

datnie się do tej zmiany przyczyniła. „Konceptualizm – pisała pod koniec lat 70. Natalia LL – wyczyścił starannie okulary, założył je teraz na nos, aby przy ich pomocy zobaczyć świat”<sup>75</sup>.

### 5. 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 kończąc<sup>76</sup>. 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 wartości<sup>77</sup>. Dla wszystkich było jednak oczywiste, że sztuka konceptualna dokonuje jakiegoś oczyszczenia, ożywczego przewietrzenia atmosfery artystycznej, że zmusza do innego myślenia o sztuce.

<sup>75</sup> Natalia LL, *Śnienie* (1978), w: *Texty...*, s. 64.

<sup>76</sup> 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.

<sup>77</sup> Zdzisław Jurkiewicz w ironicznej tonacji opisywał młodą falę polskiego konceptualizmu: „Artysta siedzący w plastikowym worku, widz zmuszony do przejścia po chybotałej 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.

## Rozdział VI

### Konsekwencje przełomu konceptualnego

Konceptualizm był wielką debatą o sztuce, wspomina Terry Atkinson, nie tyle nowym stylem, nurtem czy kierunkiem artystycznym, co dyskusją o tym, czym jest sztuka? Czym może być sztuka? Kto decyduje o tym, co jest, a co nie jest sztuką? I jaki jest (powinien być) udział artystów w tej debacie? Debata ta skierowana była przeciwko zastanym teoriom sztuki. Po raz pierwszy jednak artyści nie ograniczyli się do krytyki istniejących teorii sztuki, do wykazywania ich nieadekwatności czy zbędności, jak Barnett Newman w słynnej i często później przywoływanej wypowiedzi o estetyce, która jest tak potrzebna artystom, jak ornitologia ptakom<sup>1</sup>, lecz wkroczyli na zarezerwowany dla teoretyków sztuki i estetyków obszar, by tam, na tym obcym dla siebie terenie, podjąć spór o sztukę.

#### 1. Czy sztuka potrzebuje teorii?

W latach 60. dominowały dwa typy teorii sztuki: funkcjonalne i proceduralne, jak je określa Stephen Davies<sup>2</sup>. Pierwsze definio-

<sup>1</sup> Wypowiedź ta wygłoszona została przez Barnetta Newmana na konferencji w Woodstock, zorganizowanej przez American Society for Aesthetics, w 1952 roku. Newman powiedział wówczas: „Aesthetics is for me like ornithology must be for the birds”.

<sup>2</sup> S. Davies, *Definitions of Art*, w: *The Routledge Companion to Aesthetics*, eds B. Gaut, D. McIver Lopes, London–New York 2001, s. 171-173. Zob. również S. Davies, *Definitions of Art*, Ithaca 1991.

wały sztukę za pomocą funkcji, wskazywały na funkcję, jaką dzieła sztuki powinny spełniać, miały więc charakter wartościujący; drugie koncentrowały się na właściwych dla sztuki procedurach, metodach, środkach, opowiadały się za opisową, niewartościującą definicją sztuki. Według pierwszej grupy teorii, wyróżnikiem sztuki miała być zdolność wywoływania określonego typu przeżyć, przeżyć estetycznych – „swoistą wartością (funkcją) sztuki jest wartość (funkcja) estetyczna”<sup>3</sup>. Sztuka może spełniać różne pozaestetyczne funkcje, ale tylko wtedy, jeśli wierna pozostaje swojej naturze, to znaczy, jeśli skutecznie realizuje funkcję estetyczną. Realizowanie funkcji estetycznej jest bowiem istotnościowym, esencjonalnym wyróżnikiem sztuki. Odwołując się do tej funkcji, oddzielić można sztukę od niesztuki, a dokładniej, dobrą sztukę od nieudolnej imitacji sztuki. Według teorii proceduralnych z kolei, dziełem sztuki było to, co wykonane zostało zgodnie z akceptowanymi w danym czasie i miejscu sposobami tworzenia sztuki, a więc to, co spełniało ustalone kryteria artystyczności, bez względu na to, jak dobrze służyło przypisanym sztuce celom. Pierwsze z tych teorii można nazwać estetycznymi, drugie – formalistycznymi.

Teorie funkcjonalne i proceduralne, estetyczne i formalistyczne nie były w latach 60. rozłączne<sup>4</sup>, spór między nimi zaczął narastać w latach 70., kiedy proceduralna teoria przyjęła postać instytucjonalnej teorii sztuki i zaczęła coraz wyraźniej dystanso-

<sup>3</sup> B. Dziemidok, *Spór o estetyczną naturę sztuki*, w: *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, s. 150 i nast. Dickie nazywa takie teorie instrumentalnymi. G. Dickie, *Evaluating Art*, Philadelphia 1988.

<sup>4</sup> Połączeniem obu tych teorii był formalizm estetyczny Clementa Greenberga. Zob. C. Greenberg, *Obrona modernizmu*, red. G. Dziamski, Kraków 2006. Próba połączenia tych dwóch typów teorii była też funkcjonalno-genetyczna teoria sztuki Jerzego Kmity. Teoria ta głosiła, że celem sztuki jest estetyczna waloryzacja wartości światopoglądowych dokonywana za pomocą wypracowanych przez sztukę środków artystycznych. Zob. J. Kmita, T. Kostyrko, *Elementy teorii kultury*, Poznań 1983, a także G. Banaszak, J. Kmita, *Spoleczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Warszawa 1991.

wać się od estetycznej natury sztuki, zmieniając się w anty- czy aestetyczną teorię sztuki<sup>5</sup>.

Artyści konceptualni przeciwstawili obu wyróżnionym przez Daviesa teoriom praktykę artystyczną wywodzącą się z tradycji *ready mades* Marcela Duchampa, odczytując *ready mades* nie tyle jako gest antysztuki, co pytanie o sztukę. Wystawiając pisuar czy suszarkę do butelek, Duchamp stawiał pytanie o to, co decyduje, że pewne przedmioty stają się przedmiotami sztuki? Duchamp radykalizował w ten sposób gest wszystkich artystycznych nowatorów, którzy proponowali jako sztukę coś, czego wcześniej za sztukę nie uznawano. Duchamp zradyzalizował ten gest, a precyzyjniej rzecz ujmując, zmienił w pytanie: co sprawia, że nowatorskie propozycje artystyczne akceptowane są jako sztuka? Jakie warunki muszą być spełnione, żeby jakieś działanie, wykraczające poza społecznie akceptowane pojęcie sztuki, uznane zostało za sztukę? Zadając to pytanie, zastawił szereg pułapek na tych, którzy zbyt pośpiesznie chcieli na nie odpowiedzieć. Wybierając przedmioty przemysłowo wytwarzane (koło rowerowe, taboret, suszarka do butelek, pisuar), wybierał bowiem przedmioty przez kogoś zaprojektowane i wykonane, nie tylko z myślą o ich użyteczności, ale także z uwzględnieniem ich wyglądu i oddziaływania. Nie ulega bowiem wątpliwości, że pisuar czy suszarka do butelek mogą być rozpatrywane jako przedmioty estetyczne, przedmioty spełniające funkcje estetyczne. Ich funkcja estetyczna jest może mało interesująca, nie prowadzi do rozbudowanych przeżyć estetycznych, ale trudno zaprzeczyć, że mamy tu do czynienia z przedmiotami poddającymi się ocenie estetycznej. Estetyczne walory pisuaru, pisał Marek Żuławski w recenzji z wielkiej wystawy Duchampa w Tate Gallery w 1966 roku, „ocenia po trosze każdy budowniczy czy architekt, który zamawia urządzenia sanitarne...”<sup>6</sup>. Duchamp skomplikował jednak sprawę, czy-

<sup>5</sup> Zob. polemikę Monroe Beardsley’a, obrońcy estetycznej koncepcji sztuki, z George’em Dickiem i Timothy Binkley’em. M. Beardsley, *Redefining Art*, w: *The Aesthetic Point of View. Selected Essays*, Ithaka 1982.

<sup>6</sup> M. Żuławski, *Duchamp*, w: *Romantyzm, klasycyzm i z powrotem*, Kraków 1976, s. 49.

niąc z wybranych przez siebie przedmiotów dzieła sztuki, nie dzięki ich walorom estetycznym, lecz wbrew – nie każdy pisuar miał się stać dziełem sztuki, tylko ten konkretny, wybrany i oznakowany przez artystę. Nie chodziło też o zwrócenie uwagi na estetyczne wartości przemysłowo wytwarzanych przedmiotów użytkowych. W komentarzu do *Fontanny* artysta pisał przecież, że Richard Mutt (pseudonim, jakim Duchamp sygnował *Fontannę*) „wziął zwyczajny przedmiot i wystawił go tak, że jego znaczenie użytkowe zniknęło wraz z nowym tytułem i nowym punktem widzenia – stworzył zatem nową ideę dla tego przedmiotu”<sup>7</sup>. Duchamp pokazał, że sztuka nie jest przedmiotem estetycznym (pisuarem), lecz *ideą* pozwalającą artyście zmienić pisuar w fontannę. Duchamp oddzielił sztukę od przedmiotów estetycznych, a tym samym zmienił status artysty, który przestał być wytwórcą przedmiotów budzących estetyczne upodobanie, stając się twórcą idei.

*Ready mades* Duchampa mogą być oczywiście interpretowane w kontekście surrealizmu, z którym artysta był przez długi czas związany, ale nas tu nie interesuje surrealna interpretacja prac Duchampa, zamykająca je w ramach surrealistycznego światopoglądu, lecz konceptualne czy protokonceptualne odczytanie, które pojawiło się w kręgu amerykańskich artystów lat 50. – John Cage, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Robert Morris. Dla tych artystów, *ready mades* i cała artystyczno-życiowa postawa Duchampa była kulminacją narastającego od czasów romantyzmu napięcia między artystą a społecznie utrwalonym i akceptowanym obrazem sztuki; każdy, kto zetknął się z *ready mades* musiał zastanowić się nad tym, jaką właściwie wartość i jaką funkcję spełnia pojęcie sztuki, komu i czemu służy definiowanie sztuki?

W duchu Duchampa, w duchu *ready mades*, zinterpretował *Brillo Boxes* (1964) Andy Warhola Arthur Danto<sup>8</sup>. W artykule

<sup>7</sup> *The Richard Mutt Case*, „The Blind Man”, 1917, no 1. Cyt. za: C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Chlewińska, Poznań 2001, s. 170 (przekład lekko zmieniony).

<sup>8</sup> A.C. Danto, *The Artworld*, „Journal of Philosophy”, 1964. Artykuł Danto, w momencie publikacji, przeszedł niezauważony, nabral znaczenia dopiero w la-

*The Artworld*, zestawiał kartony Brillo Warhola ze zwykłymi kartonami płatków mydlanych Brillo, jakie można było zobaczyć w sklepie czy magazynie i zapytał, co sprawia, że dwa przedmioty, wyglądające podobnie i niczym na pozór się od siebie nie różniące, mogą należeć do dwóch różnych klas – klasy dzieł sztuki i klasy zwykłych przedmiotów? Dlaczego kartony Brillo Warhola należą do sztuki, a wyglądające bardzo podobnie kartony Brillo, jakie możemy zobaczyć w sklepie, do sztuki nie należą? Odpowiedź Danto jest podwójna: 1) ponieważ kartony Warhola wystawione zostały w galerii – „nie możemy łatwo oddzielić kartonów Brillo od galerii, w której się znajdują (...) Poza galerią są tylko tekturowymi kartonami”<sup>9</sup> oraz 2) z powodu „teorii sztuki, która tworzy różnicę między kartonem Brillo, a dziełem sztuki zbudowanym z kartonów Brillo – to teoria przenosi kartony do świata sztuki i podtrzymuje je przed upadkiem do poziomu zwykłych przedmiotów (...) bez teorii niepodobna zobaczyć w kartonach sztuki, po to, by widzieć je jako część świata sztuki, trzeba dysponować pewną wiedzą na temat teorii artystycznych i znajomością najnowszej historii malarstwa w Nowym Jorku” (s. 44). O tym, czy coś jest czy nie jest sztuką, nie przesądzają wizualnie uchwytne jakości przedmiotu, lecz świat sztuki (*artworld*) – „atmosfera teorii artystycznej i wiedza z zakresu historii sztuki (*an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art*)”.

