

GRZEGORZ DZIAMSKI

SPÓR O SZTUKĘ KONCEPTUALNĄ W POLSCE

W Polsce, podobnie jak w innych krajach Europy Wschodniej, sztuka konceptualna rozwijała się na obrzeżach oficjalnego życia artystycznego, poza monopolem państwowych wystaw i instytucji artystycznych. Większość galerii promujących sztukę konceptualną, tzw. galerii autorskich lat 70., działała w środowisku studenckim, korzystając z lokalowego i finansowego wsparcia organizacji studenckiej (ZSP, później SZSP) – Akumulatory 2, Galeria Sztuki Aktualnej, Repassage, Remont, Dziekanka, Galeria Sztuki Najnowszej, Mospan, Maximal Art, Art Forum. Inne galerie znalazły siedzibę w domach kultury (Labirynt), Klubach Międzynarodowej Prasy i Książki (Współczesna) lub klubach środowisk twórczych (Permafo, Adres, Galeria Sztuki Informacji Kreatywnej)¹. Wszystkie zachowały całkowitą niezależność programową, co skłoniło wybitnego węgierskiego krytyka, László Beke, do twierdzenia, że w Polsce lat 70. nie istniała cenzura w odniesieniu do sztuk plastycznych². Wszystkie galerie autorskie lat 70. przyjęły też, w mniejszym lub większym stopniu, antyinstytucjonalny model działania przedstawiony przez Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Kostołowskiego w projekcie Net/Sieć. *Sieć* – pisali autorzy projektu – *jest pozainstytucjonalna. Tworzą ją mieszkania prywatne, pracownie i inne miejsca, w których pojawiają się propozycje sztuki. Propozycje te kierowane są do osób zainteresowanych. Towarzyszą im wydawnictwa, których forma jest dowolna (rękopisy, maszynopisy, druki, katalogi, książki, taśmy, filmy, diapozytywy, fotografie, ulotki itp.). Sieć nie ma punktu centralnego i pozbawiona jest koordynacji. Punkty sieci znajdują się w różnych miastach i krajach. Między poszczególnymi punktami istnieje kontakt polegający na wymianie koncepcji, projektów, zapisów oraz innych form artykulacji, która to wymiana umożliwi ich równoległą prezentację we wszystkich punktach*³.

Projekt „Net” ogłoszony został w Poznaniu, w maju 1972 roku – pierwszym miejscem odbioru było mieszkanie Kozłowskiego przy ulicy Matejki; drugim, w listopadzie tego samego roku, klub Związku Polskich Artystów Plastyków. Koncepcję Sieci opublikowano także w pierwszym numerze wydawanego przez elbląską Galerię El „Notatnika Robotnika Sztuki” (1972, styczeń-marzec).

1. Ruch konceptualny.

Zaprojektowana przez poznańskich autorów Sieć miała konceptualny charakter – służyła wymianie koncepcji, projektów, idei w dowolnej, także nieartystycznej formie (rękopisy, maszynopisy, druki, ulotki, taśmy, fotografie, filmy itd.); miała też, co podkreśla Geza Perneckzy, bardzo demokratyczny charakter – praktycznie każda osoba zainteresowana wymianą idei artystycznych mogła przyłączyć się do Sieci, każde mieszkanie czy pracownia mogły stać się punktem Sieci⁴. Jedynym ograniczeniem nałożonym na uczestników Sieci był zakaz centralizowania i komercyjnego wykorzystywania Sieci, zarówno przez artystów, nie mogących wysuwać żadnych roszczeń z tytułu praw autorskich, jak i odbiorców, nie mogących sprzedawać otrzymywanych od artystów materiałów. Sieć nie miała charakteru autorskiego, co wyraźnie podkreślały dwa ostatnie punkty: *Idea Sieci nie jest nowa, w momencie zaistnienia przestaje być autorska. Sieć może być dowolnie wykorzystywana i powielana*⁵.

Sieć stała się podstawą organizacyjną polskich galerii autorskich lat 70., okazała się też dobrze dopasowana do ducha wschodnioeuropejskiego konceptualizmu, który – pisze Beke – nigdy nie był tak rygorystyczny, jak amerykański czy brytyjski⁶. Galerie autorskie, które stawały się punktami międzynarodowej Sieci, chętnie posługiwały się konceptualnymi środkami przekazu, ale nie przekształcały się w galerie sztuki konceptualnej. Nawet galeria Akumulatory 2, która była bezpośrednią kontynuacją projektu Sieć i dość powszechnie uważana była za galerię programowo najbliższą sztuce konceptualnej, nie chciała być utożsamiana ze sztuką konceptualną. Galeria Akumulatory, tak jak inne galerie autorskie, chciała prezentować aktualny stan sztuki i dlatego otwarta była na różne przejawy aktywności artystycznej⁷. W galeriach autorskich prezentowano sztukę systemową, procesualną, *mail art*, sztukę stempli (*stamp art*), książki artystyczne (*book art*), poezję konkretną i wizualną, akcje i performanses, fotografie, rysunki, sztukę wideo, filmy – a więc sztukę różnych mediów i stylistyk. Prowadziło to do zamazywania granic między sztuką konceptualną a innymi formami aktywności artystycznej bądź też do nadmiernego rozszerzania pojęcia „sztuka konceptualna”. „Niematerialność” prac

konceptualnych i ich „ubogość”, posługiwanie się najprostszymi środkami: słowem, rysunkiem, fotografią, efemeryczną akcją – pisze Beke – *ulatwiało komunikację i utrudniało cenzurę. Sztuka konceptualna powinna zostać wymyślona w Europie Wschodniej, a jej funkcjonowanie jako strategii pozwalającej wymykać się kontroli ze strony władzy powinno być uznane za specyficzną cechę lokalnego wariantu sztuki konceptualnej*⁸.

Dla młodych artystów, debiutujących na przełomie lat 60. i 70., związanych z rozwijającą się siecią galerii autorskich, które często sami zakładali i prowadzili, sztuka konceptualna oznaczała wyzwolenie wyobraźni z materialnych i technicznych ograniczeń, wymknięcie się instytucjonalnym przymusom, możliwość tworzenia poza oficjalnymi instytucjami artystycznymi i poza zasięgiem państwowej cenzury. Artyści ci sięgali po nowe, proste środki zapisu artystycznych idei – fotografię, rysunek, tekst – nie tylko z powodu ich przystępności i łatwości, ale także – czy może przede wszystkim – z powodu ich kontestacyjności wobec aprobowanych poglądów na sztukę, jej formy, środki, cele, wartości. Była to przecież generacja kontestacji, kontrkultury, która w konceptualizmie dojrzała środek oczyszczenia sztuki z fałszywych mitów, zbędnej celebracji, narosłych przez lata pozorów, a także – środek zbliżenia sztuki do codziennego życia. Sztuka, działalność artystyczna miała stać się częścią codzienności, sposobem na to, żeby inaczej spojrzeć na siebie, na międzyludzkie relacje, na świat. Dyskusje o czystości sztuki konceptualnej zeszyły w tej sytuacji na drugi plan, bo sztuka konceptualna potraktowana została przez młodych artystów jako szansa przewartościowania dotychczasowej tradycji artystycznej, wydobycia z niej wątków pobocznych, marginalnych, nieakceptowanych przez artystyczny establishment. Ruch konceptualny poczuł się spadkobiercą i kontynuatorem całej tradycji sztuki niezależnej i tak przedstawiał się zarówno w kraju, jak i za granicą⁹.

Jan Stanisław Wojciechowski, uczestnik i krytyczny komentator młodo-konceptualnego ruchu początku lat 70., pisał z pewnego oddalenia czasowego, z perspektywy 1977 roku, że konceptualizm był dla młodej generacji ekspresją buntu. Uwolnienie dzieła od zmysłowej materializacji, zwrócenie się do filozofii i nauki po narzędzia pomocne

w rozwiązywaniu problemów sztuki i człowieka, wychodziło naprzeciw oczekiwaniom młodych radykałów, bo godziło w akademicki formalizm i propagowaną przez szkolnictwo artystyczne koncepcję sztuki i artysty¹⁰. W pierwszym okresie ten młodzieńczy bunt przybrał postać „konceptualizmu stylistyki dyskursu filozoficznego”, mnożąc pytania o sztukę, jej cel i sens; w drugim okresie – „konceptualizmu stylistyki foto-medialnej”, wykorzystującej mechaniczne środki rejestracji i zapisu do stawiania pytań o relacje sztuki do rzeczywistości. Trzeci okres wyznacza sztuka kontekstualna Jana Świdzińskiego, czyli pytania o kontekst sztuki, o funkcjonowanie sztuki i artysty w realnym systemie uwarunkowań społecznych, gospodarczych i politycznych, i zachęta do krytycznego realizmu, czyli krytycznego uczestnictwa w kulturze. Dla Wojciechowskiego oznaczało to udział w modernizacji polskiej kultury¹¹.

W podobny sposób opisuje ewolucję polskiego ruchu konceptualnego lat 70. inny jego uczestnik i współtwórca, Andrzej Kostołowski. Dla Kostołowskiego lata 70. zaczynają się od fascynacji konceptem, tym, co pomyślane, nie wymagające realizacji – wystarczy językowy zapis pomysłu, jak u Roberta Barry’ego czy Lawrence’a Weinera. Było to zwycięstwo „tego, co pomyślane nad tym, co zrobione”, tego, co językowe nad tym, co wizualne; języka nad obrazkami, pisze Kostołowski¹². Konieczność dokumentowania konceptów prowadziła do wykorzystywania różnych środków zapisu, przede wszystkim foto-filmowych. Efektem było wyłonienie się nowych gatunków artystycznych (*genres*) w oparciu o używane do dokumentacji środki – sztuka poczty (*mail art*), sztuka wideo (*video art*), sztuka książki (*book art*), performance (*performance art*) itd. Każdy z tych gatunków miał swoje precedensy w przeszłości, mógł więc budować własną, w miarę niezależną historię.

W połowie lat 70. pojawił się problem etyczności sztuki, pytanie o morale sztuki i jej samoograniczenia. Czy sztuka powinna zmierzać w stronę pełnej demokratyzacji i wolności, w stylu *anything goes*, wyzbywając się wszelkiego normatywizmu, także awangardowego, czy też powinna poszukać jakichś wewnętrznych norm? A jeżeli tak, to jakich? Dyskusję na ten temat sprowokował artykuł Wiesława Borowskiego zamieszczony w warszawskiej „Kulturze”¹³. Kierownik

Galerii Foksal wystąpił w nim z obroną ethosu awangardy przeciwko rozpleniałej się w polskiej sztuce pseudoawangardzie, czyli powiązanemu z siecią galerii autorskich ruchowi konceptualnemu. Problematiczne, zauważa Grzegorz Sztabiński, było już samo pytanie, czy ruch konceptualny chciał kontynuować ethos awangardy, z jego postulatem autonomii sztuki, postępu i nieustannego nowatorstwa; czy nie dążył do wyjścia poza ten model sztuki¹⁴? Czy nie chciał szukać innych reguł, sięgając do pragmatyki sztuki, czyli wiązania działalności artystycznej z wyraźnie określonym kontekstem społecznym? Przykładów takich poszukiwań dostarczała sztuka socjologiczna i feministyczna¹⁵, łącząca, zdaniem Kostołowskiego, odpowiedzi na pytania interesujące odbiorców z etyką artysty/artystki. Sztuka zorientowana pragmatycznie odwoływała się do konkretnych grup odbiorców, konkretnych mniejszości kulturowych (płciowych, seksualnych, narodowych, grup poszukujących alternatywnych stylów życia), przybierając postać akcji społecznych realizowanych wspólnie, we współpracy z odbiorcami, których Kostołowski określał przejętym od Tofflera terminem „prosumenci”. Rezultatem wejścia sztuki w zróżnicowane konteksty społeczne stała się wieloalternatywność sztuki, spluralizowana sieć dialogujących ze sobą wspólnot. Ewolucję polskiego ruchu konceptualnego lat 70. można zatem przedstawić w formie kaskady lub stożka (piramidy):

Koncepty

Instrumentalizacje

R o d z a j o w a n i e

Etyczność sztuki

Pragmatyka sztuki

Sztuka akcji społecznych

Wieloalternatywność sztuki¹⁶.

