowości transcendentalnej.” *Świdnickie Studia Teologiczne*, nr 6 (2009): 121-33.
- . „Karl R. Popper: bałwochwalstwo rozumu.” *Świdnickie Studia Teologiczne*, nr 4 (2007): 243-85.
- . „Myślenie dialogiem.” W: *Droga myśli*, 217-19. Warszawa: Ethos, 1997.
- . „Tezy o ethosofii.” *Studia Filozoficzne*, nr 7 (1987): 153-79.
- . „Wokół Joyce’a.” W: *Zagubiony Ethos*, 47-77. Warszawa: Ethos, 1994.
- . *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*. Warszawa: Ethos, 2008.
- . *Myślenie Heideggerem*. Warszawa: Klub Otrycki, 1988.
- . *Sztuka? Tylko wtedy, kiedy jestem*. Warszawa: Ethos, 2010.
- . *Tezy o ethosofii*. Olsztyn-Warszawa: Ethos, 1993.
- Jurkiewicz, Małgorzata, Joanna Mytkowska i Andrzej Przywara, red. *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal*. Warszawa: Fundacja Galerii Foksal, 1998.
- Juskiewicz, Piotr. *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasów Odwilży* Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2006.
- Kandinsky, Wassily. „Język form i kolorów.” W: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, 248-65. Warszawa: PWN, 1969.
- Kant, Immanuel. „Wstęp.” Tłum. Jerzy Gałęcki. W: *Krytyka władzy sądzania*, red. Jerzy Gałęcki, Biblioteka Klasyków Filozofii, t. 73, 11-56. Warszawa: PWN, 2004.
- . *Krytyka czystego rozumu*. Warszawa: Hachette Livre Polska, 2009.
- Karlstadt, Andreas. „O zniesieniu obrazów.” W: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce. 1500-1600*, red. Jan Białostocki, Historia doktryn artystycznych: wybór tekstów, t. 2, 114-16. Warszawa: PWN, 1985.
- Kazimierska-Jerzyk, Wioletta. „Co da się ocalić z awangardy? (rozmowa z Profesorem Grzegorzem Sztabińskim).” *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego*, nr 10 (2) (2007): 12-16.
- Kępińska, Alicja. „Dośćgnąć »niemożliwego.«” W: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, red. Paweł Polit i Piotr Woźniakiewicz, 10-16. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000. Kat. wyst.
- . *Nowa sztuka – sztuka polska w latach 1945-1978*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1981.
- Kluszczyński, Ryszard W, red. *Warsztat Formy Filmowej 1970-1977*. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2000. Kat. wyst.
- . „Od konceptualizmu do sztuki hipermediów. Rozważania na temat modelu sytuacji estetycznej w sztuce multimedialnej.” W: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. Krystyna Wilkoszewska, 77-86. Kraków: Universitas, 1999.
- . *Awangarda. Rozważania teoretyczne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997.
- . *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Warszawa: Instytut Kultury, 1999.
- . *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*. Warszawa: Instytut Kultury, 1998.
- . *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2010.
- Kosiński, Zbigniew. „Do odbiorcy.” W: *Wystawa Grupy Konkret*, strony nienumerowane. Łódź-Sieradz: Ośrodek Propagandy Sztuki, Muzeum w Sieradzu, 1970. Kat. wyst.
- Kostołowski, Andrzej. „P.I.K. Polskie Inwencje Konceptualne.” W: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, red. Paweł Polit i Piotr Woźniakiewicz, 18-44. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000. Kat. wyst.
- . „Szkie do programu sztuki etycznej.” W: *70-80 Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych. Teksty koncepcje*, 81-105. Sopot: BWA w Sopocie, 1981.
- Kosuth, Joseph. „1975.” W: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson, 334-49. Cambridge, MA-London: MIT Press, 2000.
- . „Art After Philosophy.” *Studio International*, nr 10 (October 1969): 134-37.
- . „Sztuka po filozofii (1969).” Tłum. Urszula Niklas. W: *Zmierzch estetyki - rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, red. Stefan Morawski, 239-58. Warszawa: Czytelnik, 1987.
- . „The Artist as Anthropologist.” W: *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, red. Gabrielle Guercio, 107-28. Cambridge, MA-London: MIT Press, 1991.
- . *Within the Context: Modernism and Critical Practice*. Ghent: Coupure, 1977.
- Kowalczyk, Izabela. „The Ambivalent Beauty.” W: *Gender Check. Femininity and masculinity in the Art of Eastern Europe*, red. Bojana Pejić, 34-41. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2009.
- . *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat '90* Warszawa: Sic!, 2002.
- Kowalska, Bożena. „Sztuka okresu filozofii.” W: *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, 184-95. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1985.
- . *Polska awangarda malarska 1945-80. Szanse i mity*. Warszawa: PWN, pierwsze wydanie 1975.
- Krakowski, Piotr. *O sztuce nowej i najnowszej*. Warszawa: PWN, 1981.
- Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA-London: MIT Press, 1985.
- Kroutvor, Josef. „Moeglichkeit, Experiment, Ideen und Kreationen (1971).” W: *Aktuelle Kunst in Osteuropa. CSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn*, red. Klaus Groh, strony nienumerowane. Köln: Du Mont-Schauberg, 1972.
- Królikowski, Wiesław. „Galeria.” *Nowy Medyk*, nr 14 (1977).
- Krygier, Stefan. „Władysław Strzemiński – artysta, pedagog. Wspomnienia.” W: *Władysław Strzemiński. In memoriam*, red. Janusz Zagrodzki, 39-48. Łódź: PP „Sztuka polska”, 1988.
- Kubicki, Roman. „Dyskretna mądrość podglądania.” W: *O obrazie*, red. Jan Berdyszak, 8-14. Olsztyn: Muzeum Warmii i Mazur, 1999. Kat. wyst.
- Kulik, Zofia i Przemysław Kwiek. „Bez tytułu.” *Kalejdoskop*, nr 7/8 (1979): 6-7.
- Kulik, Zofia, Praca dyplomowa. Archiwum KwiekKulik, PDDiU, Łomianki.