Danto uprościł sobie trochę sprawę. Kartony Brillo Warhola nie były wiernymi kopiami sklepowych kartonów Brillo, a jedynie ich sitodrukowymi imitacjami; wykonane zostały z innego materiału (ze sklejki), miały trochę większy rozmiar niż standardowe kartony Brillo i pewną nonszalancję, niechlujność czy niedokładność wykonania wynikającą z zastosowanej techniki. Łatwo byłoby je wpisać w Imitacyjną Teorię Sztuki (*Imitation Theory of Art*), o czym zresztą Danto napomyka – „jeżeli można wykonać

tach 70., kiedy Dickie włączył go do dyskusji nad instytucjonalną teorią sztuki. Własną teorię sztuki Danto przedstawił w książce *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge Mass. 1981.

<sup>9</sup> A.C. Danto, *Świat sztuki*, w: *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 43; oznaczenia pozostałych cytatów w tekście.

kopię człowieka z brązu, to dlaczego nie kopię kartonu Brillo ze sklejki?" (s. 42), a wówczas interpretacja pracy Warhola poszłaby w zupełnie innym kierunku, bliższym prawdopodobnie i bardziej zgodnym z ideologią pop artu. Danto zdecydował się jednak odczytać *Brillo Box* inaczej, w duchu Duchampa, jako wypowiedź na temat sztuki<sup>10</sup>. Danto pisał po latach, że wystawa Warhola w Eleanor Stable Gallery w Nowym Jorku przebudziła go z „dogmatycznej drzemki” (*dogmatic slumber*) i nadała jego myśleniu o sztuce zupełnie nowy kierunek. „Przedmiot Warhola pokazał we wspaniały, piękny i rozstrzygający sposób, że wszystkie dotychczasowe definicje sztuki dotyczyły jedynie pewnych lokalnych stylów malarskich, a w związku z tym, filozofia sztuki musi zacząć wszystko od nowa, ponieważ postawione przez Warhola pytanie nie pojawiło się dotąd w głowie żadnego filozofa sztuki (...) *Brillo Box* nie tylko uczyniły filozofię sztuki możliwą (*thinkable*), ale zakończyły okres, w którym sztuka mogła być tworzona bez świadomości swojej filozoficznej natury. Weszliśmy w okres samoświadomości nieporównywalnej z żadnym wcześniejszym okresem. Możemy oczywiście zazdrościć dawnym czasom, ale nie potrafimy już żyć tak jak dawniej; kiedy przebudziliśmy się z dogmatycznej drzemki, nie możemy udawać somnambulików”<sup>11</sup>.

O tym, że coś staje się sztuką, decyduje teoria; teoria przemienia zwykle przedmioty w przedmioty sztuki, a dokładniej, w przedmioty, na które patrzymy jak na dzieła sztuki i które interpretujemy jak dzieła sztuki. Takie odkrycie przypisał Danto Warholowi<sup>12</sup>. Nie miał zatem racji Barnett Newman, utrzymując,

<sup>10</sup> Dodatkowych znaczeń pracy Warhola nadaje fakt, że autorem projektu opakowania kartonów Brillo był młody amerykański malarz związany z abstrakcyjnym ekspresjonizmem James Harvey. Niejasny jest też sens wypowiedzi Warhola; czy artysta chciał podkreślić różnicę między dziełem sztuki a zwykłym przedmiotem konsumpcyjnym, czy odwrotnie – pokazać niebezpieczną bliskość obu tych przedmiotów?

<sup>11</sup> A.C. Danto, *Andy Warhol. Brillo Box*, „Artforum”, 1993, Sept., s. 129.

<sup>12</sup> Danto przyznał po latach, że trochę przecenił znaczenie pracy Warhola, ponieważ pisząc swój artykuł nie miał wystarczającej orientacji w poszukiwaniach innych artystów, którzy dokonywali podobnych odkryć, zacierając różnicę między muzyką i hałasem, tańcem i ruchem, literaturą i zwykłym pisaniem.

że teoria sztuki jest artystom niepotrzebna lub potrzebna jak ornitologia ptakom. Artyści zawsze odwoływali się do jakiejś teorii sztuki, choć nie musieli być jej świadomi i nie musieli jej artykułować; mogli ją wynieść ze szkolnej edukacji i dlatego mieć poczucie, któremu dał wyraz Newman, że teorie sztuki ich ograniczają. Kiedy jednak uświadomili sobie, że teorie tworzą sztukę, a więc – używając frazy Arthura Danto – „przebudzili się z dogmatycznej drzemki”, zrozumieli, że nie są ptakami, a ich działaniem nie kieruje artystyczny instynkt, mogli uznać, że wszystko może być wykorzystane do tworzenia sztuki, ponieważ o tym, co jest sztuką, decyduje przyjęta przez artystę teoria czy też idea sztuki.

## 2. Sztuka jako praktyka teoretyczna

Sztuka jest wytworem teorii; to teoria wytwarza przedmioty sztuki, a nie odwrotnie. Ale czy artyści mogą tworzyć teorie? Zdaniem Kosutha nie tylko mogą, ale powinni, ponieważ to, co wnoszą do sztuki, jak wzbogacają istniejące pojęcie sztuki, jest podstawą oceny ich pracy. Dla Kosutha sztuka stała się czymś na kształt Althusserowskiej *praktyki teoretycznej*, która sama wyznacza sobie kryteria prawdziwości i nie musi szukać żadnych zewnętrznych uzasadnień. „Żaden matematyk, pisze Althusser, by uznać jakieś twierdzenie za dowiedzione, nie czeka na jego zweryfikowanie przez fizykę (...) jego «prawdziwości» dowodzą mu w stu procentach kryteria należące do praktyki dowodu matematycznego, a więc kryteria praktyki matematycznej. (...) To samo możemy powiedzieć o naukach «eksperymentalnych»; kryterium ich teorii to ich doświadczenia stanowiące właściwą im formę praktyki teoretycznej”<sup>13</sup>. W sztuce sprawy wyglądałyby podobnie; prezentowane przez artystę prace byłyby praktyką teo-

A.C. Danto, *After the End of Art*, Princeton 1997, s. 35. Zob. również A.C. Danto, *Krytyka sztuki po końcu sztuki*, w: *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki...*, s. 241.

<sup>13</sup> L. Althusser, E. Balibar, *Czytanie „Kapitału”*, przeł. W. Dłuski, Warszawa 1975, s. 95-96.

retoryczną potwierdzającą czy weryfikującą proponowaną przez artystę teorię, ideę sztuki, a działalność artystyczna byłaby traktowana równie poważnie jak praca naukowca czy filozofa, to znaczy adresowana byłaby do wspólnoty artystów, która potrafi ocenić, co jest ważną propozycją artystyczną, a co nie<sup>14</sup>.

Sztuka jako praktyka teoretyczna, jako dyskusja o sztuce, jako sztuka teoretyczna (*theoretical art*), zdawała się spełniać Heglowskie proroctwo o końcu sztuki – miejsce sztuki zajęła teoria, komentarz na temat sztuki: „Myśl i refleksja prześcignęły sztuki piękne”<sup>15</sup>. „Nas sztuka zachęca do refleksyjnych rozważań nie w tym mianowicie celu, aby tworzyć nowe dzieła sztuki, lecz aby poznać naukowo, czym jest sztuka”<sup>16</sup>, pisał Hegel. Zbieżność z Heglowską wizją końca sztuki jest jednak pozorna, czysto retoryczna,<sup>17</sup> ponieważ teoretyczną refleksję nad sztuką podjęli sami artyści, którzy nie chcieli zmieniać się w piszących epitafia dla sztuki teoretyków, chcieli pozostać twórcami sztuki artystami.

Punktem wyjścia podjętej przez artystów konceptualnych refleksji nad sztuką było przekonanie, że sztuka, przez całe stulecia, pozostawała więźniem własnego języka, języka sztuki. Przez stulecia nie zastanawiano się nad tym, czym jest sztuka, ponieważ istniał oczywisty i zrozumiały dla wszystkich, wypracowany przez malarstwo i rzeźbę, język sztuki. Nikt nie pytał, czym jest sztuka, ponieważ wszyscy wiedzieli jak *wygląda* sztuka i potrafili rozpoznać sztukę; mogli się różnić jedynie w ocenie konkretnych dzieł, obrazów czy rzeźb. Dopiero Duchamp, pisze Kosuth, przeniósł uwagę artystów z języka sztuki na funkcję sztuki, stawiając pytanie: jaka jest właściwie funkcja sztuki? Dla artysty, pierwszą czy też główną funkcją sztuki winno być rozpoznanie natury

<sup>14</sup> Zob. J. Kosuth, *Introductory Note by the American Editor*, „Art – Language”, 1970, Feb.

<sup>15</sup> G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. A. Landman, Warszawa 1964, t. 1, s. 19.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>17</sup> Na tę pozorną zbieżność zwrócił uwagę Jarosław Kozłowski w polemice z Bożeną Kowalską. Zob. J. Kozłowski, *Sztuka i papierowe tygrysy racjonalizmu*, w: *ARTycypacje*, red. A. Matuszewski, Poznań 1977.

sztuki, a więc odpowiedź na pytanie, którego artyści sobie wcześniej nie zadawali, poprzestając na posługiwaniu się, z mniejszą lub większą sprawnością odziedziczonym językiem sztuki. Duchamp wprowadził filozoficzną refleksję nad naturą sztuki w samo centrum aktywności artystycznej. Był to początek sztuki nowoczesnej, a zarazem początek sztuki konceptualnej, konkluduje Kosuth<sup>18</sup>.

Sztuka (nowoczesna) stała się filozoficzną refleksją nad naturą sztuki, ale refleksją prowadzoną językiem sztuki, dlatego w przypadku takich artystów, jak Malewicz czy Mondrian, Chwistek czy Strzebiński, Ad Reinhardt czy Barnett Newman można było jeszcze oddzielić twórczość artystyczną od rozwijanej przez nich teorii sztuki. Związek ich twórczości z towarzyszącym jej teoretycznym komentarzem nigdy nie był podważany, ale język sztuki, a dokładniej język malarstwa, jakim się wciąż posługiwali, dość poważnie ograniczał ich refleksję nad naturą sztuki. Duchamp okazał się radykalniejszy od swoich współczesnych, ponieważ nie tylko podjął refleksję nad naturą sztuki, ale odrzucił zarazem istniejący język sztuki, co ściągnęło na niego zarzut uprawiania antysztuki, podczas gdy neoplastyczne obrazy Mondriana, suprematystyczne obrazy Malewicza czy unistyczne obrazy Strzebińskiego takich zarzutów nie ściągały, chociaż one również wprawiały w zakłopotanie tradycyjnych zwolenników malarstwa, pytających, skądinąd słusznie, czy jest to jeszcze malarstwo? Obraz tracił tu bowiem właściwą dziełu sztuki autonomię, stając się wizualnym załącznikiem do proponowanej przez artystę teorii. Dla artystów konceptualnych było oczywiste, że bez wykroczenia poza zastany język sztuki niemożliwe jest dotarcie do natury sztuki, bo niemożliwe jest przekroczenie zmysłowego pozoru sztuki.

Jeżeli artysta posługuje się zastanym językiem sztuki, językiem malarstwa czy rzeźby, to znaczy to, że akceptuje związaną z tymi językami tradycję artystyczną. „Jeżeli malujesz obrazy, to

<sup>18</sup> J. Kosuth, *Art after Philosophy*, w: *Idea Art*, ed. G. Battcock, New York 1973, s. 80.

zaakceptowałeś (nie pytając) pewną koncepcję natury sztuki. Zaakceptowałeś naturę sztuki związaną z wypracowanym w zachodnim świecie podziałem sztuki na malarstwo i rzeźbę” – pisał Kosuth<sup>19</sup>. W podobnym duchu wypowiadał się Terry Atkinson: jeżeli posługujesz się malarstwem lub rzeźbą, to pozostajesz w granicach wyznaczonych przez język malarstwa i rzeźby i nie możesz wiele zdziałać, ponieważ ten język cię ogranicza<sup>20</sup>. Aby uchwycić istotę sztuki musimy odrzucić odziedziczony język sztuki i przyjąć, że sztuka nie jest ograniczona żadnym specyficznym językiem, że może korzystać z różnych języków, różnych środków. Ten gest odrzucenia przypisanych sztuce języków wykonał Marcel Duchamp. Duchamp nadał artystom prawo nominowania do rangi dzieł sztuki dowolnych przedmiotów. Kosuth uznał, że sztuka konceptualna nie tylko rozwija praktykę *ready mades*, ale czyni ją bardziej samoświadomą, dlatego uczynił Duchampa honorowym ojcem sztuki konceptualnej. *Ready mades* Duchampa uwikłane były jeszcze w starą logikę pojęciową; prowokowały pytania, czy koło rowerowe zamontowane na kuchennym taborecie, odwrócony pisuar, suszarka do butelek lub zawieszony pod sufitem wieszak na kapelusze mogą być dziełami sztuki? Dla Kosutha pytania te tracą sens, ponieważ dzieło sztuki nie jest przedmiotem, lecz wypowiedzią na temat sztuki – „twierdzeniem prezentowanym w kontekście sztuki jako komentarz na temat sztuki”<sup>21</sup>. Ważne jest to, co Duchamp mówi na temat sztuki, a nie środki, jakich do tego celu używa. Dla Kosutha sztuka konceptualna nie polega na zastąpieniu przedmiotów ideami, na przejściu od *object-making* do *idea-using* – to, czy artysta posługuje się przedmiotami czy się nimi nie posługuje, ma drugorzędne znaczenie. Sztuka jest ideą i dlatego artysta pracuje w świecie idei, a nie w świecie przedmiotów; ważne jest to, jak jego praca zmienia naszą ideę sztuki, co wnosi do naszego rozumienia sztuki, a nie jakimi środkami się posługuje. Kosuth re-

<sup>19</sup> J. Kosuth, *Art after Philosophy...*, s. 79.