Jan S. Wojciechowski i Andrzej Kostołowski używają określenia „konceptualizm” (*conceptualism*), co pozwala im swobodnie łączyć sztukę konceptualną (*conceptual art*) z różnymi praktykami artystycznymi o konceptualnym rodowodzie. Jest to zgodne ze specyfiką polskiego ruchu konceptualnego lat 70., który w gruncie

rzeczy przenośli w rodzimy kontekst artystyczny nowe myślenie o sztuce zapoczątkowane przez sztukę konceptualną. Różne manifestacje tego ruchu – od *Zjazdu Marzycieli* w Galerii El (Elbląg 1971) i *Czyszczenia sztuki* w Galerii Repassage (Warszawa 1972) przez *Aspekty współczesnej sztuki polskiej* (Galeria Współczesna, Warszawa 1975), *Ofertę* (Galeria Labirynt, Lublin 1976), *CDN. Prezentacje Sztuki Młodych* (Warszawa 1977), *Sztuka jako działanie w kontekście rzeczywistości* (Galeria Remont, Warszawa 1977), *Nowa sztuka w poszukiwaniu wartości* (Galeria Maximal Art, Poznań 1978), aż po wystawy i sympozja sumujące dekadę lat 70., *Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych* (Sopot 1981) i *Falochron. Polska sztuka 1970-1980* (Łódź 1981) – były nieustannym upominaniem się o miejsce w polskim życiu artystycznym dla nowego sposobu myślenia o sztuce. Upominaniem bezskutecznym, ponieważ ruch konceptualny pozostawał przez całą dekadę lat 70. na marginesie oficjalnego życia artystycznego.

Zapowiedzi sztuki konceptualnej.

Dla artystów debiutujących na przełomie lat 60. i 70. sztuka konceptualna była punktem wyjścia, rodzajem artystycznej inicjacji, skierowanej, jak trafnie zauważa Jan S. Wojciechowski, przeciwko akademii i narzuconemu przez nią modelowi edukacji artystycznej. Młodzi artyści poszukiwali innej koncepcji sztuki i artyści i znajdowali ją poza akademią, w tradycji sztuki niezależnej. Artyści ci byli w zupełnie innej sytuacji niż starsza generacja, niż przedstawiciele polskiej awangardy lat 60., dla których sztuka konceptualna nie była, z oczywistych względów, punktem wyjścia, lecz punktem dojścia¹⁷. Polska awangarda lat 60. widziała w sztuce konceptualnej skrajną konsekwencję dotychczasowej ewolucji sztuki, rozwinięcie wielkiej redukcjonistycznej tradycji sztuki XX wieku, zachętę do wyjścia poza przedmiot artystyczny w stronę samej idei, w stronę sztuki efemerycznej, niemożliwej, zerowej. Artyści starszej generacji dochodzili do sztuki konceptualnej dwiema drogami: od sztuki abstrakcyjnej i od sztuki gestu. Pierwszą z tych dróg można nazwać drogą Rosołowicza, drugą – drogą Kantora.

Jerzy Rosołowicz od wczesnych lat 60. rozwijał ideę świadomych działań neutralnych. Świadome działania neutralne prowadzą do tworzenia form o funkcji bezwzględnej – przeciwieństwo form o funkcji względnej, czyli celowej, użytecznej, służebnej. W *Teorii funkcji formy* (1962) Rosołowicz pisał, że istnieją trzy rodzaje świadomych działań neutralnych: 1) sama świadomość istnienia tego rodzaju działań, 2) świadome działanie neutralne wyobrazeniowe (imaginacyjne) oraz 3) świadome motoryczne działanie neutralne, *które jest najdoskonalszą formą tego rodzaju działań*¹⁸. Idea świadomych działań neutralnych pomyślana została, początkowo, jako obrona czy też uzasadnienie wolności sztuki – sztuka nie musi niczemu służyć, powinna być formą o funkcji bezwzględnej, bo tylko wtedy jest prawdziwie twórcza, stwarza szanse wymyślania nowych form materialnych i niematerialnych o funkcji względnej (celowej)¹⁹. Dokładniej, była to obrona sztuki abstrakcyjnej, o czym świadczy końcowy fragment tekstu: *Obraz jako obiekt i ostateczny wynik świadomego neutralnego [działania] twórcy, obiekt będący formą o funkcji bezwzględnej stworzoną przez człowieka, stanowi prawartość do przetwarzania na formy o funkcji względnej, stanowi odkrycie będące bazą dla wynalazków – a gdzie jest większe zapotrzebowanie na wynalazki niż w rejonach sztuk plastycznych?* (s. 9) Mowa tu jest jeszcze o obiekcie, o obrazie; już jednak w kolejnym tekście, *O koncepcji neutrdromu* (1967), Rosołowicz wychodzi poza sztukę abstrakcyjną. W *ŻYCIU, w sztuce, obok sztuki lub ZAMIĄST SZTUKI, proponuję świadome DZIAŁANIE NEUTRALNE. Działanie neutralne to czynności wykonywane przez człowieka, nie przynoszące mu ani korzyści, ani szkody.* (s. 11) Artysta powtarza tu cytowaną wcześniej triadę – trzy typy działań neutralnych: sama świadomość takich działań, wyobrazeniowe działania neutralne i motoryczne działania neutralne. Tym razem jednak wszystkie trzy typy działań neutralnych potraktowane zostały równorzędnie – motoryczne działanie neutralne nie jest już najdoskonalszą formą działań neutralnych. W tekście *O działaniu neutralnym* (1967) powraca myśl, że *świadome motoryczne działanie neutralne jest najdoskonalszą formą działania neutralnego*, ale akcent przesuwają się na związki działań neutralnych z naturą – działanie neutralne

pozwała człowiekowi odbudować więź z naturą, poczuć się częścią natury, ponieważ człowiek jest też formą o funkcji bezwzględnej. Pojawia się tu koncepcja neutrdromu, czyli miejsc przeznaczonych na wykonywanie działań neutralnych. Neutrdromy, tworzone przez zespoły urbanistów i architektów, plastyków, muzyków, socjologów, psychologów, elektroników, fizyków i cybernetyków miały być niczym nieskrępowaną realizacją formy o funkcji bezwzględnej, wyzwalająca myśli oraz marzenia o nowych konstrukcjach i materiałach. (s. 19)

Z 1967 roku pochodzi projekt *Neutrdromu* zbudowanego z odwróconego stożka i kuli. Odwrócony stożek o wysokości 100 metrów, z wewnętrzną windą pozwalająca wywozić widzów na szczyt, czyli podstawę stożka, by tam, w zamkniętym pomieszczeniu mogli doświadczać „zawisnięcia w przestrzeni”. Wydrążona kula o średnicy 35 metrów, tocząca się pod naciskiem przemieszczających się wewnątrz niej ludzi i uruchamiająca pod wpływem ruchu rozmaite urządzenia elektroniczne wytwarzające efekty świetlno-wizualno-dźwiękowe, zmieniające ciśnienie wewnątrz kuli i siłę grawitacji. Z 1968 roku pochodzi z kolei opis (scenariusz) *Koncertu na 28 poduszek i zachód słońca*, który miał być przykładem działań neutralnych. Opis ten przypomina klasyczny happening. Rosołowicz używa określenia „manifestacja artystyczna” zaprojektowana dla naturalnego neutrdromu.

Rozważania nad świadomymi działaniami neutralnymi doprowadziły Jerzego Rosołowicza do utopijnych projektów, takich jak *Neutrdrom* czy *Kreatorium kolumny stalagnatowej* (1970), a także do „obrazów neutralnych” konstruowanych z soczewek, tzw. *Neutronikonów* (od 1968), które sam artysta uważał za *najbardziej adekwatny nośnik swoich idei: Zbudowane są całkowicie ze szkła, zwykłego i optycznego, multiplikują odwrócony obraz otaczającej je przestrzeni, uzależnione od niej i stanowiące z nią nierozdzielny całość*²⁰.

W inny sposób zbliżał się do sztuki konceptualnej Tadeusz Kantor. Na *Wystawie popularnej (Anty-wystawa, 1963)* upublicznił wszystko to, *co jeszcze nie stało się tzw. dziełem sztuki, co jeszcze nie zostało unieruchomione, co zawiera bezpośrednio impulsy życia, co jeszcze nie jest „gotowe”*, a więc idee, plany, projekty, koncepcje, a także surowy, nieprzetworzony jeszcze materiał artystyczny²¹.

W dwuczęściowej akcji *Multipart* (1970-1971) wystawił „jeden obraz w 40 egzemplarzach”, dopuszczając ograniczoną, kontrolowaną przez artystę, ingerencję widzów w kształt dzieła. W 1970 zaprojektował betonowe krzesło-pomnik dla Wrocławia. W realizacji zatytułowanej *Cambriolage* (1971) przedstawił krzesło „przebijające” wnętrze galerii – dzieło sztuki próbujące wydostać się z galerii. Z 1971 roku pochodzą *Ambaláže konceptualne* (opakować: Nos Kleopatry, Miecz Damoklesa, Jajko Kolumba, Piętę Achillesa, Jabłko Wilhelma Tella, Oko Opatrzności) oraz projekty *Most-wieszak*, *Krzesło na Starym Rynku w Krakowie*. W 1973 roku zestawiał czyste, naciągnięte na blejtramy płótna z różnymi gotowymi przedmiotami – płótno i parasol, płótno i gipsowy gołąb, płótno i sztuczne kwiaty, płótno i deska, a całą ekspozycję opatrzył komentarzem *Wszystko wisi na włosku*.

Wszystkie te gesty, od *Wystawy popularnej* przez *Multipart* po wystawę *Wszystko wisi na włosku*, podważały centralną, uprzywilejowaną pozycję dzieła sztuki, a dokładniej, narosłych wokół dzieła sztuki praktyk – wystawienniczych, interpretacyjnych, handlowych – które pozbawiały dzieło sztuki autonomii. *Dzieło sztuki zawsze było bez uprawnień*, pisał Kantor w *Manifeście 1970*, zawsze czemuś służyło, zawsze było dla jakichś celów wykorzystywane, przez coś zawłaszczane, nigdy nie miało pełnej niezależności, pełnej autonomii. Ten proces wielorakiego wykorzystywania dzieła sztuki wywołał reakcję w postaci „cynicznej, żrącej drwiny” wobec samej koncepcji dzieła sztuki. Nie chodzi jednak o to, żeby zniszczyć dzieło sztuki, pisze dalej Kantor, lecz o to, żeby nadać mu prawdziwą niezależność, uznać całkowitą bezcelowość dzieła sztuki – *Należy pokazać twórczość i dzieło sztuki w ich nagiej nieprzydatności* ²².