- Kulik, Zofia, Przemysław Kwiek i Paweł Kwiek, *Tekst wystany do katalogu wystawy sztuki polskiej organizowanej przez J. Glusberga w Argentynie, III 1973*. Maszynopis. Archiwum KwiekKulik, PDDiU, Łomianki,
- Kwiecień, Agnieszka. „Utopia ciała i transgresji w twórczości Natalii LL i Alicji Żebrowskiej.” Praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, 2008.
- KwieKulik, *Tekst autorski napisany w Liksajnach, 03.06.1975*. Maszynopis. Archiwum KwiekKulik, PDDiU, Łomianki,
- . *Uwarunkowania versus Kontekst*. Rękopis. Archiwum KwiekKulik, PDDiU, Łomianki,
- . „Bez tytułu.” W: *Oosteurope conceptuele fotografie*, red. Gerrit Jan de Rook, 55-58. Eindhoven: Technische Hogeschool, 1977. Kat. wyst.
- . „Na własną odpowiedzialność. Dokumentacja Zofii Kulik i Przemysława Kwieka.” *Sztuka*, nr 4 (1981): 6-13.
- Lacan, Jacques. *Ecrits*. Paris: Seuil, 1966.
- . *Le Séminaire. Livre III. Les psychoses*. Paris: Seuil, 1981.
- Lachowicz, Andrzej. „Sztuka i fotografia.” *Nurt*, nr 10 (1976): 28-30.
- Lachowski, Marcin. *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2006.
- Lakatos, Imre. „Falsification and the Methodology of Scientific Research Programmes.” W: *Criticism and the Growth of Knowledge*, red. Imre Lakatos i Alan Musgrave, 91-196. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- . „History of Sciences and its Rational Reconstructions.” W: *The Methodology of Scientific Research Programmes. Philosophical Papers*, t. 1, red. John Worrall i George Currie, 102-38. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- Latour, Bruno. „What is Iconoclasm, or Is There a World Beyond the Image Wars?” W: *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, red. Bruno Latour i Peter Weibel, 14-37. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
- Lemaire, Anika. *Jacques Lacan*. Bruxelles: C. Dessart, 1970.
- Lewandowska, Marysia. „Odzyskana rozmowa 2009-1991.” W: *Tytuł roboczy / Working title: Archiwum / archive*, t. 2, red. Magda Ziółkowska i Andrzej Leśniak, 40-43. Łódź: Muzeum Sztuki, 2009. Kat. wyst.
- LeWitt, Sol. „Paragraphs on Conceptual Art.” *Artforum* 5, nr 10 (June 1967): 79.
- . „Paragraphs on Conceptual Art; Sentences on Conceptual Art.” W: *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, red. Kristine Stiles i Peter Selz, 822-27. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1996.
- Lippard, Lucy. „Sexual Politics: Art Style.” W: *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, 28-37. New York: Dutton, 1976.
- . „The Women's Art Movement – What Next?” W: *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, 139-48. New York: Dutton, 1976.
- Lisok, Marta. „W poszukiwaniu ładu, tożsamości i języka – kobieca krzątanka w sztuce wybranych polskich artystek.” Praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, 2007.
- Ludwiński, Jerzy. „Rozmowa z Jarosławem Kozłowskim.” W: *Jarosław Kozłowski: rzeczy i przestrzenie*, 62-77. Łódź: Muzeum Sztuki, 1994. Kat. wyst.
- . „Sztuka pęknięć – sztuka kolekcji.” *Kultura*, nr 20 (1976).
- . *Epoka Błękitu*. Kraków: Otwarta Pracownia, 2003.
- Lyotard, Jean-François. „Critical Reflections.” *Artforum* 29, nr 8 (1991): 92-93.
- Ładnowska, Janina. „Bez tytułu [Wypełnianie konturu...].” W: *Roma Hałas. Triady. Malarstwo, rysunek*, strony nienumerowane. Łódź: BWA, 1989. Kat. wyst.
- Łubowicz, Elżbieta. „Rzeczywistość jest tekstem. »Pojęciokształty« Stanisława Dróżdża.” *Dyskurs*, nr 10 (2010): 143-73.
- M.J. „Konkret.” *Dziennik Łódzki*, nr 21 (1971), 6.
- Markowski, Michał P. – *Pragnienie obecności: filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza. Eseje o Sztuce*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1999.
- Marquard, Odo. *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2007.
- Marzona, Daniel. *Conceptual Art*. red. Uta Grosenick. Köln - London - Los Angeles: Taschen, 2006.
- Matuzewski, Andrzej. *Aspekty*. Poznań: ASP, 2004.
- Merleau-Ponty, Maurice. „O fenomenologii mowy.” Tłum. Stanisław Cichowicz. W: *Proza świata: eseje o mowie*, red. Stanisław Cichowicz, 157-77. Warszawa: Czytelnik, 1976.
- Meyer, Ursula. *Conceptual Art*. New York: Dutton, 1972.
- Michalski, Jan. „Urywamy się na wolność i transformujemy.” *Znak*, nr 523 (grudzień 1998): 4-16.
- Millet, Catherine. „Sztuka konceptualna jako semiotyka sztuki.” W: *Textes sur l'art conceptuel*, 5-23. Paris: Daniel Templon, 1972.
- Mitchell, W.J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University Of Chicago Press, 1987.
- Monkiewicz, Dorota. „A panoramic View: Art by Women, Feminine and Feminist Art in Poland after 1945.” W: *Architecture of Gender Contemporary Women's Art In Poland*, red. Aneta Szyłak, 21-31. Warszawa: Muzeum Narodowe, 2003. Kat. wyst.
- Morawski, Stefan. „Konceptualizm obcy i rodzimy.” *Projekt*, nr 3 (1975): 26-33.
- . „Paradoksy estetyczne najnowszej awangardy.” W: *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, 184-99. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985.
- Morris, Robert. „Some Notes on the Phenomenology of Making: the Search for the Motivated.” *Artforum*, nr 8 (1970): 62-66.
- . „Ulica Indiana (1993).” W: *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, red. Susanne Titz, Clemens Krümmel, Katarzyna Słoboda, 109-127. Łódź: Muzeum Sztuki, 2010.
- Nader, Luiza. *Konceptualizm w PRL*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Natalia LL. „Postawa transformacyjna.” W: *Natalia LL Texty. Teksty Natalii LL. O twórczości Natalii LL*, red. Natalia LL, 12-13. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2004.
- . „Teoria głowy.” W: *Natalia LL Texty. Teksty Natalii LL. O twórczości Natalii LL*, red. Natalia LL, 120-23. Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2004.
- Newman, Michael. „Michael Newman rozmawia z Marysią Lewandowską o jej nowym projekcie Czułe Muzeum.” W: *Tytuł roboczy / Working title: Archiwum / archive*, t. 2, red. Magda Ziółkowska i Andrzej Leśniak, 24-29. Łódź: Muzeum Sztuki, 2009. Kat. wyst.
- Nowak, Ewa Izabela. „B jak Buren. [Rozmowa z Danielem Burenem].” *Arteon*, nr 10 (2001): 16-21.
- Olek, Jerzy. „»Foto-Medium-Art« jako idea i jako miejsce.” *Kresy*, nr 2 (1995): 177-81.
- . „Autokreacja mediów.” *Opole*, nr 5 (1980): 14-15, 28.
- . „Fotografia o fotografii.” *Projekt*, nr 5 (1984): 48-51.
- . „Foto-Medium-Art.” *Odra*, nr 4 (1977): 79-84.
- . „Media i poznanie.” *Nurt*, nr 10 (1980): 37-41.
- . „Wstęp.” W: *Stany graniczne fotografii*, 5-6. Katowice: Okręg Śląski ZPAF, 1977. Kat. wyst.
- Opałka, Roman. „Horyzont siedmiu siódemek (kat. wyst. w Galerii Art New Media, Warszawa 2009).” *Sztuka.pl (dodatek)*, nr 9 (2010).
- Orwell, George. *Folwark zwierzęcy*. Tłum. Bartłomiej Zborski. Warszawa: Alfa, 1989.
- Osborne, Peter. *Conceptual Art*. London: Phaidon Press, 2002.
- Owens, Craig. „The Allegorical Impulse, Toward a Theory of Postmodernism.” *October* 12, (Spring 1980): 67-86.
- Paczkowska-Łagowska, Elżbieta. *Logos życia*. Minerva. Biblioteka filozofii i historii filozofii. Gdańsk: Słowo / Obraz Terytoria, 2000.