<sup>20</sup> T. Atkinson, *Introduction*, w: *Conceptual Art*, ed. U. Meyer, New York 1972, s. 17.

<sup>21</sup> J. Kosuth, *Art after Philosophy...*, s. 83.

interpretuje sztukę nowoczesną w taki sposób, że sztuka konceptualna staje się jej zwieńczeniem, w heglowskim tego słowa znaczeniu, to znaczy wnosi świadomość do sztuki nowoczesnej, dzięki czemu może ona rozpoznać własną naturę, której nie było w stanie uchwycić estetyczne myślenie o sztuce.

Kosuth zmienił dzieła sztuki w wypowiedzi o sztuce, wypowiedzi analityczne (*analytical propositions*). W dziele sztuki nie jest ważna jego materialna, zmysłowa postać, lecz to, co dzieło mówi na temat sztuki, w jaki sposób kwestionuje zastaną naturę sztuki i jakie twierdzenia na temat sztuki w to miejsce wysuwa. Kosuth oddziela myślową zawartość dzieła od przedmiotu, który ją przenosi. *Ready mades* mają jakąś materialną postać, ale to nie ona jest istotna, nie na niej powinna się skupiać nasza uwaga, lecz na tym, co *ready mades* mówią o sztuce. Jaką jednak mamy pewność, że dobrze odczytaliśmy, co dane dzieło mówi o sztuce? W tym miejscu Kosuth wprowadza rozróżnienie na intencjonalną sztukę konceptualną i nieintencjonalną, na artystów świadomie podejmujących badania nad ideą sztuki i na tych, których prace mogą być odnoszone do sztuki konceptualnej w czysto zewnętrzny sposób (*in a superficial manner*)<sup>22</sup>.

W intencjonalnej sztuce konceptualnej artysta nie tworzy przedmiotów, lecz wypowiada się na temat sztuki. Forma wypowiedzi jest drugorzędna, ważne jest to, co artysta mówi na temat sztuki, jaka idea sztuki stoi za jego wypowiedzią, dlaczego uważa, że jego wypowiedź jest wypowiedzią na temat sztuki. Problem polega na tym, czy można oddzielić wypowiedź od formy, jaką wypowiedź przybiera i czy takie oddzielenie, jeśli je przeprowadzimy, nie redukuje każdej wypowiedzi do tautologii: to, co prezentuje artysta jest sztuką, bo taka jest jego/jej idea sztuki. W *Art after Philosophy* Kosuth godzi się na taką redukcję, twierdząc, że sztuka jest definicją sztuki i niczym więcej. Zmiana polega na tym, że to artyści definiują sztukę, a nie teoretycy i definiują ją poprzez własną praktykę. Każdy artysta może definiować sztukę na własny sposób, bo każdy ma prawo proponować

<sup>22</sup> Ibidem, s. 94.

własną ideę sztuki. Miejsce jednej definicji zajmuje wiele definicji. Kosuth widzi w tym gest wyzwolicielski, wyzwolenie sztuki spod dyktatu teoretyków sztuki: artysta może prezentować wszystko jako sztukę, jeśli taka jest jego intencja, jeśli taka jest jego idea sztuki. Ale artysta prezentuje swoje wypowiedzi na temat sztuki w *kontekście sztuki*, dodaje Kosuth, w kontekście istniejącej wiedzy na temat sztuki, włącza się zatem w tocząca się dyskusję na temat sztuki i od tego, jak się w tę dyskusję włącza, co do niej wnosi, zależy ocena jego pracy.

*Art after Philosophy* zamyka pierwszy okres w rozwoju sztuki konceptualnej. Kosuth pokazuje, że sztuka konceptualna zmienia nie tylko praktykę artystyczną, formę, w jakiej przejawia się sztuka, ale także – czy przede wszystkim – teorię sztuki. Żeby zrozumieć sztukę konceptualną, musimy zmienić sposób patrzenia na sztukę. Artyści Setha Siegelauba pogłębili kryzys modernistycznego paradygmatu artystycznego, ale proponowana przez nich praktyka artystyczna dawała się ciągle jeszcze odczytywać w jego ramach. Mieli tego świadomość artyści Art & Language, występując przeciwko materialno-przedmiotowemu paradygmatowi sztuki – celem sztuki konceptualnej nie jest wytwarzanie nowego typu przedmiotów, np. przedmiotów teoretycznych, lecz krytyczne przemyślenie samego pojęcia sztuki. Bez takiego przemyślenia niemożliwe jest odrzucenie modernistycznego paradygmatu, a to oznacza, że praktyka artystyczna, najbardziej nawet radykalna, będzie odczytywana i naginana do obcego jej sposobu myślenia.

Sztuka konceptualna zbliżyła się do teoretycznej refleksji nie po to, by zmienić się w teorię sztuki, lecz po to, by wyjść poza zastane pojęcie sztuki i podać w wątpliwość (zakwestionować) założenia, na których wspierały się dotychczasowe teorie sztuki, funkcjonalne i proceduralne. Każda teoria ma charakter performatywny; nie tylko opisuje, ale także kształtuje sztukę. Nie chodzi więc o to, żeby artyści zastąpili teoretyków, zamienili się w teoretyków sztuki ani o to, żeby stworzyli nową, lepszą teorię sztuki, lecz o to, żeby mogli wysuwać własne teorie sztuki lub – jak ujmował to Kosuth – własne idee sztuki, które mają bezpo-

średni wpływ na ich praktykę. Kosuth nazywa takie teorie „teoriami pierwotnymi”<sup>23</sup>. Teoria pierwotna wyrasta z praktyki artystycznej, nie jest wobec niej zewnętrzna; jest rodzajem samoświadomości, towarzyszącej praktyce i biorącej za nią odpowiedzialność. Teoria taka nie dotyczy całej sztuki, nie ma uniwersalnych ambicji, związana jest zawsze z czyjąś konkretną praktyką artystyczną, ponieważ, jak pisał Sol LeWitt, nie ma jednego sposobu tworzenia sztuki, każdy artysta ma prawo wyboru własnego sposobu tworzenia sztuki<sup>24</sup>.

Teoria niezakorzeniona w praktyce artystycznej jest bezpłodnym komentarzem, powiada Kosuth<sup>25</sup>, dlatego teoria pierwotna, teoria rozwijana przez samych artystów nie jest jakąś nieudolną, amatorską próbą teoretyzowania, która wymaga wsparcia ze strony profesjonalnych teoretyków, filozofów i historyków sztuki, lecz działalnością zaangażowaną w zmianę praktyki artystycznej. Artyści winni bowiem nie tyle komentować i objaśniać swoją twórczość, co wysuwać nowe idee, nowe teorie sztuki i poddawać je praktycznym sprawdzianom, a propozycje te mają wzbogacać dotychczasowe pojęcie sztuki.

Artyści powinni wziąć odpowiedzialność za swoją twórczość, także odpowiedzialność teoretyczną. Jest to szczególnie ważne w sytuacji, kiedy wszystko może być sztuką i kiedy pytanie „jak” – jak robić sztukę? – już nie wystarcza. Pytanie to ustępuje miejsca pytaniu „dlaczego” – dlaczego to, co robię, ma być uważane za sztukę? „Pytanie «dlaczego» (*why*) odnosi się do idei sztuki, podczas gdy pytanie «jak» (*how*) odsyła do formalnych (materialnych) elementów używanych w wypowiedziach artystycznych (do form prezentacji sztuki, jak je nazywam)”, pisał Kosuth<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> J. Kosuth, *Między marzeniem sennym a ideologią. Cztery luźne uwagi*, tłum. P. Polit, „Obieg”, 1994, nr 61-61, s. 4-5.

<sup>24</sup> Zob. rozdział II.

<sup>25</sup> J. Kosuth, *Między marzeniem sennym a ideologią...*

<sup>26</sup> J. Kosuth, *Introductory Note by the American Editor...* Cyt. za: *Art & Language. Texte zum Phaenomen Kunst und Sprache*, hers P. Maenz, G. de Vries, Köln 1972, s. 102.

Sztuka konceptualna uświadomiła artystom zależność sztuki od teorii i wyprowadziła z tego rozpoznania praktyczne Konsekwencje – artysta powinien uczynić teorię integralną częścią swojej praktyki artystycznej. Jeżeli praktyka artystyczna wyraza z proponowanej przez artystę idei sztuki, to nie powinniśmy tych samych kryteriów oceny stosować do prac różnych artystów, do prac Kosutha i On Kawary, Opałki i Weinerja, Burena i Adera; za pracami każdego z nich stoi bowiem inna idea sztuki i to ona powinna podlegać ocenie, a nie prezentujące tę ideę przedmioty. Nie było to zupełnie nowe stanowisko; suprematystyczne obrazy Malewicza musiały być oceniane według innych kryteriów niż neoplastyczne obrazy Mondriana, a obrazy Jacksona Pollocka mierzone innymi kryteriami niż obrazy Marka Rothko czy Ad Reinhardta.

Sztuka konceptualna odkryła zatem coś, co wcale nie było taką nowością, dlatego znacznie ważniejsze niż samo odkrycie były zaproponowane przez nią konsekwencje. A te okazały się istotne. Sztuka konceptualna zmieniła sposób wartościowania sztuki; ważne stały się idee, jakie artyści wnosili do sztuki, a nie wytwarzane przez nich przedmioty. Idee te mogły być prezentowane za pomocą różnych środków, tradycyjnych bądź nietradycyjnych lub też przybierać formę wypowiedzi werbalnych – ważne było, czy wносиły coś nowego do naszego rozumienia sztuki, czy zmieniły nasze myślenie o sztuce. Jeżeli ktoś kupuje pracę Flavina, pisał Kosuth, to nie kupuje kilku świetlówek, które znacznie taniej mógłby kupić w najbliższym sklepie ze sprzętem elektrycznym, lecz subsydiuje działalność Flavina jako artysty (*Flavin's activity as an artist*), wspiera jego myślenie o sztuce<sup>27</sup>.

### 3. Dokumentacja sztuki

Sztuka konceptualna jako praktyka teoretyczna znosiła różnice między sztuką a informacją o sztuce. Ważne było to, co artysta miał do powiedzenia o sztuce, a nie sposób, w jaki informował

<sup>27</sup> J. Kosuth, *Art after Philosophy...*, s. 82.

o tym swoich rozmówców. Artysta mógł wyjść poza tradycyjne formy i miejsca komunikacji artystycznej, wykorzystując różne środki (książki, katalogi, taśmy magnetofonowe, kasety wideo) do szybszego i bardziej efektywnego komunikowania się z osobami zainteresowanymi jego ideami. Była to propozycja radykalnie nowej praktyki artystycznej, której celem nie byłoby już wytwarzanie dzieł sztuki, lecz przyspieszanie i ułatwianie komunikacji między artystami. Dzieła sztuki nie były potrzebne, wystarczała sama informacja prezentująca myślenie artysty. Sztuka konceptualna, w swoim skrajnym, teoretycznym wariacie, zbliżyła się do tak pojmowanej praktyki. Artyści konceptualni nie mieli tworzyć dzieł sztuki, lecz stawiać pytania dotyczące sztuki, dlatego zamiast o dziełach wielu z nich mówiło o wypowiedziach (*statements*), propozycjach (*proposals*), badaniach (*investigations*) czy komentarzach (*art commentaries*)<sup>28</sup>.