Kantor pisał, że sztuka należy do „totalnej rzeczywistości”, nie powinna być zatem z niej wydzielana ani w nią włączana, powinna stać się znakiem bezinteresownej twórczości. Aktywność artystyczna mogłaby się wówczas ograniczyć do informowania innych o takich właśnie bezinteresownych działaniach. Na początku lat 70. wielu młodych artystów podjęło ten sposób postępowania. Jednym z nich był Anastazy Wiśniewski, twórca nieistniejącej Galerii Tak (galerii przytakującej), który sporządzał bezinteresowne notatki służbowe z różnych wydarzeń, w których uczestniczył i rozsyłał do wybranych

osób i instytucji. Notatki Wiśniewskiego dają bardzo ironiczny obraz środowiska polskiej awangardy przełomu lat 60. i 70., a ich forma – notatka służbowa – przywołuje polityczny klimat w jakim przyszło działać polskim artystom²³. Wiśniewski pisał na urzędowym blankiecie: *Zaświadcza się, że Anastazy Wiśniewski nie proszony był na otwarciu [wystawy?]. Wygląd: wzrost 165 cm, oczy zielone, ubrany w brązową kurtkę z napisami: na plecach „Kto ja jestem”, spodnie szare, bez napisów, skarpetki czerwone, buty zamszowe ciemno-brązowe, zniszczone.* Dalej miejsce na podpis i stempel. W innej notatce donosił: *Na okoliczność spotkania w Katowicach. Co zatwardziali twórcy spotkali się w Katowicach, by jeszcze raz spróbować pogadać. W czasie obrad wyszedłem na werandę i słuchałem jak mówili, jednocześnie widziałem jak przejeżdżał tramwaj, ludzie chodzili po ulicach itp. Na werandę doszłusował A. Bereziański i razem słuchaliśmy. Następnie zakomunikowałem zebrany, że siedziałem obok i wszystko słyszałem, tylko coś innego widziałem.* W jeszcze innej notatce informował, jak przy poparciu Poradni Przeciwalkoholowej chciał wydrukować plakat „Bądź trzeźwy”, a przy poparciu Towarzystwa Świadomego Macierzyństwa plakat „Bądź świadom”. W kolejnej opisywał jak podczas pleneru w Opolnie Zdroju położył na szosie jednego pieroga ruskiego, którego przejechał Fiat 125P Konrada Jarodzkiego z Wrocławia; *Organizatorzy byli bardzo niezadowoleni i udawali nieorganizatorów.* W innej pisał: *W godzinach wieczornych wykonałem odczyt 30 minutowy w obcym języku pt. „Sytuacja w sztuce”. Niektórzy mnie nie zrozumieli i dyskutowali o sprawach lokalnych. Oburzony był znowu pan Ekwiński, a pan Ludwiński zauważył u mnie kryzys. Jedyne pani Urszula Czartoryska powiedziała, dlaczego się mnie czepiają. Może słusznie, bo przez 30 minut milczałem, jedynie na początku odczytu trochę popłakiwałem*²⁴.

Takie rozwinięcie jego poglądów nie odpowiadało Kantorowi. Dzieło sztuki nie miało przecież zniknąć, lecz odzyskać pełnię swoich praw, a to znaczyło – odrealnić otoczenie. W kontakcie z dziełem sztuki realność znika, staje się dziwna, absurdalna, jakby nierealna, przytłumiona przez to, co wyobrażone²⁵. Nic zatem dziwnego, że już niebawem, w odczycie wygłoszonym w Galerii Foksal, Kantor

zdecydowanie i jednoznacznie odciął się od młodych entuzjastów sztuki konceptualnej. *Ja nie jestem przeciwko sztuce konceptualnej – mówił Kantor – ale jestem przeciwko fali, która zagraża sztuce w ogóle. To nie konceptualizm zagraża sztuce, konceptualizm jest wspaniałym wyjściem. [...] Ja odmawiam setkom konceptualistów wszelkiego prawa do intelektualizmu! To jest antyintelektualne, to jest po prostu blef, brak kryteriów. Ja twierdzę, że w sztuce konceptualnej, w sztuce intelektualnej są najwyższe kryteria, bo to są kryteria intelektu*²⁶. Rok później, w manifestie *Teatr śmierci* (1975) Kantor wzmocnił swoje stanowisko, raz jeszcze odcinając się od spopolitowanej, zdemokratyzowanej, powszechnej, jak ją nazywał, awangardy, z jej hasłami „sztuka totalna”, „wszystko jest sztuka”, „wszyscy są artystami”, „sztuka jest w głowie” itd. *Jesteśmy świadkami pospolitego ruszenia [...]. Ruch na tej oficjalnej już autostradzie, zagrażającej zalewem grafomanii, aktów o minimalnej signifikacji, wzmacnia się z każdym dniem. Należy ją jak najszybciej opuścić*²⁷.

Polska awangarda lat 60. zbliżała się do sztuki konceptualnej dwiema drogami. Myślenie Tadeusza Kantora wyrastało z tradycji Marcela Duchampa i Yves Kleina, z tradycji sztuki gestu; myślenie Jerzego Rosołowicza odwoływało się do Kazimierza Malewicza, suprematyzmu i tradycji konstruktywistycznej (czytelne nawiązania do El Lissitzky'ego i jego *prounu*). Kantora wybrana przez niego tradycja zaprowadziła na pozycje bliskie Danielowi Burenowi, na pozycje krytyka narosłych wokół sztuki instytucji. Ale Kantor bardzo szybko uświadomił sobie, że utrzymywanie takich pozycji w polskich warunkach nie ma większego sensu, że polscy artyści, szczególnie awangardowi, cierpią na niedostatek instytucjonalnego wsparcia, a nie na jego nadmiar, dlatego porzucił antyinstytucjonalną retorykę i w manifestie *Teatr śmierci* wycofał się na bardziej tradycyjne pozycje, co w dość dwuznacznym świetle postawiło jego wcześniejsze zainteresowania sztuką konceptualną. Tym bardziej, że w *Teatrze śmierci* Kantor zauważył, jakby mimochodem, że jego twórczość *ominała całą ortodoksję lingwistyki i konceptualizmu*, zasugerował więc, że jego celem nigdy nie był konceptualizm, wobec którego zawsze zachowywał krytyczny dystans²⁸. Wielu, głównie młodych, artystów

uznało, że Kantor zdradził ducha awangardy, deklarując w *Teatrze śmierci*, że prawdziwa awangarda polega dzisiaj na opuszczeniu awangardy²⁹.

Polska awangarda zbliżała się w latach 60. do sztuki konceptualnej; nie tylko Rosołowicz i nie tylko Kantor zmierzali w tym kierunku, ale także wielu innych artystów, którzy wzięli udział w Sympozjum „Wrocław ‘70” (Wrocław 1970) – pierwszej zbiorowej manifestacji konceptualnej w Polsce, podczas której Zbigniew Gostomski przedstawił pracę *Zaczyna się we Wrocławiu*³⁰. Od Sympozjum „Wrocław ‘70”, zgodnie z tytułem pracy Gostomskiego, datuje się zazwyczaj początek sztuki konceptualnej w Polsce. Polska sztuka miała jednak to szczęście, że kilka lat wcześniej, bo w połowie lat 60., skryształizowały się dwie propozycje artystyczne o wyraźnie konceptualnym charakterze: „liczone obrazy” Romana Opałki oraz „rozkłady statystyczne” Ryszarda Winiarskiego³¹. Obie posługiwały się tradycyjnym medium – malarstwem, ale zarazem, w paradoksalny sposób, uwalniały się od niego, zmierzając w stronę czystej idei.

Pierwszy „obraz liczony” namalował Opałka w 1965 roku. Na początku artysta różnicował kolor tła i zapisywanych cyfr – czarne cyfry na białym tle, czarne cyfry na czerwonym tle. Nieustalony był także format obrazów. Szybko jednak ujednocilił kolorystykę do białych cyfr na szarym tle, a format sprowadził do stałych rozmiarów, 196 cm na 135 cm. Od 1970 roku skoncentrował się wyłącznie na malowaniu liczb, zarzucając wszelką inną aktywność artystyczną. W tym samym roku rozpoczął też nagrywanie procesu liczenia na taśmie magnetofonowej oraz fotograficzne dokumentowanie własnej twarzy. W 1973 roku artysta doprowadził proces liczenia do pierwszego miliona (*I crossed the million* – informował włoskiego galerzystę). Od tego momentu postanowił stopniowo rozjaśniać tło, co miało doprowadzić z czasem do niewidzialnych obrazów – białych liczb na białym tle. Obrazy Opałki stały się przewidywalne, jak upływ czasu, ale upływ czasu odmierzany jest przez człowieka i z tego powodu narażony na różne drobne zakłócenia (pomyłki, momenty znużenia, nieuwagi itd.). Bożena Kowalska opisuje wystawę Romana Opałki w nowojorskiej galerii Johna Webera w 1975 roku, którą zorganizowano w rok po poprzedniej wystawie artysty w tej samej

galerii; na obu wystawach artysta pokazał identyczną liczbę obrazów rozwieszonych w identycznym układzie. *Wielu gości uczestniczących w otwarciu ekspozycji – pisze Kowalska – miało wrażenie, że przyszli na tę samą wystawę albo że czas uległ cofnięciu o rok*³².

Ryszard Winiarski nie nazywał swoich prac obrazami, lecz „wizualnymi prezentacjami rozkładów statystycznych”. Pierwsze „rozkłady” powstały w 1965 roku, rok później artysta pokazał je na sympozjum artystów i teoretyków sztuki w Puławach, a w 1967 roku na indywidualnej wystawie w warszawskiej Galerii Współczesnej. „Rozkłady” operowały powierzchniami podzielonymi na małe kwadraty; o tym jakim kolorem powinien zostać wypełniony dany kwadrat decydował rzut monetą, rzut kostką do gry lub seria liczb z tabeli giełdowej, a więc przypadek. Artysta najchętniej posługiwał się kolorem białym i czarnym, ponieważ pozwalało to na wyrażanie podstawowych przeciwieństw: dobro-zło, tak-nie, plus-minus. Prace Winiarskiego przypominały obrazy, wyglądały jak obrazy, ale był to – pisze Bożena Kowalska – „produkt uboczny”, najważniejsza była bowiem metoda postępowania, przyjęte przez artystę reguły, np. liczby parzyste oznaczają biel, a nieparzyste czerni lub pierwsze cztery liczby oznaczają biel, a dwie ostatnie czerni itd³³. Prace Winiarskiego mogły przybierać formę wizualną, ale mogły też poprzestać na postaci liczbowej, co pokazuje artysta. Jeżeli przyjmujemy, że liczba 1 odpowiada bieli, liczba 6 czerni, a liczby od 2 do 5 różnym odcieniom szarości (w relacji 80% bieli do 20% czerni, 60% bieli do 40% czerni, 40% bieli do 60% czerni i 20% bieli do 80% czerni), to obraz może zostać zapisany w postaci cyfrowej: 4,2,6,2,5,6,6 itd³⁴. *Działalność artystyczną Winiarskiego należy rozpatrywać w dwóch planach – pisze Teresa Sowińska – Pierwszy z nich to teoria, funkcjonująca jako punkt wyjścia i zarazem definiująca specyficzne metody pracy stosowane przez artystę oparte na aleatoryce, drugi – tej teorii praktyczna realizacja, czyli dzieło, obraz. Który z nich jest ważniejszy? Odpowiedz wcale nie jest jednoznaczna*³⁵.