- Pawłowski, Andrzej. „Koncepcja pola energetycznego.” W: *Andrzej Pawłowski. Forma naturalnie ukształtowana*, strony nienumerowane. Pieszkowa Skąta: Muzeum w Pieszkowej Skale, 1966. Kat. wyst.
- Pawłowski, Tadeusz. *Tworzenie pojęć w naukach humanistycznych*. Warszawa: PWN, 1986.
- Piotrowski, Kazimierz. „Estetyka jako asteiologia.” W: *VIII Polski Zjazd Filozoficzny. Księga streszczeń*, red. Anna Brożek i Jacek Jadacki, 491-92. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2008.
- . „Kryzys znaczenia w sztuce. Josepha Kosutha przejście od tautologicznego do zantropologizowanego modelu sztuki.” *Obieg*, nr 9/10 (1991): 17-19.
- . „Pozytywny nihilizm Andrzeja Partuma.” *Magazyn Sztuki*, nr 5 (1995): 112-24.
- . „Teoretyzm Grzegorz Sztabińskiego. Między intelektualizmem a cerebralizmem awangardy albo lekcja poziomego myślenia.” <http://www.galeriaxx1.pl/sztabinski/Sztabinski2.pdf>.
- Piotrowski, Piotr, red. *Galeria odNowa 1964-1969*. Poznań: Muzeum Narodowe, 1993. Kat. wyst.
- . „Meblowanie pokoju. O sztuce Jarosława Kozłowskiego.” W: *Jarosław Kozłowski: przestrzenie czasu*, red. Małgorzata Waller, 6-31. Poznań: Muzeum Narodowe, 1997. Kat. wyst.
- . *Awangarda w cieniu Jaffy*. Poznań: Rebis, 2005.
- . *Dekada*. Poznań: Obserwator, 1991.
- . *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945*. Poznań: Rebis, 1999.
- Polit, Paweł. „Doświadczenia dyskursu. Polska sztuka konceptualna w latach 1965-1975.” W: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, red. Paweł Polit i Piotr Woźniakiewicz, 68-98. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000. Kat. wyst.
- . „Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni artysty. (Jerzy Ludwiński w rozmowie z Pawłem Politem).” W: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, 54-66.
- . „O sztuce konceptualnej. (Andrzej Turowski w rozmowie z Pawłem Politem).” W: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, 46-52.
- . „Przedmowa.” W: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, 9.
- Preziosi, Donald. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- Ramirez, Mari Carmen. „Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America.” W: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson, 550-62. Cambridge, MA-London: MIT Press, 2000.
- Rejniak-Majewska, Agnieszka. „Gra Przemieszczanego: The Play of the Unmentionable Josepha Kosutha.” W: *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. Maria Popczyk, 172-81. Katowice: Muzeum Śląskie, 2006.
- Robakowski, Józef. „Manifest.” W: *Teksty interwencyjne 1970-1995*, 38-39. Koszalin-Słupsk: Galeria Moje Archiwum, BWA w Słupsku, 1995.
- . „Manipuluj!” W: *Teksty interwencyjne 1970-1995*, 79.
- Rogozińska, Renata. *Ikona w sztuce XX wieku*. Kraków: WAM, 2009.
- Rogulski, Marek, red. *Zwiadowca*. Gdańsk: CSW Łaźnia, Fundacja TNS, 2009. Kat. wyst.
- Romanowski, Ignacy Gustaw. „»Konkreć« po próbie.” *Odgłosy*, nr 9 (1971): 10.
- Ronduda, Łukasz. „Neoawangarda w tęczkach SB.” *Piktogram*, nr 9/10 (2007-2008): 28-97.
- . *Sztuka polska lat 70. Awangarda*. Jelenia Góra-Warszawa: Polski Western, CSW Zamek Ujazdowski, 2009.
- Rosolowicz, Jerzy. „Teoria funkcji formy.” W: *Jerzy Rosolowicz, Reliefy sferyczne*, strony nienumerowane. Wrocław: Muzeum Miasta Wrocławia, 1969. Kat. wyst.
- Rottenberg, Anda. *Sztuka w Polsce 1945-2005*. Warszawa: Stentor, 2005.
- Rougé, Bertrand. „Sztuka konceptualna. Konceptualizm.” Tłum. Halina Andrzejewska. W: *Słownik sztuki XX wieku*, red. Gerard Durozoi, 606-07. Warszawa: Arkady, 1998.
- Rougemont, Denis de. *Udział diabła*. Warszawa: Wydawnictwo Wodnika, 1992.
- Sekula, Allan. „Demontaż modernizmu, ponowne odkrycie dokumentu. Notatki o polityce reprezentacji (1978).” Tłum. Krzysztof Pijarski. W: *Społeczne użycia fotografii*, red. Karolina Lewandowska, 39-69. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Zachęta, 2010.
- Sikora, Stawomir. *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Warszawa: Świat Literacki, 2004.
- Sikorski, Tomasz. „Dokumentacja w sztuce jako informacja i produkt artystyczny.” *Kalejdoskop*, nr 4-5 (1979). Nienumerowane?
- Sitkowska, Maryla. „Wstęp.” W: *Sigma, galeria Repassage, Repassage2, Rerepassage*, red. Maryla Sitkowska, 4-19. Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 1993. Kat. wyst.
- Sobotka, Adam. „Pseudo-70.” *Obieg*, nr 1-2 (1993): 20-23.
- Sosnowski, Paweł. „Stanisław Dróżdż – Od do.” <http://appendix2.com/lang/pl/wystawyexhibitions/2009/od-dofrom-to>.
- Sprawozdanie (I) z zebrania Komitetu Festiwalowego, 26.02.1971*. Maszynopis. Archiwum Kwiekulik, PDDiU, Łomianki.
- Sprawozdanie (II) z zebrania Komitetu Festiwalowego, 01.03.1971*. Maszynopis. Archiwum Kwiekulik, PDDiU, Łomianki.
- Staniewski, Zbigniew. „Filozofia a fotografia.” W: *Wrocławska Galeria Fotografii*, strony nienumerowane. Wrocław: Wrocławska Galeria Fotografii, 1975.
- . *Fotografia kompleksowa*. Gdańsk: Galeria GN, 1981. Kat. wyst.
- Stokłosa, Bożena. „Artystyczno-społeczna problematyka zrzeszeń plastyków w Polsce w latach 1946-1976.” Dysertacja doktorska, Instytut Sztuki PAN, 1982.
- . „Galerie autorskie. Przegląd koncepcji.” W: *CDN*, red. Katarzyna Banachowska i Jan Stanisław Wojciechowski, *Studia artystyczne*, t. 2, 38-51. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1980.
- Strzemiński, Władysław. „Kto chce niech szpera...” W: *Władysław Strzemiński. In memoriam*, red. Janusz Zagrodzki, 183. Łódź: PP „Sztuka polska”, 1988.
- . „O Nowej Sztuce.” W: *Władysław Strzemiński. Wybór pism estetycznych*, red. Grzegorz Sztabiński, 5-6. Kraków: Universitas, 2006.
- Szram, Antoni. „Grupa Konkreć – dokąd?”. W: *Wystawa Grupy Konkreć*, strony nienumerowane. Łódź-Sieradz: Ośrodek Propagandy Sztuki, Muzeum w Sieradzu, 1970. Kat. wyst.
- Sztabiński, Grzegorz. „Idea PRESS ART.” *Tygiel Kultury*, nr 10-12 (2000): 40.
- . „Konkrećne elementy i abstrakcyjna myśl: problemy nie-mimetycznego układu elementów plastycznych w malarstwie i rysunku.” W: *Grzegorz Sztabiński: retrospekcja: obrazy, rysunki, instalacje*, red. Elżbieta Fuchs i Grzegorz Sztabiński, 9-18. Łódź: Miejska Galeria Sztuki, 2007. Kat. wyst.
- . „Między obecnością a nieobecnością.” W: *Jerzy Treliński. Ślady obecności*, red. Łucja Jaranowska, 15-21. Łódź: Miejska Galeria Sztuki, Galeria Amcor Rentsch Polska, 2002.
- . „Uwagi na temat »Art after Philosophy« J. Kosutha.” W: *Sztuka i filozofia*, red. Leszek Brogowski, Marceli Bacciarelli i Mieczysław Kurewicz, 142-51. Gdańsk: Galeria GN, 1980.
- . *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2004.
- . *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1991.