Czy w związku z tym, doszukiwanie się w sztuce konceptualnej dzieł sztuki było reliktem dawnego myślenia o sztuce, dawnego języka sztuki? Czy artyści konceptualni zaproponowali radykalnie nowy typ praktyki artystycznej doskonale obchodzący się bez pojęcia dzieła sztuki, a powrót tego pojęcia był wynikiem zewnętrznych nacisków, nacisków ze strony instytucji świata sztuki – galerii, muzeów, rynku, kolekcjonerów – które bez dzieł sztuki tracą rację bytu i dlatego muszą kategorię dzieła sztuki odtworzyć, choćby za cenę przekształcenia dokumentacji w pozór dzieła sztuki? Czy rzeczywiście, nacisk ze strony świata sztuki – nacisk ten był różny w różnych krajach, najsilniejszy w Stanach Zjednoczonych, słabszy w Wielkiej Brytanii i Europie Zachodniej i prawie zupełnie niewyczuwalny w Europie Środkowej i Wschodniej – sprawił, że sztuka konceptualna sprzeniewierzyła się własnej ortodoksji?

Sztuka konceptualna oddzieliła sztukę od prezentowania sztuki. Prezentowanie sztuki ma niewiele wspólnego ze sztuką (*has very little to do with the art*), mówił Lawrence Weiner

<sup>28</sup> Zob. A. Kostołowski, *P.I.K. Polskie inwencje konceptualne*, w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenie dyskursu: 1965–1975*, red. P. Polt, P. Woźniakiewicz, Warszawa 2000, s. 20.



w rozmowie z Arthurem Rose; przykładanie nadmiernej wagi do sposobu prezentacji to przywiązywanie znaczenia do przedmiotów, a nie do idei<sup>29</sup>. Douglas Huebler prezentował podobne stanowisko. Sztuka dociera do widza za pomocą systemu dokumentacji (*through a system of documentation*), ale dokumentacja nie jest sztuką (*documents are ... not art*), jest jedynie informacją o sztuce, środkiem pozwalającym nam kontaktować się ze sztuką<sup>30</sup>. W latach 70., wraz z rosnącą akceptacją sztuki konceptualnej, status dokumentacji stawał się jednak coraz bardziej problematyczny. Część artystów zaczęła traktować dokumentację, szczególnie fotograficzną czy filmową, jako substytut dzieła sztuki lub też – używając efektownego określenia Roberta Barry'ego – jako *little art object*<sup>31</sup>; jeszcze nie pełnoprawne dzieło sztuki, ale już nie wyłącznie informacja o sztuce. Czy dokumentacja rzeczywiście przekształciła się w latach 70. w nową FORMĘ sztuki<sup>32</sup>?

Lucy Lippard i Johna Chandlera w artykule na temat dematerializacji sztuki pisali, że w sztuce konceptualnej miejsce przedmiotu artystycznego zajmuje idea (*art-as-idea*) lub działanie (*art-as-action*)<sup>33</sup>. Tak pojmowana sztuka – jako idea lub działanie – może być jedynie dokumentowana, bądź to w postaci projektów, modeli, bądź też w postaci zapisu procesu. Projekt może, choć nie musi być realizowany; natomiast proces może być zapisany za pomocą różnych środków. Sztuka konceptualna nie tyle więc zastąpiła dzieło sztuki dokumentacją, uczyniła z dokumentacji substytutu dzieła sztuki, co wprowadziła rozróżnienie między dziełem sztuki (*artwork*) a dokumentacją sztuki (*art documentation*)<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> A. Rose, *Four Interviews*, „Arts Magazine”, 1969, Feb., w: *Idea Art*, ed. G. Battcock), New York 1973, s. 149.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 143.

<sup>31</sup> A. Alberro, *At the Threshold of Art as Information*, w: *Recording Conceptual Art...*, s. 8.

<sup>32</sup> W. Borowski, A. Turowski, *Dokumentacja...*

<sup>33</sup> L. Lippard, J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, „Art International”, 1968, Feb. Zob. rozdz. III.

<sup>34</sup> B. Groys, *Art in the Age of Biopolitics; from Artwork to Art Documentation*, w: *Documenta 11 – Platform 5: Exhibition*, Kassel 2002, s. 108.

Dzieło sztuki jest tradycyjnie rozumiane jako miejsce ucieleśnienia, uobecnienia sztuki; sztuka jest w nim bezpośrednio obecna i widzialna. Natomiast dokumentacja sztuki, nawet jeśli fizycznie przyjmuje takie same formy jak dzieło sztuki, z samej definicji sztuką nie jest, odsyła jedynie do sztuki, dokumentuje sztukę, która jest gdzieś indziej – sztuka jest w niej zatem obecna w sposób niebezpośredni. Przedmiotem dokumentacji mogą być zdarzenia artystyczne, które zaistniały w przeszłości – happeningi, ziemne konstrukcje (*earthworks*), performances. Tu sytuacja jest oczywista – dziełem sztuki jest happening czy performance, a dokumentacja jedynie przypomina o tych zdarzeniach, próbuje zachować o nich pamięć, uchronić je od zapomnienia, jak dokumentacja teatralna przechowuje pamięć o dawnych spektaklach. Dokumentacja tego rodzaju może być mniej lub bardziej artystyczna – zdjęcia mogą być efektowne, dobrze skadrowane, nasycone dramaturgią, mogą stać się podstawą do dalszej, graficznej obróbki; filmowa rejestracja może zostać przemontowana, zdynamizowana itd. Wszystkie te zabiegi mogą zwiększać autonomię dokumentacji, prowadzić do zamiany dokumentacji w samodzielne dzieło, którego punktem wyjścia jest dokumentacja<sup>35</sup>. Ale przedmiotem dokumentacji mogą być także działania, których nie da się przedstawić inaczej niż za pośrednictwem dokumentacji, powiada Boris Groys – interwencje w codzienne życie, prowokowanie niecodziennych sytuacji życiowych, akcje związane z konkretnymi miejscami czy instytucjami. Celem tych działań nie jest stworzenie dzieła, które mogłoby zostać później zdokumentowane; sztuką jest tu samo działanie, a jedynym sposobem poinformowania o tym działaniu okazuje się dokumentacja. Dla tych, którzy zamiast dzieł sztuki poświęcają się wytwarzaniu dokumentacji, sztuka jest tożsama z aktywnością, działaniem, życiem, które nie prowadzi do żadnego finalnego rezultatu i dlatego nie może zostać pokazane, a jedynie zdokumen-

<sup>35</sup> Taka zamiana dokumentacji w dzieło występuje często u Andy Warhola czy Wolfa Vostella.

towane. „Sztuka staje się formą życia, a dzieło sztuki jest nie tyle sztuką, co dokumentacją tej formy życia”<sup>36</sup>.

Przykładem dokumentacji o jakiej mówi Groys, jest „Following Piece” (1969) Vito Acconciego – akcja polegająca na śledzeniu przez artystę wybranych osób na nowojorskich ulicach, czy akcja Adrian Piper *Catalysis (Wet Paint)* (1970) – artystka, mulatka, ubrana w białą koszulę z namalowanym czarną farbę napisem „Wet Paint” (świeżo malowane) spaceruje ulicami Nowego Jorku. Trudno powiedzieć, co w tych akcjach jest dziełem sztuki, gdzie przebiegają granice dzieła: czy reakcje śledzonych przez Acconciego osób i przechodniów przyglądających się spacerującej Piper należą do dzieła czy już nie? A może dziełem jest tylko pomysł, idea, którą równie dobrze można przedstawić słownie, tym bardziej że fotografie dokumentujące obie akcje są dość kiepskiej jakości i bez słownego komentarza pozostają nieczytelne.

Sztuka konceptualna zmieniła sposób myślenia o praktyce artystycznej. Sztuka stała się ideą, która nie musiała się ucieleśnić w żadnym fizycznym przedmiocie; mogła być dokumentowana na różne sposoby, za pomocą różnych środków (mediów). Zmiana środków zmieniała – czasami bardzo istotnie – wygląd pracy, a także pozwalała jej funkcjonować w różnych obiegach i trafiać do różnych odbiorców, dla artysty zaś była rodzajem przekładu. Przekład, tłumaczył Weinerja, pozwala uwolnić się od wyglądom i skupić na idei: „rubber ball”, „Gummiball”, „piłka gumowa”, wszystkie te wyrazy wyglądają inaczej, ale przywołują tę samą ideę<sup>37</sup>. Idea może przybrać postać koncepcji, systemu, projektu, jednym słowem *software’u*, który może być zapisany na różnych nośnikach – kartce papieru, fotografii, taśmie filmowej itd. Termin „software” wydaje się tu właściwy, po pierwsze dlatego, że jest przeciwieństwem *hardware’u*, czyli czegoś przedmiotowego<sup>38</sup>,

<sup>36</sup> B. Groys, *Art in the Age of Biopolitics...*, s. 108.

<sup>37</sup> Lawrence Weiner, w: *Recording Conceptual Art*, eds A. Alberro, P. Norvell, Berkeley 2001, s. 107.

<sup>38</sup> „Conceptual art is diametrically opposed to hardware”, pisała Ursula Meyer. U. Meyer, *Introduction*, w: *Conceptual Art...*, ed. U. Meyer, s. XVI.

a po drugie dlatego, że wskazuje na program, który pozwala w sprzyjających warunkach odtworzyć dzieło. Dzieło może zostać odtworzone w postaci dokumentacji lub przedstawione w bardziej rozbudowanej formie – formie instalacji. Od artysty zależy jaką formę prezentacji wybierze – dokumentację czy instalację. Dokumentacja pozwala sztuce funkcjonować w oderwaniu od konkretnego miejsca; instalacja umieszcza sztukę w konkretnej przestrzeni. Ta podwójna forma prezentacji pozwala lepiej dostosować sztukę do współczesnej kultury reprodukcji.

#### 4. Sztuka w kulturze reprodukcji

W kulturze reprodukcji zanikają materialne różnice między oryginałem a kopią, pisał Walter Benjamin w eseju „Dzieło sztuki w dobie technicznej reprodukcji” (1936). Wszystko podlega reprodukcji; oryginalne dzieła stają się wzorcami, typami (*type*) dla niezliczonej ilości kopii (*tokens*). Efektem tej reprodukowalności i zaniku różnicy między oryginałem a kopią jest zanik aury. Dla Benjamina aura była wynikiem „niepowtarzalnego związku dzieła sztuki z miejscem jego istnienia”<sup>39</sup>. Reprodukacja zrywa ten związek, wrywa reprodukowany obiekt z przypisanego mu miejsca i czasu, dematerializuje go, a powielając w dowolnej liczbie egzemplarzy 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 też autentyczność, jeśli powiązana zostanie z konkretnym miejscem, jak to się dzieje w przypadku instalacji. Różnica między oryginałem a kopią (reprodukcją) przybrała w sztuce konceptualnej charakter topologiczny – oryginał jest związany z miejscem i dlatego posiada aurę, podczas gdy kopia jest wy-

<sup>39</sup> W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, w: *Twórca jako wytwórca*, red. H. Orłowski, Poznań 1975, s. 69.

rwana z miejsca i dlatego pozbawiona aury<sup>40</sup>. Jeżeli reprodukcja zrywa związek dzieła z miejscem, to instalacja związek ten przywraca, odbudowuje. Dzisiejsza kultura reprodukcji pozwala na bardziej złożone gry niż przewidywał Benjamin, pisze Borys Groys – pozwala na wrywanie dzieła z przypisanego mu miejsca i umieszczanie w nowym miejscu, a tym samym na usuwanie i przywracanie aury. Jeżeli reprodukcja zmienia oryginał w multiplikowalne kopie, to instalacja, odnajdując dla nich nowe miejsce, zdolna jest przekształcać kopie w oryginały.