1. Wstępny bilans polskiej sztuki konceptualnej.

Pierwsze próby podsumowań i wstępnego porządkowania polskiej sztuki konceptualnej pojawiły się w połowie lat 70.

Dla Aleksandra Wojciechowskiego największą w Polsce manifestacją sztuki konceptualnej było Sympozjum „Wrocław’70”, zmieniające całe miasto w otwarte pole gry artystycznej. Wojciechowski wiąże sztukę konceptualną z rozwojem nowego typu galerii, która staje się w większym stopniu ośrodkiem dyskusyjnym niż wystawienniczym (Foksal, Pod Moną Lisą, Permafo) z rozwojem plenerowych i sympozjalnych spotkań artystów i teoretyków sztuki („Wrocław ’70”, „Zjazd Marzycieli”) oraz narodzinami nowego typu artysty – *refleksyjnego, rozmyślanego w teoretycznych dociekaniach, interesującego się fachową literaturą polską i obcą, a przede wszystkim piszącego*³⁶. Konceptualizm był dla Wojciechowskiego zapowiedzią tego, co Andrzej Turowski nazwie po latach depikturalizacją, czyli pozbawieniem malarstwa dominującej pozycji w sztukach plastycznych³⁷, dlatego do głównych przedstawicieli sztuki konceptualnej zaliczył Zbigniewa Dłubaka oraz Natalię i Andrzeja Lachowiczów, którzy spopularyzowali fotografię jako autonomiczny środek wypowiedzi malarskiej (?)³⁸.

Bożena Kowalska w książce *Polska awangarda malarska* bardzo mało miejsca poświęca sztuce konceptualnej, stwierdza tylko, że sztuka konceptualna zanegowała dzieło sztuki, „w dotychczasowym estetycznym rozumieniu”, na rzecz „konstrukcji myślowej”, posługującej się zaprogramowanym przedmiotem (R. Opałka, R. Winiarski), tekstem koncepcji (J. Rosołowicz, A. Pawłowski) lub aranżacją sytuacji (Wł. Borowski, A. Wiśniewski)³⁹.

Stefan Morawski wyróżnił cztery nurty w ramach szeroko pojmowanej sztuki konceptualnej: 1) sztukę gestu, wykładaną i komentowaną w formułach słownych, zapis czynności codziennych lub niecodziennych, krótkie relacje z własnego nonkonformizmu (T. Kantor, J. Bereś, Wł. Borowski, Z. Warpechowski, A. Wiśniewski); 2) projekty urządzeń technicznych, wykonalnych lub niewykonalnych, z dołączoną dokumentacją ikonyczną w postaci rysunków (J. Rosołowicz, J. Chwałczyk, W. Gołkowska); 3) dokumentację katalogowo-fotograficzną wybranych aspektów rzeczywistości (Z. Dłubak, Natalia LL, A. Lachowicz, M. Michałowska, Z. Jurkiewicz) lub dokumenty-diagramy odwołujące się do komentarza naukowego lub filozoficznego (J. Kozłowski, M. Warzecha); 4) rozbudowany

komentarz analityczny przy nikłej dokumentacji wizualnej. W polskiej sztuce zabrakło tego ostatniego nurtu. Nie jest tak, że polscy awangardysty nie teoretyzują, pisze Morawski, ale są to raczej konspekty czy dyspozycje do jakiejś ewentualnej teorii artystycznej; teorią zajmują się nadal krytycy – Wiesław Borowski, Andrzej Kostołowski, Jerzy Ludwiński, Andrzej Turowski. Morawski pomija w swojej typologii twórczość Romana Opałki i Ryszarda Winiarskiego; obaj, tłumaczy, dokonują *przekładu teorematów czy strategii badawczych na język plastyczny, który jest tu wciąż decydujący*. Chodzi zatem o język plastyczny, który sztuka konceptualna odrzuca⁴⁰.

Janusz Bogucki, podobnie jak Morawski, uważa, że poza *Tautologiami* (1971) Zbigniewa Dłubaka i niektórymi pracami Jarosława Kozłowskiego (*Metafizyka*, 1972) trudno w polskiej sztuce wskazać przykłady konceptualizmu w jego czystej, doktrynalnej postaci, to znaczy w postaci bliskiej Josephowi Kosuthowi i grupie Art & Language⁴¹. Ale w pobliżu sztuki konceptualnej, zapowiadającej – zdaniem Boguckiego – koniec sztuki, a więc w perspektywie końca sztuki umieszcza twórczość kilku innych artystów: J. Rosołowicza, R. Winiarskiego, R. Opałki, Z. Gostomskiego, Z. Jurkiewicza. A. Wiśniewskiego, Wł. Borowskiego. (s. 351-352). Do tej grupy dodaje fotografów i filmowców „przesuwających zainteresowanie środowiska twórczego w stronę sztuki konceptualnej” – J. Robakowskiego, W. Bruszewskiego, A. Lachowicza, Natalię LL. (s. 347). Ciekawe, że Bogucki nakreślił tak nijaki, nie odpowiadający jego wiedzy i orientacji, obraz sztuki konceptualnej, a przecież od połowy lat 70. na różnych plenerach i sympozjach wygłaszał odczyty o trzech magnetyzmach przyciągających artystów: *ezo, pop i sacrum*. *Ezo* to ezoteryczny intelektualizm, decyzja trwania we współczesnym układzie artystycznym, ale na jego marginesach, w kręgu działań poufnych, hermetycznych, zaszyfrowanych. *Pop* to całkowita desakralizacja sztuki i włączenie jej w naukowo-techniczne mechanizmy cywilizacji i kultury masowej. *Sacrum* to odbudowanie związku sztuki z pierwotnym, religijnym rozumieniem świętości⁴².

Najwięcej uwagi sztuce konceptualnej poświęciła Alicja Kępińska w książce *Sztuka polska w latach 1945 – 1978*. Najpierw dość szczegółowo

omówiła proces dematerializacji, uwalniania się sztuki od „balastu przedmiotu” i zwrot w stronę „eksploracji niemożliwego”, a następnie wyróżniła trzy nurty czy warianty sztuki konceptualnej: 1) dokumentację akcji (Wł. Borowski, J. Bereś, Z. Warpechowski, K. Zarębski, A. Matuszewski, Z. Kulik i P. Kwiek); 2) foto-notacje (Z. Dłubak, Natalia LL, A. Lachowicz, J. Robakowski, W. Bruszewski, R. Waśko); 3) aktywność analityczną (J. Kozłowski, S. Drózdź, M. Warzecha, A. Dłużniewski, K. Wodiczko, A. Kostołowski)⁴³.

Już ten wstępny bilans pokazuje, że polska krytyka nie traktowała sztuki konceptualnej jako nowego kierunku artystycznego o rozpoznawalnych cechach stylowych⁴⁴. Nie rozumiała też sztuki konceptualnej jako sztuki autotematycznej, skoncentrowanej na samej sztuce, na definiowaniu sztuki. Wbrew temu, co pisze Janusz Bogucki, *Tautologie* Zbigniewa Dłubaka miały niewiele wspólnego z postulatem sztuki tautologicznej Kosutha. W komentarzu do *Tautologii*, prezentowanych we wrocławskiej galerii Permafo w 1971 roku, Dłubak pisał: *Tylko pozornie zestawiam przedmioty z ich widokami zarejestrowanymi fotograficznie. Zestawiam właściwie dwa widoki. [...] Zestawienie dwu widoków tego samego przedmiotu ma charakter tautologiczny*⁴⁵. Dłubak przez tautologię rozumiał powtórzenie, a nie, jak Kosuth, zdanie analityczne, które jest prawdziwe na mocy samego rozumowania – dokładniej, zestawienie zdjęcia przedmiotu z przedmiotem, zdjęcia rury z rurą, zdjęcia gaśnicy z gaśnicą, zdjęcia klamki okiennej z klamką, zdjęcia kontaktu z kontaktem itd. Dla Dłubaka i artystów związanych z galerią Permafo (A. Lachowicz, Natalia LL) był to punkt wyjścia do dalszych analiz podważających tautologiczność zmysłowego i fotograficznego widzenia rzeczywistości. Niewiele wspólnego z Kosuthem i brytyjską grupą Art & Language miała też druga z wymienionych przez Boguckiego prac – *Metafizyka* Jarosława Kozłowskiego (pierwsza część tryptyku zrealizowanego w galerii Foksal *Metafizyka/Fizyka/Yka*, 1972-1974). Projekcji zdjęcia, przedstawiającego zwykły pokój z ponumerowanymi elementami, towarzyszył tekst odczytywany w czterech językach: 1) *Co to jest? To jest pokój. Czy to jest pokój?* 2) *Co to jest? To jest podłoga. Czy to jest podłoga?* 3) *Co to jest? To jest krzesło. Czy to jest krzesło?* itd. Praca ta, pisze Tony Godfrey,

dotyczyła naszego sposobu rozumienia rzeczywistości, relacji między wizualnym (fizycznym) i językowym (metafizycznym) pojmowaniem rzeczywistości⁴⁶.

Polskich artystów bardziej niż definiowanie czy analizowanie sztuki interesował stosunek sztuki do rzeczywistości. Zbigniew Dłubak mówił w 1971 roku, że nowa sytuacja w sztuce, stworzona przez konceptualizm, polega na zniesieniu ograniczeń wynikających „z podziału świata na sztukę i nie-sztukę”⁴⁷. W tej nowej sytuacji, w której wszystko może być sztuką, należy przemyśleć pojęcie sztuki; sztukę jako ekspresję zastąpić refleksją nad możliwościami sztuki. Zadaniem artysty nie jest bowiem wyrażanie siebie ani wymyślanie nowych idei, lecz analizowanie mechanizmów znakowania po to, by wytwarzać nowe systemy znakowe, zaprzeczające zastanym schematom postrzegania świata. Na tym polega funkcja sztuki – na ciągłym zaprzeczaniu i odrzucaniu istniejących systemów znakowania świata i wprowadzaniu w to miejsce nowych systemów. Sztuka jest wbudowaną w strukturę ludzkiego umysłu potrzebą ciągłej destrukcji tego, co jest na rzecz tego, co może być. W 1970 roku Dłubak zaczął tworzyć takie systemy znakowe, na które składały się fotograficzne serie przedstawiające różne układy rąk, różne układy męskich i kobiecych torsów, różne układy rąk na ciele modelki (*Gestykulacje*, 1970-1976). Zmienne układy sugerowały zmienność znaczeń, ale tylko sugerowały, ponieważ tworzone przez Dłubaka znaki stawały się znakami pustymi, oczekującymi dopiero na znaczenia, istniejącymi wyłącznie w ramach stworzonego przez artystę systemu. W 1978 roku Dłubak rozpoczął cykl zatytułowany *Desymbolizacje*, powracając jakby do problematyki *Tautologii*. Tym razem nie zestawiał przedmiotów z ich zdjęciami, lecz obrazy malarskie (np. obrazy Jacka Malczewskiego) z fotografowanymi pod różnymi kątami fragmentami obrazów, co zmieniało nie tylko ekspresję, ale także symbolikę obrazów.