- Szyłak, Aneta i Ewa Tatar, red. *Ewa Partum. Legalność przestrzeni*. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 2010. Kat. wyst.
- Świdziński, Jan. „O znaku (1972).” W: 70-80. *Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych*, red. Józef Robakowski, 244-45. Sopot: BWA w Sopocie, 1981.
- . *Quotations on Contextual Art*. Red. Michael Gibbs. Eindhoven: Het Apollohuis Gallery, 1988.
- . *Sztuka i jej kontekst*. Red. Łukasz Guzek i Bartosz Łukasiewicz. Piotrków Trybunalski – Radom: Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, 2009.
- . *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*. Tłum. Łukasz Guzek. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2009.
- Tatar, Ewa M. „Ewa Partum. Prywatne / publiczne: kobieta a naród / kobieta a społeczeństwo.” W: *Feminizm i radykalizm wśród ruchów społecznych i perspektywy krytycznych*, red. Jerzy Kochan i Aleksandra Koś, 155-85. Szczecin: Wydawnictwo z Naszej Strony, 2007.
- . „Szczeliny pomiędzy tym-co- prywatne i tym-co-publiczne. Wybrane problemy w sztuce Ewy Partum.” Praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, 2006.
- Trzecia Wystawa Grupy Konkret, strony nienumerowane. Łódź: Ośrodek Propagandy Sztuki, 1972. Broszura.
- Trzupek, Jan. „Wprowadzenie.” W: *Andrzej Pawłowski 1925-1986*, red. Jan Trzupek i Maciej Pawłowski, 11-22. Katowice, Wrocław, Kraków: BWA w Katowicach, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Bunkier Sztuki, 2002. Kat. wyst.
- Turowski, Andrzej. „'Atelier'72' Edynburg.” *Projekt*, nr 1 (1973): 48-51.
- . „Dyskurs o uniwersalizmie.” W: *Awangardowe marginesy*, 169-82. Warszawa: Instytut Kultury, 1998.
- . „Obrazoburca i Prawodawca.” W: *Władysław Strzemiński. Uniwersalne oddziaływanie idei*, red. Grzegorz Sztabiński, 14-18. Łódź: Wydawnictwo ASP, 2005.
- Urbański, Stanisław, red. *Kontakt, od kontemplacji do agitacji*. Kraków: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1980. Kat. wyst.
- Vattimo, Gianni. „Nihilismus und Postmoderne in der Philosophie.” W: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, red. Wolfgang Welsch, Acta humaniora, 233-46. Weinheim: VCH, 1988.
- Wall, Jeff. „'Marks of Indifference': Aspects of Photography in or as conceptual Art.” W: *Reconsidering the Object of Art 1965-1975*, red. Ann Goldstein i Anne Rorimer, 247-67. Los Angeles-Cambridge, MA: MoCA, MIT Press, 1995. Kat. wyst.
- Wanda Czelkowska: *Stół*. Kraków: Krzysztofor, 1971. Kat. wyst.
- Warpechowski, Zbigniew, red. *Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce*. Lublin: Galeria Stara, BWA w Lublinie, 2002.
- . „Przyczynki do dziejów faszystw o sztuce polskiej lat 60 i 70-tych.” W: *Podnośnik*, 418-30. Sandomierz: Wyd. własne, 2001.
- Weibel, Peter. „An End to the 'End of Art.' On the Iconoclasm of Modern Art.” W: *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, red. Bruno Latour i Peter Weibel, 570-684. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
- Welsch, Wolfgang. „Estetyka i anestetyka.” Tłum. Małgorzata Łukasiewicz. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, 520-46. Kraków: Baran i Suszczyński, 1997.
- Wittgenstein, Ludwig. *Dzienniki 1914-1916*. Tłum. Marcin Poręba. Warszawa: Spacja, 1999.
- . *Tractatus logico-philosophicus*. Tłum. Bogusław Wolniewicz. Warszawa: PWN, 1970.
- Wojciechowski, Andrzej. „List do uczestników obchodów 40-lecie Sympozjum WROCŁAW '70.” (2010).
- . W: *Sympozjum Plastyczne Wrocław '70*, red. Zbigniew Makarewicz i Danuta Dziedzic, strony nienumerowane. Wrocław: Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, 1983.
- Wojciechowski, Jan Stanisław. „Z punktu widzenia rzeźbiarza.” *Rzeźba Polska 1*, (1986): 51-57.
- . *Kultura i polityki*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2004.
- Wölfflin, Heinrich. *Podstawowe pojęcia historii sztuki*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2006.
- Wood, Paul. *Conceptual Art*. London: Tate, 2002.
- Woźnica, Mirosław. „Konceptualizm a kontekstualizm.” *Trans REMONT express*, nr 1 (1979).
- . „Konceptualizm a kontekstualizm.” W: *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969 – 1981*, t. 1 (1969-1981), red. Józef Robakowski, 240-243. Łódź: Łódzki Dom Kultury, Galeria FF, 2000.
- Wróblewski, Jacek. „Czekając na Warhola.” *Politechnik*, nr 1 (1975).
- . „U Gajewskiego.” *Politechnik*, nr 20 (1976).
- Wystawa Grupy Konkret. Łódź-Sieradz: Ośrodek Propagandy Sztuki, Muzeum w Sieradzu, 1970. Kat. wyst.
- Załoski, Tomasz. „System otwarty.” http://www.tygielkultury.eu/4_6_2007/aktual/50.htm.
- . „Z archiwum Kwiekulik: Działania z Dobromierzem i Stół z X-ami w: Zofia Kulik prezentuje Kwiekulik. Dobromierz X (kat. wyst. w Atlasie Sztuki, Łódź).” *Art & Business (dodatek)*, nr 11 (2008): strony nienumerowane.
- . *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*. Kraków: Universitas, 2008.
- Zeidler-Janiszewska, Anna. „Passagen-Werk Josepha Kosutha czyli flâneur w świecie obrazów.” W: *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. Jan Stanisław Wojciechowski i Anna Zeidler-Janiszewska, 131-43. Warszawa: Instytut Kultury, 1998.
- . „Perspektywy performatywizmu.” W: *Perspektywy badań nad kulturą*, red. Ryszard W. Kluszczyński i Anna Zeidler-Janiszewska, 87-100. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2008.
- Zimmerman, Eric. „Narrative, Interactivity, Play, and Games: Four Naughty Concepts in Need of Discipline.” W: *First Person. New Media as Story, Performance, and Game*, red. Noad Wardrib-Fruin i Pat Harrigan, 154-64. Cambridge, MA-London: MIT Press, 2004.
- Žižek, Slavoj. *Przekleństwo fantazji*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001.



Galeria

im. Andrzeja Pierzgałskiego
Andrzej Pierzgałski Gallery

W historii sztuki współczesnej było/jest wiele form sztuki opartych na tekście. Począwszy od kolaży kubistycznych, w których pojawiały się litery, cyfry, słowa, fragmenty zdań, poprzez dadaistyczną poezję abstrakcyjną i recytacje równoległe, gry językowe Marcela Duchampa, poezję wizualną, poezję visiva i wagę jaką miały słowa w sztuce Fluxusu, aż do pop artu z jednej, a konceptualizmu z drugiej strony. Ale oprócz doświadczenia sztuki, każdy z nas przecież dysponuje własnym doświadczeniem codzienności. Chodząc po ulicach nieustannie czytamy, nieustannie tworzymy kolaże ze słów, fragmentów zdań. Również refleksja nad sztuką ma charakter tekstowy. Z obu tych źródeł – dyskursu sztuki i codzienności – możemy czerpać materiał dla nowych prac artystycznych opartych na tekście. W ramach 4 FSiD otwieramy „Galerię im. Andrzeja Pierzgałskiego”, legendarnego twórcy Galerii A4 w Łodzi lat siedemdziesiątych.