Przykładem takiego podwójnego funkcjonowania jest projekt Sol LeWitta dla *Konstrukcji w procesie* (1981). W siedmiu polskich miastach, pisze LeWitt, znaleźć wysoki na dwa metry mur, zamalować na czarno kwadrat muru o wymiarach 2 m x 2 m, a następnie na tych czarnych kwadratach umieścić proste figury geometryczne wykonane białą kredą – kwadrat we Wrocławiu, koło w Łodzi, trójkąt w Gdańsku, trapez w Warszawie, prostokąt w Lublinie, równoległobok w Poznaniu, trójkąt prostokątny w Bydgoszczy<sup>41</sup>. Praca LeWitta może pozostać w formie projektu, zapisu, dokumentacji idei artysty – jest w tej postaci całkowicie zrozumiała i samowystarczalna, jest pracą dla wyobraźni, ale może zostać zrealizowana, a więc zainstalowana we wskazanych przez artystę miastach, a wówczas osadzona zostanie w konkretnych miejscach i tym samym nabierze nowych wartości, wynikających z wpisania jej w przestrzeń miejską i wejście w nowe relacje z odbiorcami, którzy najpierw napotkają geometryczne figury w miejskiej przestrzeni, a dopiero później (ewentualnie) zapoznają się z koncepcją (ideą) artysty. Można powiedzieć, że jest to powrót, przynajmniej pozornie, do tradycyjnie pojmowanego dzieła sztuki. Mamy jednak nieodparte poczucie, że dzieło to czy dzieła – jeśli każdy z murali policzymy osobno – wyrasta z inaczej pojmowanej praktyki artystycznej. Nie chodzi tu tylko o to, że artysta nie wykonał kredowych rysunków osobiście. Na-

<sup>40</sup> Korzystam tu z interpretacji Borysa Groysa, który poddaje Benjaminowską koncepcję aury takiej właśnie, topologicznej interpretacji. B. Groys, *Art in the Age of Biopolitics...*, s. 112-114.

<sup>41</sup> S. LeWitt, *Construction in Process (Project)*, w: *Fabryka*, Łódź 1982.

wet gdyby to zrobił, niewiele by to zmieniło. Mamy tu bowiem do czynienia nie tyle z tradycyjnym dziełem sztuki, chociaż wyrysowane na murze figury przypominają dzieła geometrycznej abstrakcji, co z dokumentacją sztuki, która może przybierać dwojaką postać – dokumentacji oderwanej od konkretnego miejsca (w tym przypadku instrukcji spisanej na papierze firmowym hotelu Polonia w Warszawie i zreprodukowanej w katalogu) lub dokumentacji osadzonej w konkretnym miejscu (we wskazanych przez Sol LeWitta siedmiu polskich miastach).

Celem dokumentacji, pisze Groys, nie jest wytwarzanie dzieł sztuki, lecz dokumentowanie sztuki, a to oznacza, że zasadniczą dla dokumentacji kwestią staje się relacja między tym, co dokumentowane (sztuką) a dokumentacją czy też systemem dokumentacji, między tym, co żywe, a tym, co sztuczne (*artificial*). Innymi słowy, zasadnicze staje się pytanie, w jaki sposób to, co żywe, możemy przedstawić za pomocą tego, co sztuczne i w jaki sposób temu, co sztuczne możemy nadać życie<sup>42</sup>. Groys ilustruje to kilkoma przykładami. Francisco Infante przenosi suprematystyczne kompozycje Malewicza w otwartą, pokrytą śniegiem przestrzeń (*Dedykacje*, 1969). Grupa Działań Kolektywnych Andrieja Monastyrskiego zaprasza widzów na wyprawy za miasto, gdzie mogą oglądać proste akcje realizowane na ośnieżonym polu przywołującym skojarzenia z „Białym kwadratem” Malewicza (*Pojezdki za gorod*, 1977-79)<sup>43</sup>. Sophie Calle prosi osoby niewidzące, by powiedziały, co widzą, a następnie zestawia ich wypowiedzi z tekstami artystów o malarstwie monochromatycznym (*Blind Color*, 1991). Można tu wspomnieć o jeszcze jednej pracy, również nawiązującej do Malewicza, a zrealizowanej przez słoweńską grupę Irwin we współpracy z artystami rosyjskimi, „Black Square on Red Square” (1992) – gigantycznym czarnym kwadracie rozłożonym na Placu Czerwonym w Moskwie<sup>44</sup>. Wszystkie te prace roz-

<sup>42</sup> B. Groys, *Art in the Age of Biopolitics...*, s. 111.

<sup>43</sup> Grupa Działań Kolektywnych powstała w 1976 roku. Opis i komentarze uczestników akcji zawiera książka A. Monastyrski, *Pojezdki za gorod. Kollektivnye Diejstvija*, Moscow 1998.

<sup>44</sup> Zob. *NSK Embassy Moscow*, ed. E. Cufer, Koper 1992.

bijają sztuczność, abstrakcyjność i autonomię tradycyjnego dzieła sztuki, jego oddzielenie od życia lub też – formułując to nieco inaczej – przywracają sztukę życiu, nakazują ją odczytywać w kontekście praktyk życia codziennego.

Groys podsuwa interpretację cytatu bliższą awangardowemu collage'owi czy fotomontażowi niż postmodernistycznemu pastiszowi – przywoływanie, cytowanie wcześniejszej sztuki nie jest oznaką wyczerpania artystycznej inwencji, lecz próbą wprowadzenia sztuki w kontekst życia codziennego. Zastąpienie białego tła obrazów Malewicza ośnieżonym podmoskiewskim polem; zestawienie monochromatycznego malarstwa Malewicza, Kleina, Reinhardta czy Manzonię z tym, co widzą osoby niewidome; ułożenie czarnego kwadratu na Placu Czerwonym tuż po rozpadzie Związku Radzieckiego – wprowadza sztukę na powrót w życiową codzienność, zmienia ją w dokumentację pewnych form życia<sup>45</sup>. Przykłady Groysa pokazują, jak artyści ożywiają dawne dzieła sztuki, dorabiając im życiową genealogię – „białe tło suprematystycznych obrazów może być interpretowane jako pusta kartka papieru, na którą można nanieść wszelkiego rodzaju dokumentację, biurokratyczną, technologiczną czy artystyczną”, pisze Groys o pracach Infante<sup>46</sup>. Ilja Kabakow, wspominając akcje Grupy Działań Kolektywnych, mówi również o pustej kartce: „Najogólniej opisałbym te działania jako akt oczekiwania na cud, ale bez wymyślenia i zamiany cudu w sztukę. Jest pusta kartka i nic więcej. A poza tym, jest oczekiwanie na cud, który ma się zdarzyć i zdarza się za każdym razem, choć inaczej, ale się zdarza”<sup>47</sup>. Mirjana Peitler pisze, że grupa Działań Kolektywnych zmieniła pozycję *Białego kwadratu* Malewicza z wertykalnej, na

<sup>45</sup> We wstępie do książki *Suprematyzm. 34 rysunki* (1920), Malewicz tłumaczył, co w „życiu codziennym” oznaczają kwadraty, czarny, biały i czerwony – „znak czarny to znak ekonomii, czerwony to sygnał rewolucji, biały to znak czystego działania”. Cyt. za: Ł. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, Warszawa 1982, s. 288.

<sup>46</sup> B. Groys, *Art in the Age of Biopolitics...*, s. 111.

<sup>47</sup> Cyt. za: M. Peitler, *The Concept of Time and Space in the Art Practice Collective Actions*, w: *Mind the Map! History is not Given*, eds M. Grzanic, G. Heeg, V. Darian, Frankfurt am Main 2006, s. 81.

ścianie muzeum, na horyzontalną, na podmoskiewskie pole, a ci, którzy weszli w tę pustą przestrzeń, dokonali symbolicznego zniszczenia najbardziej znanego wizerunku rosyjskiej awangardy, a może tylko znaleźli się w przestrzeni sztuki?<sup>48</sup> Wahania młodej serbskiej badaczki wydają się w pełni uzasadnione, przecież sam Malewicz pisał, że suprematyzm otwiera przed sztuką nowe możliwości – „Artysta (malarz) nie jest już nierozłącznie związany z płótnem (płaszczyzną obrazu), może przenieść swoją kompozycję z płótna w przestrzeń”<sup>49</sup>. Czy nie to właśnie zrobili rosyjscy konceptualiści, Monastyrski i Infante?

## 5. Dokumentowanie sztuki jako nowa praktyka artystyczna

Boris Groys przywołuje dwie prace Sophie Calle (*The Blind* z 1986 i *Blind Color* z 1991), pomijając jej inne realizacje, które są czystszy przykładem dokumentowania sztuki. *The Sleepers* (1979), pierwsza praca francuskiej artystki, zaprezentowana na XI Biennale Paryskim w 1980 roku, która przesądziła o tym, że Sophie Calle postanowiła zostać artystką. Sophie Calle poprosiła kilkadziesiąt osób (29), znajomych i nieznanymi, aby przespali się w jej łóżku. Dokumentacją tej pracy jest zestaw zdjęć pokazujących śpiące osoby, różnej płci i wieku. *Suite venitienne* (1980) – artystka przez dwa tygodnie śledziła nieznanego mężczyznę, samotnego Francuza w Wenecji, sekretnie go fotografując i opisując jego zachowanie. Praca ta przypomina *Following Piece* Acconiego, ale jest bardziej literacka, narracyjna, ponieważ artystka, ulegając czarowi miejsca, Wenecji, próbowała nadać tworzonych przez siebie historii romantyczny charakter. W pracy jest też nawiązanie do sytuacjonistycznego dryfu, zdania się na przypadek w wędrownicy po mieście. W *La filature* (*Śledzonej*, 1981) –

<sup>48</sup> M. Peitler, *The Concept of Time and Space in the Art Practice Collective Actions...*, s. 81.

<sup>49</sup> K. Malewicz, *Suprematyzm*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977, s. 389.

artystka poprosiła matkę o wynajęcie detektywa, żeby ją śledził przez kilka dni, a następnie zestawiała opis i fotografie zrobione przez detektywa z własnym opisem wydarzeń. *The Hotel* (1981) – artystka zatrudniła się jako pokojówka w jednym z weneckich hoteli, żeby z wyrzucanych przez hotelowych gości śmieci tworzyć ich wyimaginowane portrety. Od 1988 roku Sophie Calle zaczęła realizować cykl zatytułowany *Autobiographies (True Stories)*, a rok później cykl o zmieniających się tytułach – *Phantoms, Ghosts, Absence* – polegający na zastępowaniu znajdujących się w muzealnych kolekcjach dzieł (obrazów, rzeźb, przedmiotów sztuki użytkowej) opisami tych dzieł lub własnymi, prywatnymi przedmiotami. Czasami oba te cykle się przenikały, jak podczas wystawy w Museum Boymans-van-Beuningen w Rotterdamie (1994), kiedy pośród muzealnych eksponatów artystka umieściła przedmioty ze swojej autobiografii, np. czerwone plastikowe wiadro z opisem, do jakich celów, do jakich osobistych rytuałów, było ono przez nią i jej partnera wykorzystywane. To samo wiadro pojawiło się na wystawie „Bedroom” (2003), na której artystka zgromadziła różne przedmioty związane z jej biografią.

Prace Sophie Calle zostały szybko zauważone i docenione. Kojarzono je początkowo z fotografią, tzw. fotografią narracyjną (*photo-novel*) czy szerzej, sztuką narracyjną (*narrative art*), ponieważ artystka posługiwała się fotografią i tekstem. Nie były to zatem prace czysto fotograficzne, zresztą jakość tych fotografii pozostawiała wiele do życzenia, co miało pewne uzasadnienie w tym, że były to często zdjęcia wykonywane z ukrycia, a więc niewyraźne, rozmazane itd. Christine Macel nazywa te wczesne prace „nowatorskim połączeniem rzeczywistych opowieści (narracji), zawierających elementy fikcyjne, z fotograficznymi obrazami”, ale kilka zdań dalej dodaje, że materiałem sztuki Sophie Calle są przede wszystkim słowa, to, czego nie można zobaczyć, a co da się wyrazić słowami; fotografia pełni tu wyłącznie rolę pomocniczą<sup>50</sup>. W pracach Sophie Calle najważniejsza jest opo-

<sup>50</sup> Ch. Macel, *The Autor Issue in the Work of Sophie Calle*, w: *Sophie Calle. M'as-tu vue? Did you see me?*, Paris 2003.

wieść, na poły prawdziwa, na poły fikcyjna, ale – jak przypomina Macel – już Arystoteles w *Poetyce* definiował opowieść jako „naśladowcze przedstawienie akcji”; punktem wyjścia jest zatem akcja, działanie postaci (*praxis*) przedstawione w formie dramatycznej lub narracyjnej fabuły (*mytos*)<sup>51</sup>. U Sophie Calle również akcja, działanie wyprzedza opowieść; najpierw jest zaproszenie jakichś osób, znajomych i nieznajomych, żeby przespąły się w łóżku artystki, podglądanie nieznajomego mężczyzny w Wenecji, podjęcie pracy pokojówki w hotelu, znalezienie notatnika z adresami i poszukiwanie ich właściciela na łamach „Liberation” (*The Address Book*, 1983), spotkanie Anatolija w przedziale kolei transsyberyjskiej (*Anatolij*, 1984), a dopiero potem przedstawienie tych akcji za pomocą językowych opisów i obrazów (fotografii). Akcja poprzedza opowieść lub też – jak ujmuje to Macel – „sztuka poprzedza fikcję” (*art comes before fiction*); najpierw coś się wydarza, a dopiero później jest dokumentowane i przedstawiane. Przedstawianie staje się opowieścią o działaniu, o przekształcaniu rzeczywistości przez działanie.