2. Konceptualizm i fotografia.

Najbardziej uchwytłą cechą polskiej sztuki konceptualnej lat 70. było odrzucenie dawnego języka plastycznego (malarstwa, rzeźby) i sięgnięcie po nowe środki wizualizacji idei, przede wszystkim

fotografii, w mniejszym zakresie film i wideo⁴⁸. Andrzej Lachowicz widział w tym przejście od sztuki manualnej do sztuki mentalnej; od sztuki, w której artysta wytwarza swój indywidualny znak do sztuki, w której posługuje się mechanicznymi środkami zapisu (fotografia, film); nie tyle wytwarza przedmioty-znaki, co operuje znakami⁴⁹. *Utożsamienie gestu artysty (Pollock) ze znakiem sztuki było chyba ostatnim znaczącym zapisem tzw. manualnej świadomości [artystycznej]... – pisał Lachowicz⁵⁰. Upadek sztuki jako suwerennej enklawy i rozprzestrzenienie się, za sprawą nowoczesnych technologii, aktywności artystycznej na całą rzeczywistość, zmusiło artystów do *samookreślenia sztuki i poddania jej wytworów i idei badaniom intelektualnym*. Artyści posługujący się foto-filmowymi środkami zapisu zajmują się wytwarzaniem *określonych klisz (stereotypów) wizualno-mentalnych, które są częścią powstającego języka sztuki*. Jest tu pewna niejasność. Jeżeli sztuka utraciła autonomię (suwerenność), to czy artyści powinni dążyć do samookreślenia sztuki, żeby tę autonomię odtworzyć, czy też powinni zająć się badaniem kultury wizualnej wytwarzającej własne klisze wizualno-mentalne, własne schematy poznawania rzeczywistości? Lachowicz pisze, w duchu Dłubaka, o wytwarzaniu nowych klisz, nowych systemów formalizacji, które pozwalają odrzucać, a przynajmniej kwestionować istniejące już klisze (stereotypy) wizualno-mentalne. Na tym polegać ma poznawczy sens sztuki konceptualnej i postkonceptualnej, który w gruncie rzeczy nie jest poznawaniem czegoś, lecz wytwarzaniem nowych modeli, wzorców, prototypów postrzegania rzeczywistości. W dalszej części tekstu Lachowicz przechodzi do wskazania w porządku logiczno-chronologicznym kilku takich prototypów opracowanych w Galerii Permafo:*

1. dokumentacja procesu (wczesny konceptualizm, neodada)
2. tautologie (J. Kosuth, Z. Dłubak 1968-1970)
3. rejestracje (Ch. Boltanski, Natalia LL, Z. Dłubak 1969-1970)
4. sztuka permanentna (skala miko-makro rzeczywistości 1968-1969)
5. sztuka konsumpcyjna (Natalia LL 1971)
6. fotografia barwna jako substytut malarstwa (J. Dibbets, J. Baldessari 1971)

7. fotografia penetrująca (N. Gravier 1974)

8. fotografia sztuczna (Natalia LL 1975)⁵¹.

Józef Robakowski wytknął szereg faktograficznych nieściśności w przedstawionym przez Lachowicza schemacie, nie ma więc potrzeby do tego wracać⁵². Sam schemat zasługuje jednak na uwagę i to nie tylko jako zapis ówczesnej świadomości artystycznej, ale dlatego, że w bardzo ciekawy sposób ujmuje badawcze nastawienie sztuki konceptualnej. Lachowicz ma rację, że we wczesnym konceptualizmie fotografia służyła do dokumentowania procesu. Proces, czyli wykonana przez artystę akcja lub działanie nie musiała być fotograficznie dokumentowana, mogła być zakomunikowana słownie, jak w notatkach Anastazego Wiśniewskiego czy anty-happeningu Włodzimierza Borowskiego *Fubki tarb* w Galerii Pod Moną Lisą (1969). Większość artystów dokumentowała jednak swoje działania, szczególnie jeśli dotyczyły one akcji realizowanych bez udziału publiczności, „obciążonych”, jak powiada Zdzisław Jurkiewicz, klimatem intymności⁵³ lub ukrytego (wycofanego) autorstwa. Przykładem takich działań jest *Linia graniczna* (1970) Barbary Kozłowskiej – pięć usypanych na plaży stożków piasku zmieszanego z pigmentami, czy *Strefa wyobraźni* (1970) Jarosława Kozłowskiego: 21 tabliczek z napisem „strefa wyobraźni” rozmieszczonych w różnych miejscach, w pokoju, w lesie, na plaży, na miejskim słupie, na tramwaju, na budynkach prywatnych i publicznych, gdziekolwiek. Zdjęcia są zaledwie dokumentacją tych akcji, ale dokumentacją niekonieczną: *wszystko to może być gdziekolwiek / wszystko to można zobaczyć gdziekolwiek*, komentowała *Linie graniczną* Kozłowska (pierwsza niedokumentowana linia miała zostać zrealizowana w 1967 roku nad jeziorem Bajkał); Kozłowski z kolei pisał, że rola artysty ogranicza się do wykonania lub zlecenia wykonania tabliczek, a to gdzie się one znajdują, zależy już od uczestników akcji, od ich inwencji⁵⁴.

Sztuka konceptualna zaczynała się od takich dokumentowanych akcji o neodadaistycznym, a dokładniej Fluxusowym rodowodzie. Z czasem dokumentacja uwalniała się od akcji, przestawała do nich odsyłać, nabierała samodzielności – proces stawał się wyobraźalny

wyłącznie w oparciu o przedstawioną dokumentację, słowną lub fotograficzną. Dokumentacja stawała się tautologiczna, mówiła o sobie, a nie o tym, co dokumentowała. Przykładem takiej tautologicznej dokumentacji są *Gestykulacje* Zbigniewa Dłubaka rozpoczęte w 1970 roku⁵⁵. W *Gestykulacjach*, przemianowanych później na *Systemy*, Dłubak wypracował koncepcję znaku pustego, który *znaczy jako część systemu i w związku z systemem*. Jeden układ dłoni różni się od innego układu, są to więc dwa różne znaki, ale wyłącznie w ramach powołanego przez artystę systemu; znaki puste, pozbawione znaczenia, nic nie wyrażające, wskazujące jedynie na istniejące pomiędzy nimi różnice, znaki, którymi rządzi system. *Systemów w sztuce może być nieskończenie wiele. Żaden z nich nie tworzy reguł uniwersalnych. Są one efemeryczne, stworzone tylko dla siebie*⁵⁶.

Natalia LL zdawała się podzielać poglądy Dłubaka. W tekście z 1970 roku pisała: *Interesuje mnie fotografia, w której wartość znaku jest większa albo przynajmniej taka sama jak znaczenie*⁵⁷. Wystarczy jednak porównać pracę Natalii LL *24 godziny* (1970) z *Gestykulacjami* Dłubaka, żeby zobaczyć różnice. Praca Natalii LL składa się z 24 zdjęć przedstawiających zegar wskazujący kolejne pełne godziny. Nie ma tu znaków pustych w sensie Dłubaka. Każde zdjęcie ma precyzyjne znaczenie – północ, godzina pierwsza, druga, trzecia itd. To samo można powiedzieć o pracy *Otoczenie naturalne. 250 metrów drogi* (1971). Zdjęcia tworzące tę ostatnią pracę – przedstawiające pustą drogę i jej otoczenie – mogą być uznane za nudne, banalne, nieatrakcyjne, ale nigdy za puste, pobawione znaczenia. Natalia LL traktowała fotografię jako środek rejestrowania rzeczywistości, ale stała, permanentna rejestracja rzeczywistości jest niemożliwa, dlatego z kilku ujęć tworzyła obraz rzeczywistości – 24 zdjęcia były zapisem całej doby, kilkanaście zdjęć zapisem 250 metrów drogi. Zarejestrowanie wszystkiego jest niemożliwe, bo zmieniałoby mapę w terytorium, a jeżeli tak, to każda dokumentacja jest wyborem, selekcją, zagęszczeniem tego, co rejestrujemy. Nie istnieje zatem dokumentacja wiernie rejestrująca rzeczywistość, każda dokumentacja jest jakąś formą wyboru, a więc kreacją. Do takich wniosków prowadziła idea permanentnej rejestracji Andrzeja Lachowicza⁵⁸.

W *Sztuce konsumpcyjnej* (1972-1974) Natalia LL wyciągnęła konsekwencje z tego przekonania, rezygnując z rejestracji rzeczywistości na rzecz kreacji. Pojawia się tutaj to, co Lachowicz przypisuje dopiero „sztucznej fotografii” – kreowanie sztucznej rzeczywistości za pomocą obiektywnych narzędzi rejestracji (Zdzisław Sosnowski nazwie to „kreowaną reprodukcją rzeczywistości”). Tytuł cyklu ma, jak się wydaje, podwójny sens. Tematem *Sztuki konsumpcyjnej* jest jedzenie, ale także „konsumowanie” sztuki przez współczesną kulturę wizualną, reklamę, modę, rozrywkę. Efektem tego połączenia jest erotyzacja jedzenia, ukazanie jedzenia jako seksualnego fantazmatu. Na zdjęciach ułożonych w zestawy, po 16, 20 ujęć, widzimy młode dziewczęta jedzące banany, parówki czy kisiel, ale te proste czynności podszyte są reklamową erotyką. Lucy Lippard widziała w tym zabawną parodię kobiecej seksualności, o tyle jednak niebezpieczną, że nie wszyscy muszą ją odbierać jako parodię⁵⁹. Prace wrocławskiej artystki podejmowały grę z „konsumpcyjnym” wykorzystywaniem fotografii, z dostarczaną przez fotograficzne obrazy przyjemnością wizualną. Ta gra uwiodła młodszych artystów, którzy zaczęli traktować fotografię i film jako środki mitotwórcze, kreujące obrazy-symboli współczesnego świata. Zdzisław Sosnowski w filmie *Goalkeeper* (1975-1977) stworzył medialną ikonę będącą połączeniem mitu sportowca, piosenkarza i aktora, a Janusz Haka w filmie *Undress* (1976) z upodobaniem odtwarzał zmysłowy świat modelek.

Marcin Giżycki pisał, że wizualna atrakcyjność *Sztuki konsumpcyjnej* była zgodna z „ogólnoswiatowym trendem”⁶⁰. Obserwacja ta jest trafna. W *Sztuce konsumpcyjnej* zainteresowania wrocławskiej artystki przesunęły się w stronę kultury medialnej, medialnych praktyk przedstawiania, tworzenia wizerunków, w stronę polityki przedstawiania. To, że Natalia LL nie pogłębiła tej problematyki, wynikało z jej sceptycznego czy też pobłażliwego stosunku do feministycznej ideologii. *Feministki trochę mnie śmieszyły* – mówiła w rozmowie z Krzysztofem Jureckim, a prace z cyklu *Sztuka konsumpcyjna* objaśniała: *Dla mnie była to raczej manifestacja sensu życia i żywotności*⁶¹. Z innych powodów problematyką polityki przedstawiania i tożsamości nie zajęli się artyści skupieni wokół Galerii Współczesnej – Zdzisław Sosnowski i Janusz

Haka. Medialny obraz świata był dla nich odtrutką na szarżyznę PRLowskiej codzienności, a nie podstawą do krytyki tworzonych przez media obrazów rzeczywistości⁶². Był to wybór świadomy, ponieważ obaj artyści mieli rozeznanie w twórczości podejmującej problematykę tożsamości. Sosnowski przywoływał w swoich wypowiedziach prace Luciano Castellego, szwajcarskiego performerera, malarza i fotografa, który podejmował grę z własną tożsamością, używał fotografii do tworzenia własnych autoportretów jako kobiety (*Author's Self-portraits*, 1974) lub rejestrowania swoich przekształceń w pelżającą kobietę (*Green Reptile*, 1975)⁶³.