Ma ona formę prezentacji prac w formacie A4, dołączanych do pisma *Sztuka i Dokumentacja*. Mogą to być: prace wizualne, poetyckie, akcje, fotografie, cytaty, manifesty, artists' statements, mini eseje, rejestracje rozmów, odręczne notatki. Ich forma wizualna, graficzna i typograficzna jest dowolna.

Prosimy o nadsyłanie gotowych prac tekstowo-graficznych w formacie A4 lub w formie plików elektronicznych. Wszystkie nadesłane prace powinny być czarno-białe. Dopuszczalne jest użycie koloru, jeśli ma on ścisły związek z tekstem.

Throughout the history of modern art, there have been many art forms featuring text. Beginning from cubist paintings, in which there were letters, numbers, words, fragments of sentences and collages of texts, through abstract poetry, simultaneous recitation in Dada, Marcel Duchamp's language games, visual poetry and poezia visiva, the importance and the meaning of a word in Fluxus, from Pop Art on the one side, to conceptualism on the other. However, apart from our experiences of text in art, each of us also has our own experience of text in everyday life. When we walk down the street, we read all the time, constantly creating collages made by fragments of words and sentences. Furthermore, the nature of our thoughts is textual. Inspired by these two sources – the discourse of art and everyday life - we can find material for new artistic activities based on text. As part of the 4th Art & Documentation Festival, we plan to open the Andrzej Pierzgałski Gallery, named after the legendary founder of the A4 Gallery in Łódź in the 70s.

This will be organised in the form of a presentation of works in A4 format, attached to the *Art and Documentation* journal. It may consist of artists' texts, quotations and artists' statements, mini-essays, registrations of conversations, handwritten notes, etc. These may take various graphic and typographic forms.

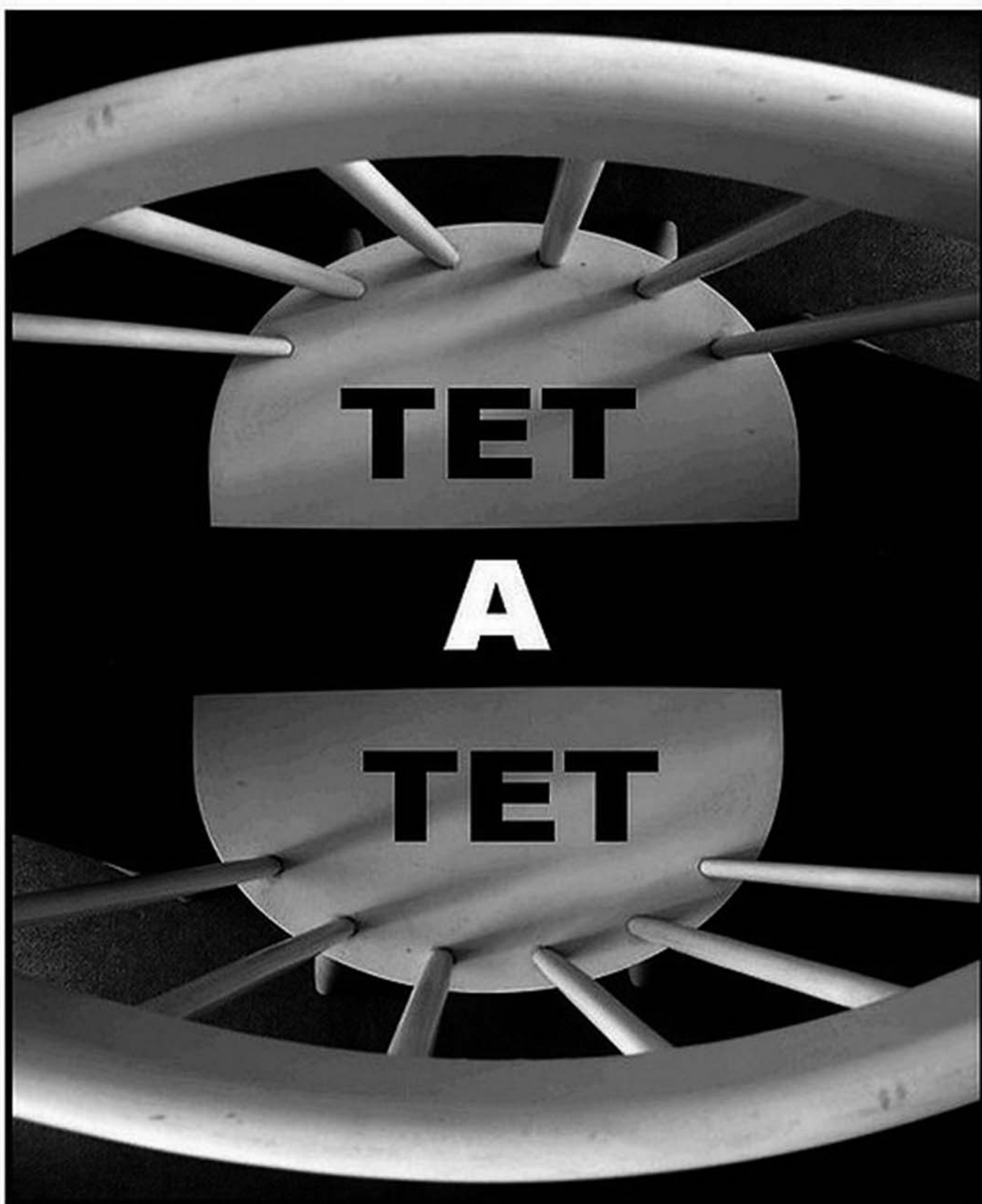
Please send your proposal as an already prepared textual or graphic work in A4 format, or in the form of an electronic file. All submitted work should be black and white. Colour can be used if it is in a close relationship with the text.

A-4

Gabinet Aktualizacji Wartości (GAW)
Anim. A.Pierzgalski



TET A TET



Andrzej Pierzgalski, GAW-AP, 2012

Artist's statement: „Moja praca jest próbą umieszczenia mojej Galerii w innej Galerii.”

Jozsef Sos:

The first page of The Society of the Spectacle – only the letters E

 e
 e e

 e e e e e e e e e e
 e e e e e e e e e e e
 e e e e e e e
e e e e e e e e
 e e e e e e e e e e e e

 e e e e e e e
 e E e e

 e e e e e e e e e e
 e e e E e e e e e e
e e e

 e e e e e e e e e e e e

 e e e e e e e e e e e e e
 e e e e e e e e e

 e e e e e e e e e e e e e e e e e
 e e e e e e e e e e

 e e e e e e e e e
 e

 e e e e e e e
 e e e e e e e e
e e e e e e e e

 e e e e e e e e e e e
 e e
 e

 e e e e e e e e e e e
 e e e e e e e e
 e e e e

Jozsef Sos, E letters, 2011

Artist's statement: "This .doc is the first page of Guy Debord's: *The Society of the Spectacle* only with the letters E. This work makes an artwork, a spectacle from the Spectacle."

YES

Drowning our favourite book

A film by Topp & Dubio

Scene 1

)
(
)
(
)
(
)
(
<>

.

Scene 2

\\ //
- . ~ . ~ . ~ <> ~ . ~ . ~ . -

Scene 3

-----~-----
~
.
.
<>

End

(c)2011 Topp & Dubio

Topp & Dubio, Drowning our favourite book, 2011

“These works are a part of the .doc-art project by Iryna Markova (Ukraine, <http://newmedia-art.blogspot.com/>) that invited artists to make their visual-conceptual artworks purely with text editor applications tools”.