RoseLee Goldberg twierdzi, że Sophie Calle zmieniła swoje życie w nieustający performance, ale nie performance wykonywany bezpośrednio przed publicznością, lecz performance rozumiany jako ciąg prywatnych działań, intymnych gier, sekretnych rytuałów dokumentowanych i prezentowanych publiczności za pomocą fotografii i tekstów<sup>52</sup>. Sophie Calle nie była pierwsza. Wcześniej swoje życie w nieustający performance zmienili Gilbert & George. Brytyjczycy jednak, z pewnym dystansem, co podkreślał ich zawsze nienaganny strój, przyglądali się otaczającemu światu; ten dystans widoczny jest zarówno wtedy, kiedy spokojnym krokiem przemierzają ulicę jednorodzinnych domków (*Eight-Part Nature Photo Piece*, 1971), kiedy skupieni stoją przy oknie swojej pracowni (*Dusty Corners*, 1975), kiedy pochylają zatroskane twarze nad śpiącym na ulicy pijakiem (*The Alcoholic*,

<sup>51</sup> Arystoteles, *Retoryka – Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 325.

<sup>52</sup> Cyt. za: Ch. Macel, *The Autor Issue in the Work of Sophie Calle...*

1978). U Sophie Calle nie ma dystansu. Artystka aranżuje sytuację, rodzaj interpersonalnych gier, w które sama jest włączona, które rządzą się własną dynamiką i nie prowadzą do żadnego celu, finału, rozwiązania, jak w pracy *Krawat (Autobiographies)*. Artystka opowiada w niej o mężczyźnie, którego zobaczyła na jednym z wykładów, uznała za atrakcyjnego, ale źle ubranego, dlatego postanowiła wysłać mu krawat: po jakimś czasie zobaczyła go znowu, tym razem w restauracji, w krawacie, który od niej otrzymał, ale krawat nie pasował do koszuli, zdecydowała zatem, że każdego roku na gwiazdkę będzie mu przysyłać jakiś element garderoby, by ubrać go „od stóp do głów”. „Kiedy będzie już całkowicie przeze mnie ubrany, chciałabym, żeby mnie poznał”<sup>53</sup>.

Sophie Calle nie podkreśla, jak Douglas Huebler, że prezentowane przez nią zdjęcia i opisy są jedynie dokumentacją. Nieco ironicznie powiada, że jest to jej znak firmowy – *My trademark: images and texts*. Czy oznacza to, że w dzisiejszej sztuce zatarła się różnica między dziełem sztuki (*artwork*) a dokumentacją sztuki (*art documentation*), a ściślej, że w dziełach sztuki skłonni jesteśmy dziś widzieć dokumentację sztuki? Byłby to swoisty paradoks: to nie dokumentacja przekształciła się w dzieła sztuki, czego tak obawiali się artyści conceptualni, lecz dzieła sztuki zmieniły się w dokumentację sztuki.

Dzieło sztuki pojmowane jako dokumentowanie sztuki (*artwork as art documentation*) wymusza zmianę spojrzenia na to, co prezentuje artysta, Mniejszą wagę zaczynamy przywiązywać do materialnej, przedmiotowej strony prezentacji; większą do tego, co Wollheim nazywa własnościami semantycznymi (*semantic properties*)<sup>54</sup>. Wiemy bowiem, że wszystko czym się artysta posługuje ma charakter znakowy, odsyła do czegoś, czego bezpośrednio nie widzimy, jest więc nie tyle sztuką, co *znakiem* sztuki.

Weźmy pracę meksykańskiego artysty Gabriela Orozco *Until you find another yellow Schwalbe*, zaprezentowaną po raz pierw-

szy w Berlinie w galerii daad (1995), a kilka lat później w Modern Tate w Londynie (2000). Wystawa składa się z czterdziestu średniej wielkości fotografii (31,5 x 47,5 cm) przedstawiających ten sam motyw – dwa ustawione obok siebie żółte skutery. Fotografii są dobrej, a nawet bardzo dobrej jakości, w przeciwieństwie do zdjęć Sophie Calle, ale rację ma Friedrich Meschede, że praca Orozco to coś więcej niż zestaw kilkudziesięciu barwnych fotografii, „to jeden z najciekawszych projektów sztuki publicznej jaki narodził się w latach 90. ubiegłego wieku”<sup>55</sup>. Praca powstała w 1995 roku, podczas pobytu artysty na rocznym stypendium daad w Berlinie. Chcąc lepiej poznać miasto, w którym miał spędzić rok, artysta zakupił żółty skuter marki Schwalbe, produkowany w byłej NRD. Jeżdżąc skuterem po ulicach Berlina zauważył, że właściciele takich jak on jednośladów tworzą specyficzną grupę – młodych, niezamożnych ludzi, pochodzących najczęściej ze wschodniej części miasta, otwartych i bardzo przyjaźnie nastawionych do innych posiadaczy takich skuterów, reliktywów nieistniejącego państwa. Po pewnym czasie, kiedy spotykał zaparkowany na ulicy żółty skuter marki Schwalbe, zatrzymywał się, ustawiał obok niego swój skuter i wykonywał zdjęcie. Zrobił w ten sposób kilkadziesiąt zdjęć, z których wybrał czterdzieści i pokazał na swojej indywidualnej wystawie w galerii daad<sup>56</sup>. Praca Orozco jest akcją zrealizowaną w przestrzeni publicznej, która przybrała postać fotograficznej dokumentacji.

W czym zawiera się urok pracy Orozco? W tym, że jest to zapis, dokument pobytu młodego cudzoziemca w Berlinie (w 1995 roku Orozco miał 33 lata), zapis bardzo młodzieńczy, można nawet powiedzieć młodzieńczo powierzchowny. Orozco nawiązuje do historii Berlina, ale nie wchodzi w głębsze warstwy historii miasta, koncentruje się na berlińskiej codzienności. Nie próbuje nikomu tłumaczyć zawiłych losów Berlina, zamiast tego odwołuje

<sup>53</sup> S. Calle, *The Tie. Autobiographies*, w: *Sophie Calle...*

<sup>54</sup> R. Wollheim, *Art and Its Objects...*, s. 64.

<sup>55</sup> F. Meschede, „*Until you find another yellow Schwalbe*”. *A Photo Series by Gabriel Orozco*, w: *Public Art*, ed. F. Matzner, Ostfildem-Ruit 2004, s. 205.

<sup>56</sup> Kilka lat później prace te pokazane zostały na I Biennale Berlińskim w 1998 roku. Zob. G. Dziamski, *Lata dziewięćdziesiąte*, Poznań 2000, s. 97.

się do symboliki jaskółki (*Schwalbe* to po niemiecku jaskółka) zwiastującej wiosnę i radość. „Pozwólmy rozpaść się gniazdu i myślmy raczej o naszych skrzydłach!” – mówi poeta. Zdanie to nabiera specyficznego znaczenia w akcji Orozco, ponieważ integralną częścią jego projektu było spotkanie „żółtych jaskółek” (*gelben Schwalben*) przed Neue Nationale Galerie w dniu 3 października 1995 roku, w święto zjednoczenia Niemiec – Orozco zdaje się wzywać młodych Niemców, by myśleli o skrzydłach, a nie o gnieździe. Praca meksykańskiego artysty wypełniona jest też licznymi referencjami artystycznymi; do Benjaminowskiego *flaneura*, surrealistycznych przedmiotów znalezionych (*objet trouve*), do *ready mades* Duchampa i Duchampowskiej idei spotkania (*rendez-vous*), anonimowych, technicznych rzeźb Berna i Hilli Becherów, inscenizowanej fotografii i fotografii jako rzeźby.

Dokumentacja sztuki nie utożsamia sztuki z fizycznymi, materialnymi przedmiotami. Wszystkie użyte przez artystę przedmioty są jedynie *znakami* sztuki, ponieważ sztuką jest to, co zostało zdokumentowane, a nie sama dokumentacja. Jest to sytuacja dokładnie odwrotna od tej z jaką mamy do czynienia w przypadku tradycyjnie pojmowanych dzieł sztuki. Tradycyjne dzieła sztuki są znakami rzeczywistości, same się od rzeczywistości dystansując; w dokumentacji sztuki natomiast, sztuka znajduje się w samej rzeczywistości, w kreowanych przez artystę sytuacjach. Dzieła sztuki izolują sztukę od życia, dokumentacja przywraca sztukę życiu lub ujmując to inaczej, dzieła sztuki sprawiają, że sztuka zostaje usunięta z życia i zamknięta w artystycznych znakach, podczas gdy dokumentacja odnajduje sztukę w życiu. Różnica między dziełem sztuki a dokumentacją sztuki jest więc istotna i nie powinna być zamazywana, jeżeli chcemy uchwycić specyfikę pokonceptualnej praktyki artystycznej. Dokumentacja rozbija autonomię dzieła sztuki i jego związek z materialnym podłożem – dzieło wchodzi w rozmaite relacje z rzeczywistością i może być przenoszone przez różne materialne nośniki.

## 6. Dzieło sztuki jako fakt instytucjonalny

Wielu autorów piszących o sztuce konceptualnej przestrzega przed utożsamianiem całej sztuki współczesnej z konceptualizmem, czyli dziedzictwem sztuki konceptualnej. Z faktu, że pewne techniki i strategie wypracowane przez sztukę konceptualną rozpowszechniły się w sztuce współczesnej nie można wyprowadzać wniosku, pisze Paul Wood, że wszyscy staliśmy się dziś konceptualistami<sup>57</sup>. Tylko w Orwellovskim sensie możemy powiedzieć: „wszyscy jesteśmy konceptualistami”<sup>58</sup>. Nie wszyscy jesteśmy konceptualistami, pisze dalej Wood, choć prawdą jest, że konceptualizm stał się ideologią dzisiejszego świata sztuki. Jeżeli konceptualizm określa *status quo* dzisiejszego świata sztuki, jeżeli określa, co jest sztuką, a co nie jest sztuką, to ma on mniej wspólnego z duchem historycznej sztuki konceptualnej niż z nowoczesnymi akademiami, od których dawni konceptualiści chcieli się zdystansować. Konceptualizm zmienił się dziś w nowy akademizm, jest nauczany w szkołach artystycznych i przyśwajany przez studentów jako normalna praktyka artystyczna (w sensie *normal science* Thomasa Kuhna), a nie jakaś wyrotowa działalność skierowaną przeciwko instytucjom artystycznym.

Peter Osborne zastanawia się, czy w sztuce współczesnej, w tym, co nazywamy sztuką współczesną, jest jeszcze miejsce dla sztuki, która byłaby całkowicie niekonceptualna (*completely non-conceptual art*)<sup>59</sup>? Czy cała sztuka współczesna nie jest już w jakimś sensie pokonceptualna, skoro krytycy piszą dziś o konceptualnym malarstwie, konceptualnej rzeźbie, konceptualnej fotografii itd.? Konceptualizm stał się pojęciem bardzo rozciągliwym, pisze Osborne, szczególnie od czasu, kiedy na światowej scenie artystycznej pojawili się artyści spoza zachodniego świata, z by-

<sup>57</sup> P. Wood, *Conceptual Art*, London 2002, s. 74-76.

<sup>58</sup> Wood nawiązuje tu do obrazu zamykającego „Animal Farm” (1945): „Zwierzęta (...) patrzyły to na świnię, to na człowieka, potem znowu na świnię i na człowieka, ale nikt już nie mógł rozpoznać, kto jest kim”. G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, przeł. B. Zborski, Warszawa 1989, s. 128.

<sup>59</sup> P. Osborne, *Survey*, w: *Conceptual Art*, ed. P. Osborne, London–New York 2002, s. 15.