Fotografia odegrała ważną rolę w rozwoju sztuki konceptualnej⁶⁴ nie tylko dlatego, że doprowadziła do depikturalizacji, czyli detronizacji malarstwa jako głównego medium sztuk plastycznych i otwarcia sztuki na inne środki wizualizacji idei, jak uważali Wojciechowski i Turowski, ale dlatego, że wprowadziła 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 większą lub mniejszą wprawą posługiwali się artyści lat 70., Zbigniew Dłubak i Jan Świdziński, Natalia LL i Andrzej Lachowicz, Jarosław Kozłowski i Wojciech Bruszewski, Zdzisław Sosnowski i Ryszard Waśko, Jan Stanisław Wojciechowski i Józef Robakowski⁶⁵, okazał się istotnym wyróżnikiem polskiej sztuki konceptualnej. 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. Jan Świdziński zarzucał fenomenologom, że biorą znaki za rzeczywistość: *Dla fenomenologów znak jest rzeczywistością prawdziwszą niż sama rzeczywistość*⁶⁶. 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 zrozumienia miał miejsce i wreszcie, jakim ograniczeniom [proces rozumienia] podlega, gdy zostaje przekazany*

przez znaki (s. 244)⁶⁷. Świat poznajemy poprzez znaki i sami wytwarzamy znaki w celu lepszego poznania i zrozumienia świata. Tak należy chyba rozumieć zdanie: *Rzeczywistość formuje znak w tym samym stopniu, co znak formuje rzeczywistość, którą za jego pośrednictwem poznajemy* (s.245). Za pomocą teorii znaku Świdziński analizował twórczość Dłubaka, Natalii LL, Warsztatu Formy Filmowej.

Co się dzieje, pytał Świdziński, gdy na poziom przynoszonej przez fotografię informacji nałożymy poziom sztuki, jak czyni to Dłubak? Gdy poddamy fotografię wtórnemu modelowaniu?⁶⁸ Fotografia jest „przekazem bez kodu”, pisał Roland Barthes, przekazem, który potrafimy odbierać bez znajomości jakiegoś specjalnego kodu. Fotograficzne serie Dłubaka (*Gestykulacje*) uwrażliwiają nas na znakowość fotografii; jej znakowość przestaje być przezroczysta, a zastosowana przez artystę seryjność powoduje, że odkrywamy zasady transformacji, a więc to, iż fotografia może tworzyć swój własny kod, którego punktem wyjścia jest rzeczywistość, a punktem dojścia informacja wykraczająca poza rzeczywistość, zdolna poważnie istniejące schematy oglądu rzeczywistości.

W tekście o twórczości Natalii LL, Świdziński formułuje tę myśl dobitniej. Sztuka jest językiem, a nie obrazem rzeczywistości. Znaczenia poszczególnych znaków językowych wynikają z konwencji – reguł słownikowych i gramatyki. Reguły języka pozwalają tworzyć wypowiedzi, a wypowiedzi mogą zmieniać reguły języka. Natalia LL posługuje się językiem fotografii (słownikiem fotografii) do tworzenia takich wypowiedzi, które wprowadzają nowe reguły gramatyczne. Te gramatyzacje mają charakter efemeryczny, ale mogą mieć szerszy zasięg i dłuższe trwanie, jeśli uzyskają odpowiednie wsparcie społeczne⁶⁹.

W filmie *Idę* (1973) Józef Robakowski zestawia dwie metody rejestracji: wizualną i dźwiękową. Umieszczona nad głową artysty kamera filmowa rejestruje rzeczywistość wizualną oraz głos niewidocznego artysty liczącego kolejne stopnie wieży, na którą się wspina. Zimnej, bezosobowej rejestracji wizualnej towarzyszy gorąca, emocjonalna rejestracja dźwiękowa. Możemy sens tej pracy wyrazić w kategoriach językowych, pisze Świdziński – aktywny podmiot (zdania) wytwarza obiektywny przedmiot (zdanie)⁷⁰. W filmie

Wojciecha Bruszewskiego *YYAA* (1974) widoczny na ekranie autor krzyczy „yyyyaaa”, jego twarz oświetlana jest na przemian czterema różnymi źródłami światła, a każdej zmianie oświetlenia towarzyszy inna modulacja głosu. Kamera rejestruje jedno zdarzenie, ale zmiany oświetlenia i dźwięku czynią z niego różne znaki. W tekście o Warsztacie Formy Filmowej Świdziński wprowadza koncepcję trzech modeli sztuki: 1) uniwersalny model sztuki, w którym znak jest przezroczysty dla prezentowanego obrazu świata; 2) relatywistyczny model sztuki, w którym każdy obraz świata jest względny, bo zależy od użytych do opisu znaków; i 3) model zapoczątkowany przez konceptualizm lat 70., który wskazuje na konieczność budowy nowego modelu sztuki (ten ostatni model nazywa Świdziński modelem kontekstualnym)⁷¹.

Semiologiczne analizy nie doprowadziły do wypracowania nowego modelu sztuki. Takim modelem nie była bowiem sztuka kontekstualna, której manifest ogłosił Świdziński na początku 1976 roku⁷², ani związana z ideą sztuki kontekstualnej koncepcja znaku pustego Dłubaka. Sztuka kontekstualna była rozwinięciem, czy też radykalizacją relatywistycznego modelu sztuki, skoro głosiła, że *X ma własność bycia sztuką w czasie „t”, w miejscu „m”, w sytuacji „s”, w stosunku do osób „o”*⁷³. Koncepcja znaku pustego z kolei, według której artysta ogranicza się do tworzenia znaków, przez odbiorcę dopiero napełnianych treścią – tworzy więc signifiant (formę znaku) o nieokreślonym signifie (znaczeniu) – również mieści się w drugim, relatywistycznym modelu sztuki, gdzie – jak pisał Świdziński – sztuka jest *ograniczona do siebie, do własnych znaków*⁷⁴. Różnica polegałaby tylko na tym, że o ile Ad Reinhardt nie chciał, by tworzone przez niego znaki były używane do jakichś innych celów niż sztuka, to zwolennicy znaku pustego godzili się na to, by wytwarzane przez nich znaki „wypełniała aktualna rzeczywistość”. Było to więc, według trafnego określenia Jeffa Walla, „marzenie o modernizmie ze społeczną treścią” (*modernism with social content*).

Sztuka konceptualna nie wypracowała nowego modelu sztuki. Można mieć jednak poważne wątpliwości, czy taki był jej cel. Zmieniła jednak myślenie i język wypowiedzi o sztuce. Zwróciła uwagę artystów na procesy znakowania, na to, że sztuka funkcjonuje

w świecie znaków, a artysta może się swobodnie posługiwać wszystkimi dostępnymi znakami, może przekształcać zastane znaki w nowe znaki i odkrywać ukryte mechanizmy kodowania znaków. Fotografia, ze swoją zdolnością zamiany wszystkiego w znak i niejasnym, prawie naturalnym kodem, wydatnie się do tej zmiany przyczyniła. *Konceptualizm* – pisała pod koniec lat 70. Natalia LL – *wyczyścił starannie okulary, założymy je teraz na nos, aby przy ich pomocy zobaczyć świat*⁷⁵.

3. Spór o sztukę konceptualną.

Dyskusja na temat sztuki konceptualnej toczyła się na marginesie oficjalnego życia artystycznego. Po latach okazało się, że była to najważniejsza dyskusja artystyczna lat 70., w której uczestniczyli praktycznie wszyscy znaczący polscy artyści, od Tadeusza Kantora poczynając, na młodych, ambitnych studentach biorących udział w Festiwalach Studentów Szkół Artystycznych kończąc⁷⁶. Nie wszyscy byli entuzjastycznie nastawieni do tego, co przynosiła sztuka konceptualna. Niektórzy, nie tylko Kantor czy Wiesław Borowski, uważali, że sztuka konceptualna obniża poziom artystyczny, prowadzi do zalewu łatwizny, w której gubią się i giną prawdziwe wartości⁷⁷. Dla wszystkich było jednak oczywiste, że sztuka konceptualna dokonuje jakiegoś oczyszczenia, ożywczego przewietrzenia atmosfery artystycznej.

¹ Poprzednikami galerii autorskich lat 70. były niezależne galerie lat 60. – El (1961) w Elblągu, odNowa (1964) w Poznaniu, Foksal (1966) i Współczesna (1966) w Warszawie, Pod Moną Lisą (1967) we Wrocławiu. Zob. G. Dziamski, *Independent Author's Galleries in Poland during the 1970*, „Polish Art Studies”, 1993, t. XIII. Zob. również: G. Dziamski, *Przestrzeń artystyczna: galerie autorskie*, [w:] *Szkice o nowej sztuce*, Warszawa 1984.

² W Polsce nie było cenzury w sztukach plastycznych, co dawało artystom większą wolność ekspresji, ale nie doprowadziło do rozwinięcia się jakiegokolwiek politycznie opozycyjnej sztuki – L. Beke, *Conceptual Tendencies in Eastern European Art*, [w:] *Global Conceptualism: Points of Origin 1950 – 1980*, New York 1999, s. 42.

³ Maszynopis powielany (1971). Przedruk w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu 1965 – 1975* (red. P. Polit, P. Woźniakiewicz), Warszawa 2000, s. 123.

⁴ Pernecky zestawia projekt Net z „Żywym archiwum” galerii Foksal, podkreślając demokratyczny charakter pierwszego i arystokratyczny drugiego: *Galeria Foksal była skrajnie arystokratyczna w swoich wyborach. Jej archiwum przypominało Akropol, gdzie*

tylko nieliczni mogli znaleźć swoje miejsce. Szafki, w których przechowywano dokumentację artystyczną wykonane zostały według jakiegoś skomplikowanego konstruktywistycznego wzoru, który, jak myślę, musiał być patentem galerii Foksal. Całe archiwum sprawiło wrażenie absolutnej czystości, wszystko oczywiście pomalowane na biało. Atmosfera ta natychmiast przywoływała na myśl Mondriana i architekturę de Stijl. Sercem i duszą tej dokumentacji była oczywiście lista adresowa. Wystarczyło do niej zajrzeć, żeby się przekonać, że jest to *creme de la creme* polskiej i zachodniej awangardy. Żywe archiwum galerii Foksal było siecią, ale siecią wyniesioną na niedostępne wyżyny. To co zrobili poznańscy artyści było bardzo proste: zdjęli archiwum ze sterylnych półek i ogłosili, że jest otwarte i dostępne dla wszystkich. Wydarzenia, które później nastąpiły dowiodły, że to antyselekcyjne podejście było słuszne, G. Pernecky, *The Magazine Network. The Trends of Alternative Art in the Light of Their Periodicals 1968-1988*, Köln 1993, s. 54 – 55.

⁵ Brak przywiązania do autorstwa jest bardzo ważny. Projektując Sieć, Kozłowski i Kostofowski odwoływali się bowiem do znanych sobie form działania galleryjnego, przede wszystkim do amsterdamskiej galerii Art & Project, a także do programu „Żywe archiwum” autorstwa Wiesława Borowskiego i Andrzeja Turowskiego (Galerii Foksal, 1971, sierpień). W 1972 roku Ewa Partum powołała Galerię Adres, a wydana w tym samym roku ulotka informowała: *Galeria Adres istnieje jako miejsce, sytuacja, okazja, oferta dla informacji, propozycji, dokumentacji, spekulacji, prowokacji, ekspozycji każdej formy obecności sztuki i motywów jej niewjawiania*.