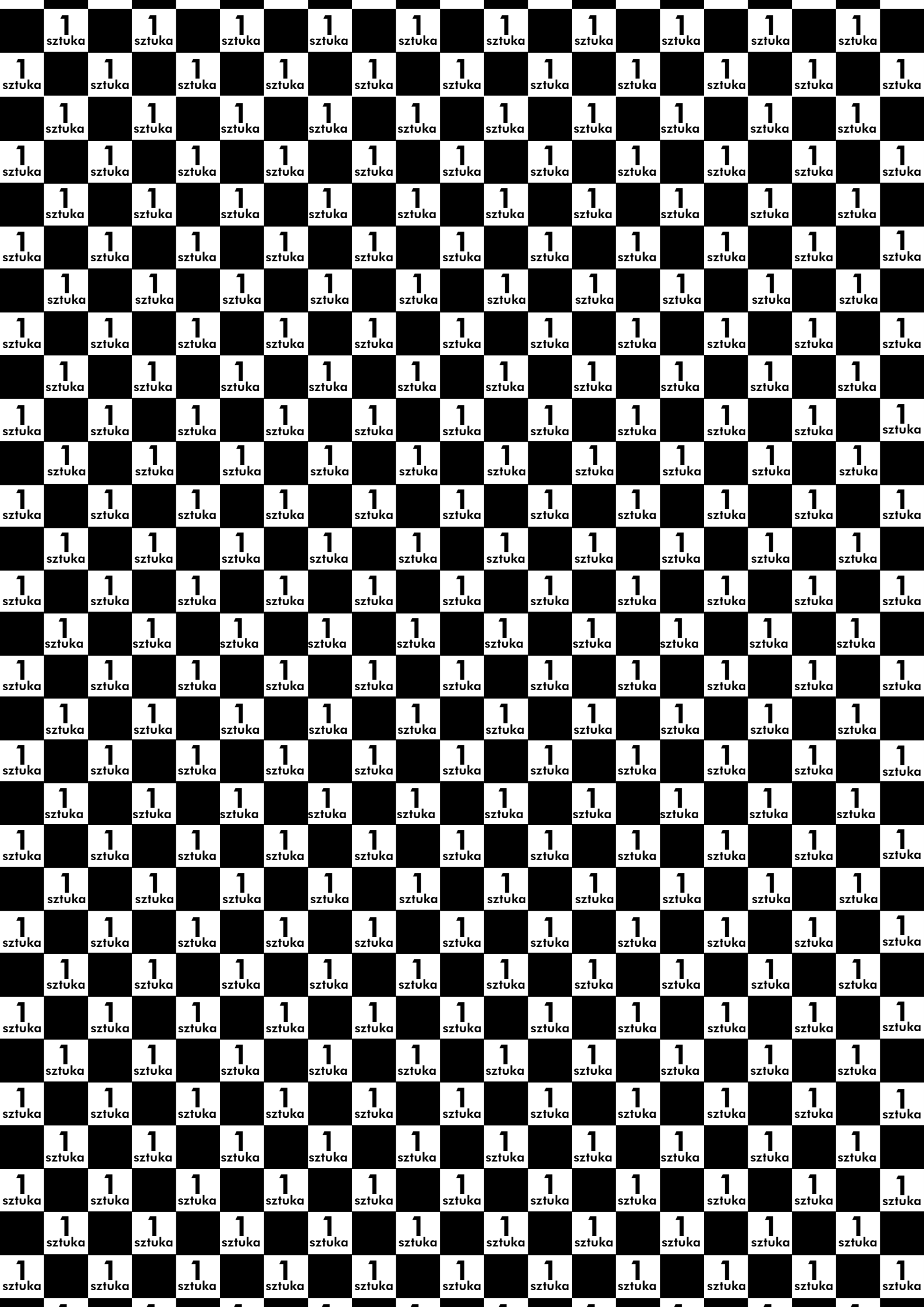
AUTOPORTRET

twarz owalna
włosy krótkie przerzedzone
brwi czarne gęste
oczy brązowe
nos prosty
zarost na twarzy
czarno-biały
usta wąskie
uszy średnie nieodstające
szyja długa
klatka piersiowa owłosiona
ciemnoszara koszula
jasnoszary sweter
biała ściana
w tle

J.M. Szczurek

Jan M. Szczurek, Autoportret, 2005/2012

↑ k a u n s ł r „ i z p è w e r k e n a e k n t z s “ i k s ũ i l e r t ł z r e ł



Norbert Trzeciak, 1 sztuka, 2011



interakcji 2012



XIV

Międzynarodow

7-11.05.2012 P



**InterAkcje 2012.
Curators' statements.**

**vy Festiwal Sztuki
iótrków Trybunalski**

Kiedy otrzymaliśmy od Interakcji propozycję współpracy w ramach „Focus On European Live Art”, od razu pomyślałam o młodych, około 35-letnich hiszpańskich artystach, a szczególnie artystkach, działających w różnych częściach Hiszpanii i za granicą.

Wybrałam młodych artystów i artystki, ponieważ problemem hiszpańskich performerów jest izolacja – nie mamy zbyt wielu możliwości pokazywania swojej twórczości za granicą z dwóch ważnych powodów:

Po pierwsze, jako dyktatura byliśmy odizolowani od reszty świata do 1975 roku, co sprawiło, że jesteśmy poza kulturalnym obiegiem, nie tylko w Europie, ale również w świecie, a zatem musimy na nowo odzyskiwać naszą przeszłość i budować relacje z Europą.

Po drugie, idea „wymiany w środowisku europejskim” nie jest w pełni rozumiana przez kulturalne instytucje w naszym kraju, które ciągle uważają, że oznacza to organizację wielkich wystaw i wydarzeń, z udziałem bardzo znanych artystów.

Byłam do tej pory w Piotrkowie Trybunalskim dwa razy – raz jako artystka, drugi raz jako partner projektu „A Space for Live Art” i jestem pewna, że doświadczenie uczestnictwa w Interakcjach to coś bardzo potrzebnego młodym artystom, ponieważ podczas tego festiwalu każdy ma okazję mieszkać i pracować z artystami z całego świata. To bardzo ważne, ponieważ jest to sposób by czegoś się nauczyć oraz by coś zrozumieć, a także by tworzyć więzi z innymi artystami i ich projektami.

Wybrani artyści pochodzą z różnych części kraju, co jest dla nich korzystne, ponieważ nie znają się oni zbyt dobrze i jest to dla nich szansa na wzmocnienie więzi. Także zarówno dla innych artystów jak i publiczności ciekawe będą różne podejścia do sztuki performance reprezentowane przez troje artystów z różnych stron Hiszpanii.

Uczestnictwo artystek w sztuce performance jest znaczące i młode pokolenie nie jest tu wyjątkiem. Mój pierwszy zestaw artystów składał się z trzech kobiet, niestety jedna z nich nie mogła wziąć udziału w festiwalu.

Ana Gesto (Galicja, 1978)

<http://anagesto.blogspot.com.es/>

Performerka i artystka wizualna, uprawia performance, wideo i rzeźbę. W performance poszukuje potencjału jaki stanowi sztuka jako „dokumentacja”. Jej twórczość koncentruje się wokół praktyk społecznych i kulturalnych, używa materiałów o silnie symbolicznym charakterze i znaczeniach. Ważną częścią jej pracy są dźwięki: nagrania swoich interakcji z obiektami, których używa w performance. Artystkę bardziej interesuje proces niż ostateczny rezultat pracy.