łego Związku Radzieckiego, Chin, Azji, Afryki – artyści ci wykorzystują konceptualne strategie do negacji estetycznego charakteru sztuki, ale używają tych strategii w różny sposób, w różnych celach i różnych kontekstach. Tym, co łączy te wszystkie, tak z pozoru różne działania i pozwala je podciągnąć pod wspólną nazwę „sztuki pokonceptualnej” jest „kontekst recepcji” – rozrastający się globalny świat sztuki, który jest adresatem tych prac, powiada Osborne<sup>60</sup>. Dzisiejsza sztuka, konkluduje Osborne, połączyła konceptualną wolność w doborze środków wypowiedzi z prorynkową orientacją i antypatią do teorii, którą wyniosła ze sztuki lat 80.<sup>61</sup>

Wood i Osborne wyrażają zaniepokojenie tym, że konceptualizm przekształcił się dziś w oficjalną ideologię świata sztuki<sup>62</sup>. Ale co to oznacza? Oznacza to, że dzisiejszy świat sztuki, globalny świat sztuki, posługuje się innym rozumieniem sztuki, które skutecznie wyparło i zastąpiło wcześniejszą, estetyczną koncepcję sztuki. Nie chodzi tu więc o to, czy dzisiejsza sztuka jest mniej lub bardziej konceptualna, ale o zmianę widzenia sztuki. Nie chodzi też o to, czy ta zmiana jest zgodna z intencjami, z duchem, jakby powiedział Wood, historycznej sztuki konceptualnej, ważne jest to, że dzisiejszy świat sztuki honoruje i celebrytuje twórców sztuki konceptualnej jako autorów tej zmiany. W czym tkwi zasadnicza odmienność tego nowego rozumienia sztuki? W tym, że ujmuje ono dzieła sztuki jako fakty instytucjonalne.

Pod koniec lat 50. Elizabeth Anscombe wprowadziła rozróżnienie na fakty surowe i instytucjonalne<sup>63</sup>. Fakty instytucjonalne

<sup>60</sup> Ibidem, s. 46-47.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>62</sup> Tym różni się od Alexandro Alberro, który pisze, że „wpływ konceptualizmu można odnaleźć w prawie wszystkich ambitnych praktykach sztuki współczesnej – zarówno tych, które jak neokonceptualizm, jawnie nawiązują do sztuki konceptualnej, jak i tych, których związki ze sztuką konceptualną są mniej oczywiste, jak sztuka wideo, performance, sztuka publiczna”. A. Alberro, *Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977*, w: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, eds A. Alberro, B. Stimson, Cambridge Mass. 1999, s. XXX.

<sup>63</sup> E. Anscombe, *On Brute Facts*, „Analysis”, 1958, no. 3. Do zaproponowanego przez Anscombe rozróżnienie nawiązał John Searle. Zob. J. Searle, *Czynności*

tym się różnią od faktów surowych (*brute facts*), że nie dają się opisywać w kategoriach czysto obserwacyjnych, że zakładają istnienie pewnych wytworzonych przez ludzi instytucji<sup>64</sup>. Tylko przy założeniu instytucji małżeństwa zrozumiałe staje się zdanie „Pan A poślubił pannę B”; tylko przy założeniu instytucji rozgrywek ligowych możemy zrozumieć zdanie „Drużyna A pokonała w rozgrywkach ligowych zespół B w stosunku 3 do 1”. Instytucje są systemami reguł konstytuujących pewną rzeczywistość, w obrębie której określone zachowania czy wypowiedzi nabierają właściwego znaczenia. Reguły te mają postać: „X uchodzi za Y w kontekście C”. Kiedy mówimy, że dzieła sztuki są faktami instytucjonalnymi, to mamy na myśli to, że do ich rozpoznania jako dzieł sztuki niezbędne jest uwzględnienie pewnej instytucji – instytucji sztuki. Instytucja sztuki sprawia, że zdanie „x jest dziełem sztuki” nabiera sensu, bez instytucji sztuki zawisłoby w próżni – moglibyśmy mówić co najwyżej „x mi się podoba”, „oglądanie x sprawia mi przyjemność”, „x wywołuje we mnie zachwyty”, moglibyśmy poddawać introspekcji nasze reakcje na x, ale bez teorii estetycznych głoszących, że dzieła sztuki powinny się podobać, sprawiać przyjemność, wywoływać zachwyty itd., nie moglibyśmy powiedzieć „x jest dziełem sztuki”. Zdanie „x jest dziełem sztuki” oznacza zatem „x jest dziełem sztuki w kontekście takiego to a takiego rozumienia sztuki”.

Sztuka konceptualna odkryła instytucjonalny charakter sztuki. Brzmi to na pozór paradoksalnie, ponieważ wczesna sztuka konceptualna zdawała się podzielać anty-instytucjonalną postawę historycznej awangardy<sup>65</sup>. Zdawała się bezkompromisowo atakować instytucje sztuki pokazując, że sztuka może istnieć poza instytucjami sztuki, że instytucje sztuki nie są konieczne

*mowy. Rozważania z filozofii języka*, przeł. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1987, s. 69-73. W dalszej części korzystam z Searle’a.

<sup>64</sup> W praktyce także fakty surowe wymagają odwołania się do wytworzonych przez ludzi instytucji, np. podanie ciężaru jakiegoś przedmiotu wymaga odwołania się do wypracowanej przez społeczeństwo konwencji mierzenia ciężaru. Zob. J. Searle, *Czynności mowy...*, s. 71.

<sup>65</sup> Zob. P. Burger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006.



dla funkcjonowania sztuki, że sztuka może być równie dobrze prezentowana poza instytucjami sztuki, może doskonale się bez nich obejść. Postawa taka mogła sugerować, że istnieje zasadnicza różnica między sztuką instytucjonalną, społecznie akceptowaną i sztuką pozainstytucjonalną, społecznie nieakceptowaną; sztuką oficjalną i przeciwstawiającą się jej sztuką awangardową. Pierwsza korzysta ze wsparcia istniejących w społeczeństwie instytucji – muzeów, galerii, salonów ekspozycyjnych, akademii; druga tworzy własną sieć instytucji. Obie odwołują się idei sztuki, do dyskursu określającego, czym jest sztuka. Nie jest bowiem tak, że prace artystów stają się dziełami sztuki dopiero wtedy, kiedy uzyskują akceptację oficjalnych instytucji artystycznych. Ma całkowitą rację Monroe Beardsley kiedy pisze, że „to, co stworzyli Manet, Monet czy Cezanne było dziełem sztuki jeszcze zanim zostało wystawione, a więc rozpoznane i zaakceptowane jako sztuka przez artystyczny establishment”<sup>66</sup>. Artyści awangardy tworzyli dzieła sztuki, a nie jak dość tajemniczo pisze George Dickie „kandydatów do oceny” (*candidates for appreciation*)<sup>67</sup>. Artyści awangardy nie zdawali się na werdykt oficjalnego świata sztuki, lecz tworzyli własny świat sztuki, który akceptował ich prace jako dzieła sztuki – awangardowe dzieła sztuki, jeśli koniecznie chcielibyśmy je odróżnić od tradycyjnych dzieł sztuki. Mieliśmy więc do czynienia ze sporem dwóch światów sztuki, dwóch prawd na temat sztuki – coś było dziełem sztuki w jednym świecie, choć nie musiało nim być w drugim. Świat sztuki bowiem to „instytucja społeczna, w której dzieło sztuki odnajduje swoje miejsce”<sup>68</sup>.

Andrea Fraser zastanawia się, czy w sytuacji kiedy antysztuka została zaakceptowana jako pełnoprawna część sztuki, instytucja sztuki może być nadal czymś zewnętrznym wobec sztuki? Czy istnieje sztuka, która następnie jest instytucjonalizowana, czy może jest tak, że instytucja sztuki jest niezbędna do tego,

<sup>66</sup> M. Beardsley, *Is Art Essentially Institutional?*, w: *Culture and Art*, ed. L. Aagaard-Mogensen, Nyborg 1976, s. 200.

<sup>67</sup> G. Dickie, *Art and Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca 1974, s. 34.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 29.

żebyśmy zobaczyli jakiś przedmiot czy działanie jako sztukę? Żeby zobaczyć coś jako sztukę, odpowiada Fraser, musimy na to coś spojrzeć jak na sztukę, a więc umieścić w koncepcyjno-percepcyjnej ramie sztuki, w kontekście powołanych przez sztukę praktyk i dyskursów<sup>69</sup>. Weźmy działanie czeskiego artysty Jiri’ego Kovandy. Działanie to tak opisuje sam artysta: „Praga, plac Wacława. Stoję przed wejściem do teatru. Wykonuje proste ruchu i gesty według opracowanego wcześniej scenariusza. Mijający mnie przechodnie nawet nie podejrzewają, że oglądają *performance*” (*Teatr*, 1976)<sup>70</sup>. Mamy tu silnie zaznaczoną opozycję: samotny artysta – instytucja artystyczna (teatr). Artysta znajduje się poza instytucją artystyczną, przed wejściem do teatru, na ulicy, pozbawiony jest więc instytucjonalnego wsparcia. Wykonuje jakieś ruchy i gesty, których większość przechodniów nie kojarzy ze sztuką. Artysta zdaje sobie z tego sprawę, jest to wpisane w jego działanie, gdyby chciał, żeby było inaczej to zaprosiłby grono przyjaciół i znajomych, aby zapewnić sobie publiczność. Ale artysta chce doprowadzić do skrajności napięcie między prywatnym gestem artysty a ignorującymi ten gest przechodniami. Chce żeby przechodnie „nawet nie podejrzewali, że oglądają” *sztukę*, że oglądają *performance*. Ostatnie zdanie sporządzonego przez artystę opisu jest tu kluczowe. Kovanda wie gdzie umieścić swoje działanie, żeby było postrzegane jako sztuka – nie przez mijających go obojętnie pżazan, lecz przez osoby zajmujące się sztuką, które będą oglądać dokumentację tego działania i słuchać lub czytać komentarz artysty.

John Searle, nawiązując do wprowadzonego przez Elizabeth Anscombe podziału na fakty surowe i instytucjonalne, pisze, że każde zjawisko może być opisane jako fakt surowy lub instytucjonalny. „Wyobraźmy sobie bardzo wyszkolonych obserwatorów, pisze Searle, opisujących mecz piłkarski wyłącznie przez stwierdzanie surowych faktów. Co mogliby o nim powiedzieć za pomocą tego opisu? Oczywiście, w pewnym zakresie można powiedzieć

<sup>69</sup> A. Fraser, *From the Critique of Institution to an Institution of Critique*, w: *Institutional Critique and After*, ed. J. Welchman, Zurich 2006, s. 130.

<sup>70</sup> *Documenta XII*, Kassel 2007, s. 371.

całkiem sporo, a posługując się technikami statystycznymi można nawet sformułować pewne prawa (...). Ale niezależnie od tego, jak wiele danych tego rodzaju zgromadzą nasi wyimaginowani obserwatorzy, niezależnie od tego jak wiele uogólnień indukcyjnych uczynią – znowu w naszej wyobraźni – z tych danych, ciągle jeszcze nie opiszą meczu piłkarskiego. Czego brakuje temu opisowi? Brakuje mu wszystkich tych pojęć, za którymi stoją reguły konstytutywne, takich pojęć jak bramka, spalony, aut, podanie, zagrywka, przerwa itd., a tym samym brakuje mu wszystkich prawdziwych stwierdzeń jakie można wypowiedzieć o grze w piłkę nożną<sup>71</sup>.

Działanie Jiri'ego Kovandy można również opisać jak fakt surowy, ale z tego opisu, najbardziej nawet szczegółowego, nie wyniknie, że opisujemy działanie artystyczne, żeby to dostrzec trzeba odwołać się do instytucji sztuki, do wytworzonych przez sztukę praktyk i dyskursów, co zresztą czyni sam artysta, przywołując termin „performance”. Trzeba spojrzeć na działanie Kovandy jak na performance, a więc umieścić w odpowiedniej ramie percepcyjnej. Umieścić w odpowiedniej ramie percepcyjnej to przyznać temu działaniu inny status, uznać je za wypowiedź artystyczną, za performance, i z tej perspektywy odczytywać i interpretować.

Peter Bürger twierdzi, że awangardowy projekt zniesienia mieszczańskiej instytucji sztuki poniósł klęskę, ponieważ awangarda lat 60. zinstytucjonalizowała antyinstytucjonalny bunt historycznej awangardy<sup>72</sup>. „Kiedy dzisiejszy artysta sygnuje i posyła na wystawę rurę od pieca (*ein Ofenrohr*) to nie obnaża już rynku sztuki, lecz włącza się w niego, nie burzy wyobrażenia o twórczości indywidualnej, lecz je potwierdza<sup>73</sup>. Nie protestuje

<sup>71</sup> J. Searle, *Czynności mowy...*, s. 72.