⁶ L. Beke, *Conceptual Tendencies in Eastern European Art*, op. cit., s. 42.

⁷ *Galeria była dla mnie, od samego początku, odbiciem sytuacji istniejącej poza nią, w sztuce. Pokazywałem to, co aktualnie w sztuce się zdarzało, a że akurat na początku lat 70. dużo zdarzeń dotyczyło obszaru para- czy krypto-konceptualnego, to zrozumiałe, że znajdowało to swoje odzwierciedlenie w działalności galerii – mówił Jarosław Kozłowski. Zob. Akumulatory 2 (z Jarosławem Kozłowskim rozmawia Grzegorz Dziamski), „Zeszyty Artystyczne PWSSP”, Poznań 1991, s. 14.*

⁸ L. Beke, *Conceptual Tendencies in Eastern European Art*, ibidem, s. 42. W podobny sposób określa polską sztukę konceptualną Zbigniew Warpechowski: „*Konceptualistami*” nazywano wszystkich artystów, którzy wyrwali się spod partyjno-związkowego mecenatu oraz zerwali z rytualnym sposobem uprawiania sztuki, poszukując możliwości w nieznanych wcześniej sposobach ekspresji czy wypowiedzi artystycznej. Takie ‘otwarcie’ dawało im samo pojęcie sztuka pojęciowa, a każdy to przyjmował, rozumiał i realizował na swój sposób, odpowiednio do swojego temperamentu, wykształcenia i możliwości umysłowych, Z. Warpechowski, *Przyczynek do dziejów fałszerstw o sztuce polskiej lat 60. i 70.*, [w:] *Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce*, Lublin 2002.

⁹ Zob. *Works and Words*, De Appel, Amsterdam 1980 i przedstawiona tam chronologia polskiej sztuki niezależnej zaczynająca się od 1961, od powołania Gallerii El w Elblągu przez Gerarda Kwiatkowskiego.

¹⁰ J. S. Wojciechowski, *Młody artysta* (1977), [w:] *Pokolenie. Sztuka. Postawy. Wybór tekstów 1973 – 1978*, Galeria Remont, Warszawa 1978, s. 33.

¹¹ Podział ten przypomina nieco podział Benjamina Buchloha, który wyróżnia trzy fazy sztuki konceptualnej: samorefleksyjną, tautologiczną i kontekstualną. Zob. *Conceptual Art and the Reception of Duchamp*, „October”, 1994, no 70. W innym tekście Wojciechowski akcentuje równoległość „konceptualizmu stylistyki dyskursu filozoficznego” i „konceptualizmu stylistyki foto-medialnej”, J. S. Wojciechowski, *Konceptualizm stylistyki foto-medialnej*, „Odra”, 1977, nr 7, s. 80.

¹² A. Kostofowski, *Niedomknięte dziesięciolecie*, [w:] *My dzisiaj. O sztuce pokolenia lat siedemdziesiątych* (red. E. Hornowska), Poznań 1993, s. 54.

¹³ W. Borowski, *Pseudoawangarda*, „Kultura”, 1975, nr 12.

¹⁴ G. Sztabiński, *Zrozumieć sztukę polską lat siedemdziesiątych*, [w:] *My dzisiaj*, ibidem, s. 29 – 30.

¹⁵ Na temat sztuki socjologicznej i feministycznej zob. G. Dziamski, *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002, s. 51 – 99.

¹⁶ A. Kostofowski, *Niedomknięte dziesięciolecie*, op. cit., s. 53.

¹⁷ Włodzimierz Borowski wyznaje, że konceptualizm był jego ósmą fascynacją artystyczną,

- wcześniej był informel, sztuka strukturalna, kinetyczna, pop art, environment i happening. Zob. Wł. Borowski, *Est-etyka. Autoportret* (1977), [w:] Włodzimierz Borowski, *Stądy / Traces 1956-1995*, Warszawa 1996, s. 80.
- ¹⁸ J. Rosołowicz, *Teoria funkcji formy* (1962), [w:] *Świat neutralny*, Galeria B, Gniezno 1975, s. 8. Oznaczenie dalszych cytatów w tekście.
- ¹⁹ Zob. G. Sztabiński, *Między naturą a kulturą. O „działaniach neutralnych” Jerzego Rosołowicza*, [w:] *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej*, Łódź 2004.
- ²⁰ Wypowiedź J. Rosołowicza w książce B. Kowalskiej, *Twórcy – postawy*, Kraków 1981, s. 43.
- ²¹ Zob. T. Kantor, *Anty-wystawa* (wystawa popularna), 1963. Przedruk w: W. Borowski, *Kantor*, Warszawa 1982, s. 151.
- ²² T. Kantor, *Manifest 1970* (1970). Przedruk w: W. Borowski, *Kantor*, op. cit., s. 154-156.
- ²³ Styl notatek Wiśniewskiego przypomina raporty odnajdywane dzisiaj w IPN: *Grupa NET zawiązała się w 1972 r. i w zasadzie nie ma ściśle określonego planu działań artystycznych [...] Wszyscy członkowie i sympatycy grupy NET wywodzą się z kręgu kierunku artystycznego „konceptualizm”. Hoidalują też tzw. kontestacji [...w:] Kiedy artysta był twórczy historii* (red. K. Popiński, Z. Makarewicz), „Dyskurs”, 2006 / 2007, nr 5, s. 211.
- ²⁴ A. Wiśniewski, *Zeznania kontestatora*, Galeria El, Elbląg 1971.
- ²⁵ Zob. P. Polit, *Pulsowanie miejsca. Tadeusza Kantora ekonomia niemożliwego* i J. Mytkowska, *Przedmiot odzyskany przypadkiem*, [w:] *Tadeusz Kantor – niemożliwe* (red. J. Suchan), Kraków 2000.
- ²⁶ T. Kantor, odczyt wygłoszony w galerii Foksal (czerwiec 1974), [w:] *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal* (red. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara), Warszawa 1998, s. 298 – 299. Przywoływany tu wcześniej artykuł W. Borowskiego wyduje się rozwinięciem poglądów Kantora.
- ²⁷ T. Kantor, *Teatr śmierci*, Biblioteka Galerii Foksal, Warszawa 1975 (listopad). Przedruk w: *Tadeusz Kantor. Z archiwum galerii Foksa*, op. cit., s. 303 – 309.
- ²⁸ Potwierdza to Wiesław Borowski, blisko współpracujący z Kantorem w latach 1965-1975: *Tymi nowymi zjawiskami, mam tu na myśli przede wszystkim sztukę konceptualną i zjawiska pochodne, Kantor tak bardzo się już nie przejmował, jak niegdyś malarstwem francuskim nurtu informel. Wyczuwał pewne zagrożenie, które przynosił konceptualizm, na przykład w stosunku do malarstwa [...]. Myślę, że konceptualizm go po prostu denerwował. Zaledwie więc go dotknął i to ironicznie, robiąc na przykład „Ambalże konceptualne”, Tadeusz Kantor i Galeria Foksal (z Wiesławem Borowskim rozmawia Jaromir Jedliński)*, [w:] *Tadeusz Kantor – niemożliwe*, op. cit., s. 113.
- ²⁹ Zob. wypowiedź Warpechowskiego: *Nie oglądałem późniejszych spektakli Kantora, więc nie powinienem się o nich wypowiadać, ale po wielu rozmowach doszedłem do przekonania, że było to wycofanie się z pozycji awangardowości [...]. „Umarła klasa” jest bliska zwyczajnemu teatrowi, natomiast „Wariat i zakonnica” to spektakl w pełni awangardowy. – To była naprawdę awangarda (ze Zbigniewem Warpechowskim rozmawia Jan Trzupek)*, [w:] *Tadeusz Kantor – niemożliwe*, op. cit., s. 140.
- ³⁰ W Sympozjum wzięło udział 36 artystów, w tym dwa zespoły – M. Bogusza i Z. Dłubaka. Sympozjum nie było wystawą sztuki konceptualnej, ale sama koncepcja sympozjum – prezentacja projektów, pomysłów, idei na ingerencję artystów w strukturę miasta – miała konceptualny charakter. W Sympozjum uczestniczyli m.in. H. Stażewski, T. Kantor, J. Rosołowicz, J. Bereś, W. Borowski, J. Chwałczyk, J. Fedorowicz, W. Gołkowska, Z. Gostomski, O. Hansen, W. Hasior, Z. Jurkiewicz, J. Kozłowski, B. Kozłowska, E. Krasieński, Z. Makarewicz, A. Matuszewski, K. Sosnowski, R. Winiarski, A. Wiśniewski. Zob. *Sympozjum plastyczne Wrocław '70* (red. D. Dziedzic, Z. Makarewicz), OTO Kalambur, Wrocław 1983.
- ³¹ Laszko Beke zalicza obu tych artystów do prekursorów sztuki konceptualnej w Polsce. Zob. L. Beke, *Conceptual Tendencies in Eastern European Art.*, op. cit., s. 47.
- ³² B. Kowalska, *Roman Opalka*, Kraków 1996, s. 68. Wszystkie informacje o Opalce pochodzą z tej książki.
- ³³ B. Kowalska, *Ryszard Winiarski*, [w:] *Twórcy – postawy*, op. cit., s. 44-45.
- ³⁴ Zob. *Dokumentacja prac Ryszarda Winiarskiego 1977 – 1980*, Galeria Repassage, Warszawa 1976.