Ana Matey (Madрид, 1978)

<http://www.anamatey.com/>

Ana Matey rozpoczęła swoją karierę artystyczną w 2000 roku jako fotografka i w swoich pierwszych pracach wykorzystywała samą siebie jako temat prac, tworząc coś w rodzaju „performance fotograficznych”. W 2006 zaczęła pracować głównie w przestrzeni publicznej i od tej pory łączy performance z fotografią cyfrową i otworkową oraz wideo. W 2008 roku porzuciła materialne medium fotografii na rzecz performance. Nadal tworzy wideo i efemeryczne instalacje.

Andrés Galeano (Cataluña, 1980)

<http://www.andresgaleano.eu/>

Andrés Galeano jest artystą interdyscyplinarnym. Jego głównym medium jest performance. W swojej sztuce świadomie tworzy kompozycje, których elementami są przestrzeń, publiczność, obiekty, akcja, czas oraz jego własne ciało. W ramach performance dowolnie łączy różne języki sztuki i używa siły jaką daje chwila i obecność performerera, tworząc w ten sposób akcje i sytuacje, w których stawia filozoficzne pytania ewokujące poetyckie doświadczenia. Jego dzieła są zwykle site-specific, artysta używa w nich poetyckiej logiki, która często prowadzi do humorystycznych i absurdalnych sytuacji. Mieszka i pracuje w Berlinie.

Nieves Correa

When InterAkcje sent us their proposal about "Focus On European Live Art" my idea was to suggest to them young Spanish artists, around 35 years old, who work in different regions of Spain and even abroad, and with a focus on women.

Young artists were chosen because one of the problem for Spanish performance artists is their isolation as we don't have too many possibilities to show our work abroad for two important reasons:

our isolation as a country under dictatorship until 1975 left us out of the of the cultural circuit, not only in Europe, but also in the world, so we now have to regain our past and our relationship with Europe.

And second because the idea of "interchange in the European environment" is not fully understood in our country by our cultural institutions, that still think that it means organising big exhibitions/events with well know artists.

I have been in Piotrkow Trybunalski twice, first as an artist and second time as a partner of the project "A Space for Live Art" and I am sure that the experience of InterAkcje will be really good for young artists because during InterAkcje one has a possibility to live and work in close contact with other artists from all around the world. This is really important as it is the way to learn and understand as well as the way to create bonds and links with other artists and projects.

The variety of backgrounds of the Spanish artists will be useful because they are unfamiliar to each other and this is an opportunity for them to develop a strong relationship. For the audience and the other invited artists it will be interesting to observe different ways to approach performance art by these three artists who have very different backgrounds.

The contribution of women artists has enriched this genre of art in a significant way and the new generation is no exception. In my first proposition there were three women, however unfortunately for one of them was unable to attend the festival.

Ana Gesto (Galicia, 1978)

<http://anagesto.blogspot.com.es/>

Performance and visual artist, in her work she uses performance art, video and sculpture and her research is about the potential of performance art as a "documentary". She creates her works around social and cultural practices and uses familiar materials with a strong symbolic character and identity. The sound of her interactions with the objects she uses in her performances is a very important part of her work and she is more interested in the process than in the final result.

Ana Matey (Madrid, 1978)

<http://www.anamatey.com/>

Ana Matey started her creative and professional work as a photographer in 2000 and in her first works she herself was the subject of her images creating kinds of "photo-performances". In 2006 she started working mainly in the public space and since then she has combined performance with digital photography, pinhole camera and video.

In 2008 she left the materiality of the photographic medium to plunge into the world of performance art, however not leaving aside video creation and ephemeral installations.

Andrés Galeano (Cataluña, 1980)

<http://www.andresgaleano.eu/>

Andrés Galeano is an interdisciplinary artist whose main medium is performance art. In his artworks, space, audience, objects, actions, time and his body are the elements that consciously compose the work. He freely mixes different art languages within a performance and uses the power of the instant and his presence to create actions and situations that open philosophical questions and poetical experiences. His works are usually site-specific and use a poetical logic that often leads to humorous and absurd situations. He lives and works in Berlin.

Antoine Pickels

Współpraca kuratorska z InterAkcjami

Poproszony przez Gordiana Pieca o zarekomendowanie na InterAkcje artystów reprezentatywnych dla Festiwalu Trouble w Brukseli, wybrałem jednego performerę, który występuje solo, jeden duet (dwóch bliźniaczek) i jedną grupę. Artyści ci nie mogą całkowicie odzwierciedlać tego, co pokazujemy podczas Trouble, ponieważ podczas tego festiwalu prezentujemy różne formy performatywne od teatru do performance z użyciem nowych mediów, różne rodzaje body art i sztuki akcji, jednak każdy z nich występował podczas festiwalu i może zostać ponownie zaproszony. Wybór podyktowany był również rodzajem przestrzeni, jaką dysponują InterAkcje, a także dostępnym budżetem, który dla niektórych artystów, z którymi współpracujemy, jest dość niski.

Branko Milisković jest młodym artystą, który urzeka mnie głębią swojej refleksji i używanych odniesień, chociaż przekształca je w proste akty „bycia”, często wielogodzinne. Lubię w jego akcjach to, jak pracuje używając gry pozorów i przyjmując narcystyczną postawę, odnoszącą się nie tylko do niego samego.

Patricia and Marie-France Martin są bliźniaczkami. Przez lata tworzyły sztukę wokół tego faktu, ale niedawno zaczęły podkreślać to jeszcze bardziej, ponieważ coraz częściej robią performance. Często stosują także gry słów, dlatego ciekawy jestem jak unikną problemu językowego w obcym kraju. Jestem jednak pewien, że odpowiedzą one na specyficzny kontekst miejsca. Inaczej nie potrafią!

RE: to grupa młodych artystów, którzy spotkali się podczas kursu live art i body art w La Cambre Art School w Brukseli. Ponieważ było ich wtedy zbyt wielu, aby tworzyć dobre prace indywidualnie, założyli dynamiczną grupę, co rzadko ma miejsce w sztuce performance i jeszcze rzadziej ogólnie w sztukach wizualnych, w których wspiera się głównie indywidualne „kariery” artystów. Jest to też zagadnienie, które pojawiło się podczas tegorocznej edycji festiwalu Trouble – „grupa i kolektyw”.

Nawet jeśli ci artyści nie mogą reprezentować całego festiwalu, dają wyobrażenie o tym, co nas interesuje: głębia refleksji i jakość pracy, nietypowość, ryzyko oraz radykalizm i spontaniczność charakterystyczna dla młodych artystów. Pokazują oni także, czym jest festiwal Trouble i cała Bruksela jako miejsce multikulturowe i kosmopolityczne, w którym przeciwieństwa spotykają się bez konfliktów. Jeden z artystów pochodzi z Serbii, dwie artystki ze Szwajcarii (jedna mieszka za granicą), grupa natomiast studiowała w Brukseli, ale jej członkowie pochodzą z Francji, Wielkiej Brytanii, Niemiec i Belgii – tak właśnie wymieszana jest scena artystyczna w Brukseli.

Antoine Pickels

Curating for InterAkcje

Asked by Gordian Piec to recommend artists for InterAkcje, that would reflect what we present in the Trouble Festival in Brussels, I chose one individual performer, one couple (of twin sisters) and one collective. They cannot reflect totally what we show in Trouble – which expands from the performative forms of theatre to new media performance, through different kinds of body art and action art, but they all have been a part of the programme before, and they may come back in the future. The choice was also determined by the kind of space available for performances during InterAkcje... and to tell the truth, by the budget available, which is considered low by some artists we work with.