<sup>72</sup> W *Teorii awangardy* Bürger wyprowadza skrajne konsekwencje z programowych deklaracji historycznej awangardy w czym podobny jest do francuskiego sytuacjonisty Guy Deborda. Zob. G. Debord, *Spółczesność spektaklu*, przeł. M. Kwatarka, Warszawa 2006.

<sup>73</sup> P. Bürger, *Teoria awangardy...*, s. 65. Przykład rury od pieca jest ulubionym przykładem Bürgera, bo posługuje się nim dwukrotnie, na stronie 65 i 21.

przeciwko instytucji sztuki, lecz ją wzmacnia. Wiele lat później Bürger dopowiedział, że sztuka postmodernistyczna może być uważana za sztukę prawdziwie po-awangardową, bo pogodziła się z upadkiem awangardowej utopii wyprowadzenia twórczości artystycznej poza instytucje sztuki<sup>74</sup>. Sztuka konceptualna przeczy tezie Bürgera. Artyści konceptualni nie odrzucili instytucji sztuki ani jej nie wzmocnili, lecz podejmując refleksję nad instytucją sztuki, poddali analizie proces społecznego wytwarzania sztuki. Postawili pytanie, dlaczego artysta chce wystawiać rurę od pieca jako swoje dzieło? Odpowiedź Kosutha brzmiałaby: bo taka jest jego idea sztuki. Ważna byłaby więc nie rura od pieca, a tym bardziej jej walory formalne, lecz powody, motywy, intencje towarzyszące wystawieniu rury. Rura od pieca byłaby tylko prezentacją intencji artysty, który musiałby uzasadnić, dlaczego wystawienie rury od pieca uważa za gest artystyczny, dlaczego chce żebyśmy na rurę od pieca spojrzeli jak na dzieło sztuki, jak na propozycję (wypowiedź) artystyczną?

Artysta miał definiować sztukę, a ściślej, wysuwać nowe definicje sztuki, bo z tego był rozliczany i na tej podstawie był oceniany. Czy jednak wszystkie wypowiedzi o sztuce można uważać za definicje sztuki, za zdania analityczne? Co zrobić z takimi zdaniami: „Wszystkie przedmioty z wizerunkiem orła są sztuką” lub „Wszystkie przedmioty czerwone są sztuką”? Czy są to zdania analityczne? W kontekście sztuki danego artysty – być może. Artysta może bowiem formułować indywidualne definicje sztuki, ale te indywidualne definicje wchodzą zawsze w jakąś relację z wytworzoną przez społeczeństwo wiedzą o sztuce, zanim bowiem zaczniemy definiować sztukę już coś na temat sztuki wiemy, a przynajmniej wiemy, czym jest (powinna być) definicja sztuki, czego po definicji sztuki oczekujemy, tak jak wiemy czym jest zdanie analityczne. Dyskusja przesuwa się na definiowanie sztuki, a ściślej rzecz ujmując, na pojęcie sztuki, bo to ono decyduje, że jakieś X (rura od pieca) może uchodzić za Y (dzieło sztuki).

<sup>74</sup> P. Bürger, *Aporias od Modern Aesthetics*, w: *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, eds A. Benjamin, P. Osborne, London 1991, s. 14.

ki) w kontekście C (czyli takiego rozumienia sztuki). Umieścić X w kontekście C to sprawić, by w X zobaczono Y, spowodować, by przyznano X-owi nowy status, status dzieła sztuki, bez względu na wygląd i podobieństwo do innych dzieł sztuki. Zmieniając status, X nabywa praw do innego funkcjonowania, staje się reprezentantem, znakiem sztuki, a to znaczy, że uzyskuje pewną władzę deontyczną<sup>75</sup>.

Sztuka konceptualna zmieniła rozumienie instytucji sztuki – instytucja sztuki nie jest już tylko miejscem wystawiania, prezentowania sztuki, lecz zinternalizowaną przez nas wiedzą na temat sztuki, naszym sposobem rozpoznawania, postrzegania, odczytywania i wartościowania sztuki. Instytucja sztuki nie jest już poza nami, lecz w nas, w naszym myśleniu o sztuce. Jest to radykalna zmiana. Instytucje sztuki tworzą praktyki, a w jeszcze większym stopniu dyskursy pozwalające nam patrzeć na coś – przedmiot, działanie, wypowiedź – jak na sztukę. Nie jest to sytuacja nowa, ponieważ dzieło sztuki nigdy nie było faktem surowym, zawsze wymagało odwołań do towarzyszących sztuce dyskursów, ale fakt ten był uważany za drugorzędny, a instytucja sztuki usuwana z pola widzenia. Sztuka konceptualna natomiast wydobyla ten instytucjonalny aspekt sztuki, a tym samym *zdenaturalizowała* sztukę, pokazując, że jest ona wytworem społecznym. W ten sposób sztuka konceptualna mogła zaproponować nowy paradygmat artystyczny – dziełem sztuki jest to, co umieszczone zostało w kontekście praktyk i dyskursów sztuki, co zostało powiązane z instytucją sztuki.

Sztuka konceptualna poddała krytyce estetyczną koncepcję sztuki, a to oznacza, że nie zaproponowała jedynie nowego sposobu tworzenia sztuki, lecz zmieniła nasze myślenie o sztuce, także wcześniejszej. Pokazała, że estetyczna koncepcja sztuki jest jednym ze sposobów myślenia o sztuce, zrodzonym w określonym czasie i miejscu, który zyskał teoretyczne i instytucjonalne wsparcie, ale nie jest wcale jedynym ani najważniejszym sposobem patrzenia na sztukę. Na sztukę można spojrzeć inaczej – jak

na dokumentowaną przez artystę ideą. Sztuka pokonceptualna stopniowo przesuwiała punkt ciężkości na sposób dokumentowania i instalowania idei, stąd pojawiające się wobec tej sztuki zarzuty, że jest ona coraz atrakcyjniejsza wizualnie, coraz efektywniejsza, coraz bogatsza i coraz bardziej zmysłowa, a w związku z tym coraz mniej konceptualna. Jest to prawda, choć nie oznacza powrotu do estetycznej koncepcji sztuki. Sztuka konceptualna w tak istotny sposób zmieniła bowiem nasze myślenie o sztuce, że powrót taki wydaje się nierealny.

W estetycznej koncepcji sztuki zadaniem artysty jest wytwarzanie przedmiotów artystycznych – dzieł sztuki, wyposażonych w określone wartości artystyczne i estetyczne. Sztuka konceptualna podważyła kluczową pozycję przedmiotu artystycznego – dzieła sztuki, przenosząc uwagę z wytworów sztuki na pojęcie sztuki, które sprawia, że pewne przedmioty, pewne obiekty, pewne zdarzenia uzyskują status dzieł sztuki.

W estetycznej koncepcji sztuki celem dzieła sztuki jest wywoływanie przeżyć określonego typu, które nazwano przeżyciami estetycznymi. Przeżycie estetyczne było podstawą definiowania, jak również oceny sztuki – dziełem sztuki był przedmiot zdolny do wywołania przeżyć estetycznych, a ocena dzieła zależała od tego, jak silne przeżycia estetyczne potrafi wzbudzić. Chociaż nikomu nie udało się w zadawalający sposób zdefiniować przeżycia estetycznego i precyzyjnie oddzielić przeżycia estetycznego wywoływanego przez dzieła sztuki od przeżyć estetycznych rodzących się pod wpływem innych, pozaartystycznych przedmiotów i zjawisk, to pojęcie przeżycia estetycznego ciągle odgrywało kluczową rolę w estetycznej koncepcji sztuki<sup>76</sup>. Sztuka konceptualna nie odrzuciła przeżycie estetycznego, lecz przekonanie wyrażane przez wielu estetyków, że postawa czy też nastawienie estetyczne jest niezbędne do tego, abyśmy mogli postrzegać i oceniać dzieła sztuki jako dzieła sztuki. Pojęcie przeżycia estetycznego stało się szczególnie nieprzydatne po doświadczeniach

<sup>76</sup> Zob. B. Dziemidok, *Spór o postawę estetyczną. Czy postawa estetyczna jest warunkiem przeżycia estetycznego*, w: *Główne kontrowersje estetyki współczesnej...*

<sup>75</sup> J. Searle, *What is an Institution?*, w: *Institutional Critique and After...*

*ready mades*, które pokazały, że różnica między sztuką i niesztuką nie tkwi w jakościach estetycznych, że dzieło sztuki nie jest lepiej ukwalifikowanym przedmiotem estetycznym – każdy przedmiot posiada jakieś wartości estetyczne, może być zatem rozpatrywany jako przedmiot estetyczny, co nie znaczy, że staje się przedmiotem sztuki. Sztukę od niesztuki różni coś innego, co gubi się w estetycznej koncepcji sztuki skupionej na estetycznym przeżywaniu i doświadczaniu sztuki. W sztuce konceptualnej miejsce przeżycia estetycznego zajęło rozpoznawanie idei dzieła. Dzieło sztuki jest wartościowe, ponieważ może być źródłem wartościowych doświadczeń. Dla wyznawców estetycznej koncepcji sztuki jedynym wartościowym doświadczeniem wynoszonym z obcowania z dziełem sztuki było doświadczenie estetyczne, wszystkie inne doświadczenia miały charakter wtórny, podrzędny, a przynajmniej, nieistotny z punktu widzenia sztuki.

W estetycznej koncepcji sztuki dzieło sztuki jest oderwane od rzeczywistości. Dzieło może odnosić się do zewnętrznej rzeczywistości, ale właściwe przeżywanie dzieła nie powinno brać tych odniesień pod uwagę, powinno je pomijać, skupiając się na samym dziele, na jego niereferencyjnych, nieprzechodnych (*intransitive*) własnościach. Temu służyć miała przyjmowana wobec dzieła postawa estetyczna izolująca dzieło od tego, co wobec niego zewnętrzne. Sztuka konceptualna pokazała, że dzieła sztuki nie da się nigdy do końca wyizolować z zewnętrznej rzeczywistości; sztuka jest zawsze zakorzeniona w rzeczywistości, kulturze, języku jakim mówimy o sztuce, a każda próba oddzielenia sztuki od tego, co wobec niej zewnętrzne jest arbitralną ramą nakładaną na sztukę przez teorię. Innymi słowy, sztuka konceptualna zniosła, a właściwie uznała za niepotrzebne podtrzymywanie mitu o autonomii dzieła sztuki. W estetycznej koncepcji sztuki dzieło jest przedmiotem kontemplacji, podziwu, ze względu na swoje estetyczne i artystyczne wartości. W sztuce konceptualnej dzieło, a ściślej to co artysta prezentuje, bez względu na formę jaką przybiera, jest wypowiedzią (*statement*), która wymaga odczytania, interpretacji.

## Literatura

- AAGAARD-MOGENSEN LARS (red.), *Culture and Art*, Nyborg 1976.
- ALBERRO ALEXANDER, STIMSON BLAKE (red.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge Mass. 2000.
- ALBERRO ALEXANDER, NORVELL PATRICIA (red.), *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner*, Berkeley 2001.
- ALBERRO ALEXANDER, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge Mass. 2003.
- ALBERRO ALEXANDER, BUCHMANN SABETH (red.), *Art after Conceptual Art*, Vienna 2006.
- ALTHUSSER LOUIS, *Ideology and Ideological State Apparatuses, w: Lenin and Philosophy*, New York-London 1971.
- ALTHUSSER LOUIS, BALIBAR ETIENNE, *Czytanie „Kapitału”*, przeł. W. Dłuski, Warszawa 1975.
- BAKKE MONIKA (red.), *Going Aerial. Air, Art, Architecture*, Maastricht 2006.
- BALIBAR ETIENNE, *Filozofia Marksza*, przekład zbiorowy, Warszawa 2007.
- BANASZAK GRZEGORZ, KMITA JERZY, *Spoleczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Warszawa 1991.
- BARTHES, *Podstawy semiologii*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2009.
- BATTCOCK GREGORY (red.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York 1968.
- BATTCOCK GREGORY (red.), *Idea Art*, New York 1973.
- BELTING HANS, *Art History after Modernism*, Chicago 2003.
- BERLAND JODY, STRAW WILL, TOMAS DAVID (red.), *Theory Rules. Art as Theory / Theory and Art*, Toronto 1996.
- BOGUCKI JANUSZ, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983.
- BOGUCKI JANUSZ, *Pop – Ezo – Sacrum*, Poznań 1990.
- BOROWSKI WIESLAW, TUROWSKI ANDRZEJ, *Dokumentacja, ulotka galerii Foksal*, Warszawa 1971.

Źródło tekstu: Grzegorz Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 237-274.