- ³⁵ T. Sowińska, *Ryszard Winiarski* (maszynopis).
- ³⁶ A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944 – 1974*, Wrocław 1975, s. 135.
- ³⁷ *O sztuce konceptualnej. Andrzej Turowski w rozmowie z Pawłem Politem*, [w:] *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej*, op. cit., s. 46.
- ³⁸ Al. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie*, op. cit., s. 138.
- ³⁹ B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-1970. Szanse i mity*, Warszawa 1975, s. 173 – 174.
- ⁴⁰ S. Morawski, *Konceptualizm obcy i rodzimy*, „Projekt”, 1975, nr 3.
- ⁴¹ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 350. Oznaczenia pozostałych cytatów w tekście.
- ⁴² J. Bogucki, *Dewaluacja współczesnego układu artystycznego* (1977), [w:] *Pop – Ezo – Sacrum*, Poznań 1990. W rozmowie z Zygmuntem Korusem Bogucki pokusił się o wskazanie konkretnych nazwisk ilustrujących oddziaływanie jego magnetyzmów. W pobliżu POP umieścił Zdzisława Sosnowskiego i krąg artystów związanych z Galerią Współczesną oraz Galerią Remont. W pobliżu EZO – Jarosława Kozłowskiego, Andrzeja Dłużniewskiego, Zbigniewa Makarewicza. W wędrowce od POP do EZO Natalię LL i Andrzeja Lachowicza – *Pop-ezo-sacrum i sprawa polska* (1979), [w:] *Pop – Ezo – Sacrum*, op. cit., s. 54 – 68.
- ⁴³ A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945 – 1978*, Warszawa 1981, s. 194 – 263.
- ⁴⁴ Wbrew terminologicznej konwencji proponowanej przez Jana S. Wojciechowskiego, który jako jedyny stosował określenia „konceptualizm stylistyki dyskursu filozoficznego” i „konceptualizm stylistyki foto-medialnej”. Zob. J.S. Wojciechowski, *Konceptualizm stylistyki foto-medialnej*, ibidem.
- ⁴⁵ Zb. Dłubak, *Tautologie* (1971), [w:] *Wybrane teksty o sztuce 1948 – 1977*, Galeria Remont, Warszawa 1977, s. 45.
- ⁴⁶ T. Godfrey, *Conceptual Art*, London 1998, s. 273.
- ⁴⁷ Zb. Dłubak, Wypowiedź na wernisażu wystawy indywidualnej w Galerii Współczesnej w Warszawie (1971), [w:] *Wybrane teksty o sztuce*, op. cit., s. 46.
- ⁴⁸ Zob. A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*, op. cit., s. 137. Zob. również A. Kępińska, *Fotografia i film – nowy język sztuki*, „Sztuka”, 1977, nr 1.
- ⁴⁹ Różnicę tę dobrze oddają angielskie zwroty „making a picture” i „taking a picture”; obraz malarski jest wytwarzany, natomiast fotograficzny jest brany, zdejmowany, odnajdywany, wybierany.
- ⁵⁰ A. Lachowicz, *Sztuka i fotografia*, „Nurt”, 1976, nr 10, s. 28.
- ⁵¹ A. Lachowicz, *Sztuka i fotografia*, op. cit., s. 30.
- ⁵² J. Robakowski, *O czystość źródeł* (1979), [w:] *Teksty interwencyjne 1970 – 1995*, Koszalin 1995, s. 53-54. *Tautologie* Dłubaka pochodzą z 1971 roku, natomiast Joseph Kosuth zajmował się problemem tautologii od 1965 roku, od pracy *One and Three Chairs*. Na ten sam rok datowane są też jego pierwsze czarno-białe fotografie słownikowych definicji wybranych wyrazów – „white”, „plaster”, „wall”. *Tautologie* powinny więc zostać opatrzone datami 1965 – 1971. Christian Boltanski nie zajmował się rejestracjami, raczej fotografią pojmowaną jako archiwum pamięci. Rejestracjami natomiast, od 1962 roku, zajmował się Ed Ruscha. Z 1963 roku pochodzi jego książka *Twenty-six Gasoline Stations*. Jeszcze wcześniej, bo na 1959 rok datowane są pierwsze rejestracje Bernda i Hilli Becherów (*Giebelwande Fachwerk*, 1959 – 1979). Rejestracjami są też filmy Andy’ego Warhola z lat 60. Ani Dibbets, ani Baldessari nie zajmowali się w 1971 roku „fotografią barwną jako substytutem malarstwa”, chyba że uznamy za takie *Commissioned Paintings* Baldessari’ego z 1969 roku. Fotografia jako substytut malarstwa pojawia się później w retuszowanych fotografiach Ger van Elka (*Missing Persons*, 1976) i wielkoformatowych, aranżowanych fotografiach Jeffa Walla (*Picture for Women*, 1979).
- ⁵³ Z. Jurkiewicz, *Sztuka w poszukiwaniu istotnego* (1971), [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych. Teksty, koncepcje* (red. J. Robakowski), Sopot 1981, s. 22.
- ⁵⁴ Obie prace przedstawione w książce: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenie dyskursu: 1965 – 1975*, op. cit., s. 107 i 111.
- ⁵⁵ Być może Andrzej Lachowicz miał na myśli *Gestykulacje* Dłubaka, a nie *Tautologie*, a wówczas data 1970 byłaby poprawna.

- ⁵⁶ Zbigniew Dłubak rozmawia z redakcją (wywiad przeprowadzony przez Szymona Bojko), „Projekt” 1975, nr 4. Cyt. za Z. Dłubak, *Wybrane teksty o sztuce*, op. cit., s. 62.
- ⁵⁷ Natalia LL, *Fotografia* (1970), [w:] *Texty*, Bielsko Biala 2004, s. 10.
- ⁵⁸ *Stanem idealnej rejestracji jest przyjęcie i zanotowanie wszystkich sygnałów biegnących z rzeczywistości – a więc sama rzeczywistość. [...] Zdając sobie sprawę z tego, że biologiczna i psychiczna struktura człowieka uniemożliwia mu odbiór wszystkich sygnałów z rzeczywistości, stajemy przed koniecznością wyboru. Tak pojmowany WYBÓR = KREACJA ARTYSTYCZNA – Manifest PERMAFO* (1970, grudzień). Zob. również A. Lachowicz, *Perswazja wizualna i mentalna*, PWSSP, Wrocław 1972.
- ⁵⁹ L. Lippard, *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women' Body Art* (1976), [w:] *The Artist's Body* (eds T. Warr, A. Jones), London 2000, s. 253.
- ⁶⁰ M. Giżycki, *Foto-art i jego filmowe realizacje w Polsce*, „Sztuka”, 1977, nr 1, s. 4.
- ⁶¹ Wywiad Krzysztofa Jureckiego z Natalią LL (2003). Cyt. za: Natalia LL, *Texty*, op. cit., s. 242.
- ⁶² Victor Musgrave pisał o filmie *Goalkeeper* Sosnowskiego: *Oglądałem ten film jak erotyczną komedię opowiadającą o równoległości publicznego i prywatnego życia, ale dłuższa socjo-psychologiczna egzegeza uświadomiła mi, że chodzi tu o coś więcej – o komentarz na temat kultury masowej, mitologizację bohaterów tej kultury itd., V. Musgrave, A Visit to Poland*, „Art Monthly”, 1980, no 40. Sam Sosnowski tak opisywał inny swój film, *Satisfaction* (1980): *Jest to film o nieuchronnym przechodzeniu wydarzeń ogólnych w jednostkowe, o złudnej granicy między życiem prywatnym a publicznym, o niemożliwości prywatnej izolacji od spraw społecznych, o pośrednictwie mass mediów między tymi obszarami*, „Studio News”, 1981, styczeń. Inne filmy Sosnowskiego to *Stale zajęcie* (1979) i *Druga strona* (1980) zrealizowane wspólnie z Teresą Tyszkiewicz.
- ⁶³ Zob. Z. Sosnowski, *Ciąg dalszy nastąpi*, „Nurt”, 1976, nr 12. Sosnowski pokazał prace Castellego na *Ofercie '76* w galerii Labirynt w Lublinie (1976).
- ⁶⁴ Zob. J. Wall, *Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art*, [w:] *Reconsidering the Object of Art 1965 – 1975* (eds A. Goldstein, A. Rorimer), Los Angeles 1995.
- ⁶⁵ J. Robakowski, *Bezjęzykowa koncepcja semiologiczna filmu* (1975), [w:] *Texty (1970-1978)*, Galeria Arcus, Lublin 1978, s. 17 – 18.
- ⁶⁶ J. Świdziński, *O znaku* (1972), [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych*, op. cit., s. 244. Dalsze oznaczenia cytatów w tekście.
- ⁶⁷ Poglądy Świdzińskiego odpowiadały semiologicznemu zwrotowi w filozofii francuskiej lat 60.; przedmiotem krytyki była fenomenologia, strukturalizm był rozumiany jako metoda naukowa zaczerpnięta z językoznawstwa de Saussure'a i bardzo ściśle łączył się z teorią znaku. Zob. V. Descombes, *Semiologia*, [w:] *To samo i inne* (przekł. B. Banasiak, K. Matuszewski), Warszawa 1996.
- ⁶⁸ J. Świdziński, *Z logik niekompletnych rzeczywistości: fotografia* (1975), [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych*, op. cit., s. 264 – 271.
- ⁶⁹ J. Świdziński, *Gramatykalizacje Natalii LL* (1975). Cyt. za Natalia LL, *Texty*, op. cit., s. 39 – 41.
- ⁷⁰ J. Świdziński, *Model kina* (1975), [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej lat siedemdziesiątych*, op. cit., s. 253.
- ⁷¹ J. Świdziński, *Model kina*, ibidem, s. 255. W tekście *Model kina* Świdziński odwołuje się do innego tekstu *Modele sztuki* zamieszczonego w: J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, Galeria Remont, Warszawa 1977, s. 12 – 24.
- ⁷² *Manifest Art as a Contextual Art* opublikowany został przez Galerię St. Petri w Lundzie przy okazji zorganizowanej przez tę galerię wystawy polskiej sztuki *Art Contextual*. Zob. *Kalendarium sztuki kontekstualnej*, [w:] *Sztuka kontekstualna*, Galeria Arcus, Lublin 1977, s. 82 – 85.
- ⁷³ J. Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, ibidem, s. 38. Na relatywizm koncepcji Świdzińskiego zwraca uwagę Stefan Morawski. Świdziński robi to, pisze Morawski, *co już dawno zostało zrobione przez tak zwanych instrumentalistów, relatywizujących pojęcie wartości artystycznych do określonego czasoprzestrzennego układu kultury*, S. Morawski, *Na zakręcie*, „Sztuka”, 1978, nr 4, s. 7.
- ⁷⁴ J. Świdziński, *Modele sztuki*, [w:] *Sztuka jako sztuka kontekstualna*, op. cit., s. 18.

⁷⁵ Natalia LL, *Śnienie* (1978), [w:] *Texty*, op. cit., s. 64.

⁷⁶ Pierwsze cztery festiwale zorganizowano w Nowej Rudzie (1971, 1973, 1974 i 1975), a piąty w Cieszynie (1976). Zob. Z. Korus, Paleta odmiennej duchowości, [w:] *Almanach ruchu kulturalnego i artystycznego SZSP 1973-1976* (red. J. Leszin-Koperski, A. Kaczmarek), Warszawa 1977, s. 83 – 92.

⁷⁷ Zdzisław Jurkiewicz w ironicznej tonacji opisywał młodą falę polskiego konceptualizmu: *Artysta siedzący w plastikowym worku, widz zmuszony do przejścia po chyboliwej kładce, mapy, mapy, tysiące hektarów map, kulki, dwie, małe – niepewność wyboru; ulotki – wszystko umiemy, namalujemy; setki listów gończych; wanted, spontanicznie aranżowane zdarzenia, gierki: policz ziarno, policz jeszcze raz [...] kartki: expose yourself, foto-repro-efekty, kosmonauta, kopulacja, głód.* Z. Jurkiewicz, *Przeciw sztuce, przeciw niesztuce*, Wrocław 1971.

Grzegorz Dziamski

Debate on Conceptual Art in Poland

Discussion on Conceptual Art in Poland, as in other East European countries, developed on the margin of the official artistic life. Years later, it turned out to be the most important discussion in the Polish art of the 1970s involving all major artists starting from the well-known artists such as Tadeusz Kantor and Jerzy Rosolowicz to the young ambitious art students who took part in Festivals of Students of Art Schools. The text outlines the beginnings of the Conceptual Art Movement connected with the network of independent art galleries run by artists. For the young generation who started their carrier in the early 1970s Conceptual Art meant liberation from material and technical limitations, escape from the pressure of the traditional art institutions as well as possibility to work beyond the official art world and state censorship. Conceptual Art was for them an expression of adolescent rebel. At the first stage, that rebel assumed the form of questioning art and asking about sense and purpose of art. At the next stage, artists started to use mechanical means of registration (in particular, photography and film) in order to pose questions about the relation between art and reality. At the last stage, they concentrated on the contextual conditions of art, on the political and economical context of art.