Branko Miliskovic is a quite young artist that impresses me by the depth of his reflexion and references, though they are transformed into quite simple acts of 'being there' – often durational. In his work I like the way he works with appearances, assuming a narcissistic posture that refers to other issues than himself.

Patricia and Marie-France Martin are twin sisters. For years this has been central to their work, and recently has been stressed stronger, since they create performances more and more often – they often play with language – and I am curious to see how they avoid the question of language, in a way, in a country where they can less “play on words”. I’m sure that any way they will “answer” the specific context – they cannot help it!

RE: is a collective of young artists who met during the Live Art and Body Arts course at the La Cambre Art School in Brussels. Because that year they were too numerous to do good individual work, they started a dynamic collective that is rare in performance art and even more in the visual arts in general, on which an individual ‘career’ is supported. This is also one of the themes that came up during this year’s Trouble festival: the group and the collective..

Even if these artists can’t represent everything, they give an idea of what we are interested in: the depth of reflexion and quality of achievement, strangeness and a-typical risky practice, and youth radicalism and spontaneity. They also reflect what Trouble and Brussels are: a quite multicultural and cosmopolitan milieu, where contraries meet joyfully. With one Serbian, two Swiss (one living abroad), and a group of people that actually studied and live in Brussels, but come from France, UK, Germany and Belgium, one gets a good picture of what the Brussels scene often is: a melting pot.

Mara Vujić

City of Women to międzynarodowy, multidyscyplinarny festiwal, podczas którego prezentujemy między innymi sztukę żywą. W ciągu ostatnich siedemnastu lat poświęciliśmy wiele uwagi sztuce performance i live art ponieważ są to formy ekspresji artystycznej, które jeszcze nie rozwinęły się w Słowenii. Co roku program festiwalu przewiduje udział artystów różnych generacji oraz bardzo eksperymentalne projekty, łączące różne dyscypliny sztuki, uwzględniające uczestnictwo publiczności, itd. Wierzymy, że jest to w tej chwili najbardziej żywe i owocne podejście do sztuki.

Sztuka żywa używa strategii „włączania” różnorodnych praktyk i artystów, którzy mogliby w innych dyscyplinach sztuki poczuć się „wykluczeni” ze wszelkiej polityki, kontekstów kuratorskich i debaty krytycznej. Opierając się na estetycznych i politycznych wytycznych City of Women, należy stwierdzić, że festiwal od początku promował i pokazywał sztukę żywą i performance, pomimo braku struktur i możliwości jakiegokolwiek rozwoju refleksji na temat tych dziedzin sztuki w tym regionie. Dla City of Women sztuka performance i sztuka żywa są interesujące ze względu na ich historyczną rolę w rozwoju feminizmu i roli kobiet w świecie sztuki. Sztuka performance, która pojawiła się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych była przesiąknięta ideami emancypacji społecznej a feministyczne artystki miały na nią fundamentalny wpływ. Sztuka performance pozwala eksplorować miejsce, w którym sztuka styka się z życiem, a także to, co prywatne z tym, co publiczne. Jest idealnym medium dla badania, dekonstruowania i wymyślania na nowo tożsamości kobiecej, ponieważ przekracza kategorie kobiecości znane z kultury mainstreamu. Co więcej, jako nowa forma sztuki, która występuje poza ograniczeniami tradycyjnej przestrzeni sztuki, performance jest medium, dzięki któremu można dokonać zbiorowej i społecznej interwencji w sferę publiczną.

Z tego powodu Live Art Program ma na celu nie tylko wzmocnienie integracji wewnętrznej oraz pozycji sztuki kobiet, ale także prezentację praktyk sztuki żywej w kontekście kultury regionu. Jednym z jego podstawowych celów jest znalezienie odpowiedzi na pytanie dlaczego „sztuka żywa” staje się terminem, który rozszerza swoje znaczenie, staje się coraz częstszą formą ekspresji artystycznej w sztukach wizualnych, performatywnych i sztuce nowych mediów. Zbieżność dyscyplin nie jest przypadkowa, ponieważ ma ona miejsce zarówno na poziomie estetycznym, instytucjonalnym jak i politycznym. Dzięki temu, iż partnerzy z ośmiu organizacji kulturalnych z różnych krajów Europy połączyli się w projekt „A Space for Live Art” i dzięki systematycznemu wsparciu przez unijny program Kultura 2007 – 2013 byliśmy w stanie stworzyć silną sieć. Co ważniejsze, zdobyliśmy wiedzę na temat różnorodnych praktyk artystycznych, warunków i cech charakterystycznych każdego kraju, zachowując kulturową różnorodność „Europy regionów”. Dzięki temu możemy zaprezentować wiele różnych działań, które możemy robić wspólnie, a także planować wiele innych przedsięwzięć.

Na festiwal InterAkcje 2012 zaproponowaliśmy artystów performerów z szerszego regionu (Słowenia, Chorwacja), których performance mają silny kontekst polityczny i społeczny, a którzy zajmują się zagadnieniami skutków wojny, biedą, specyficznymi relacjami między religią a społecznymi aspektami akumulacji kapitału w krajach przechodzących transformację, którzy uruchamiają mechanizm konfrontacji z niewygodnymi pytaniami i uczuciami, nie tylko indywidualnymi, ale także zbiorowymi.

Mara Vujić

City of Women is a trans-disciplinary international festival which, among other things, includes live art projects. We have dedicated a lot of attention to performance and live art in the past seventeen years, because it is an artistic expression that isn't too developed in the Slovenian cultural space. Every year, the festival's performance and live art programme encompasses artists of various generations with projects that have a strong experimental tone, an interest in genre hybridity, participation, etc. We believe it's one of the most vivid and fruitful approaches in art nowadays.

Live art makes use of a strategy to 'include' a diversity of practices and artists that might otherwise find themselves 'excluded' from all kinds of policy and provision and all kinds of curatorial contexts and critical debates. Based on the City of Women's aesthetic and political guidelines, the festival has - from its very beginning - promoted and presented live art and performance practices, although it has had neither possibilities nor structures in the regional context for any ongoing and reflective development of such disciplines. For the City of Women the programming of performance and live art is of great interest because of its historical role which is connected with the development of feminism and the role of women in the art world. Performance art emerging in the 1960s and 1970s was infused with ideas of social emancipation and fundamentally influenced by women artists, interested in feminism. Performance art explored the intersection of art and life, of private and public. It offered an ideal medium for examining, de-constructing or reinventing (female) identity moving beyond attributions of femininity in mainstream culture. Moreover, as a new art form, occurring outside the confines of the traditional art space, performance was a medium for collective and social intervention in the public sphere.

Thus the Live Art Program aims not only at enhancing the integration and positioning of women's art, but also to present live art practices in the broader regional cultural domain. One of its primary objectives is to investigate why live art is becoming an ever-more appropriate term, as well as an ever-more frequent artistic expression or genre designation for artistic productions in visual, performative and new media arts. The convergence of disciplines is also no coincidence, and is transpiring at aesthetic, institutional and policy levels.

Through partnership with eight cultural organizations from different European countries joined in the project "A Space for Live Art" and consequently financial support of the EU Programme 2007 -2013, we were able to establish a strong network. What's more important, we also gained knowledge about the diversity of artistic approaches, conditions and specific characteristics of each country with the aim to preserve the cultural variety of "a Europe of the regions" and in doing so, we can offer a range of activities to be shared by all the partners plus a range of optional activities.

Therefore we suggested to the festival InterAkcje 2012 a program of performances by artists from a broader region (Slovenia, Croatia), who have a strong political and social context, dealing with post-war issues, poverty, specific relations between religion and the social aspects of capital accumulation in the countries in transition, and who trigger a mechanism for confronting disturbing questions and feelings that are not only individual but collective.

