

O SZTUCE KONCEPTUALNEJ

Heinz Ohff omawiając w swojej popularnej książce *Galerie der neuen Künste* najnowsze tendencje w sztuce przytacza również definicję sztuki konceptualnej. Według niego concept-art to „sztuka pojęciowa lub — sztuka w głowie. Artyści dają teoretyczne pomysły, które nie muszą być realizowane”¹. Powołuje się przy tym na wypowiedź Lawrence’a Weinera, który utrzymuje, że rzeczą w sztuce najważniejszą jest pomysł, idea.

„W konsekwencji tego określone przedmioty nie są już nieodwzowne do przekazywania artystycznych przedstawień. Przeciwnie, nie potrzebują już więcej konkretnego urzeczywistnienia, aby dopiero stać się w ogóle osiągalnymi. Concept-art zrywa w sposób zasadniczy z wątpliwym pojęciem, że miarą artystycznej jakości jakiejś myśli jest jej realizacja czy możliwości realizacji. Zamiast przedmiotu artystycznego. proklamuje nagi pomysł artystyczny”².

Młody amerykański marchand Seth Siegelau, jeden z głównych inicjatorów sztuki konceptualnej, powiedział w związku z pierwszą oficjalną wystawą tego rodzaju twórczości, zorganizowaną w styczniu 1969 r. w nowojorskim Mc Lendon Building: „[...] w mojej pamięci wystawa istnieje tylko jako katalog”³.

Tym samym jednoznacznie przesunął punkt ciężkości z dzieła sztuki na jego dokumentację. Zdaniem holenderskiego konceptualisty Jana Dibbetsa „concept-art oddzielił pomysł od przedmiotu”. Podobne wreszcie stanowisko zajmują odpowiada-

jący na dziesięć pytań Klausa Honnefa, zamieszczonych w zachodnioniemieckim czasopiśmie „Magazin Kunst”, artysta konceptualny z Hanoweru Timm Ulrichs i krytyk amsterdamski Gert van Beijeren Bergen en Henegouwen, związany z „Art and Project”. Pierwszy twierdzi: „Sztuka konceptualna produkuje swoje modele myślowe (pierwotne) nie do dalszej materialnej realizacji. Niewykonalność może nawet być jej programem”. Dla drugiego: „Przedmiot stracił swoją wartość. Dlatego też i elementy estetyczne stały się bez znaczenia. Decydujący jest jedynie koncept”⁴.

A więc mamy do czynienia z ogólną deprecjacją przedmiotu artystycznego. Jak jednak do tego doszło? Niektórzy historycy konceptualizmu twierdzą, że przyczyną była rewolucja przedmiotu, która doprowadziła w końcu do rewolucji przeciw przedmiotowi.

Ważna jest zatem prehistoria sztuki konceptualnej, zebranie i ustawienie w porządku chronologicznym tych wszystkich wydarzeń artystycznych, które poprzedziły ów nurt, a jednocześnie usprawiedliwiły go i przygotowały. Zdaniem Sol Le Witt: „Dziela sztuki mogą być same pomysły; znajdują się wewnątrz łańcucha rozwojowego, który przypuszczalnie może znaleźć jakąkolwiek formę. Nie wszystkie pomysły muszą być fizycznie realizowane”⁵.

Określenia „peinture conceptuelle” użył bodajże po raz pierwszy Apollinaire, a następnie D. H. Kahnweiler w swej książce o Juanie Gris wykorzystał je jako kluczowe pojęcie dla teorii kubizmu. W roku 1960 przypomniał je Arnold Gehlen, rozumiejąc jednak pod tą nazwą bardziej refleksyjne pojmowanie dzieł artystycznych. Chodziło mu o jakieś wybiegające w przyszłość przemyslenia, odnoszące się do podstaw istnienia we współczesnej rzeczywistości malarstwa i rzeźby w ogóle, jak również o zdefiniowanie podstawowych dat i artystycznych elementów dzisiejszej twórczości⁶. Warto także odnotować, że w 1961 r. Henry

¹ H. Ohff *Galerie der neuen Künste*. Gütersloh 1971, s. 230.

² K. Honnef *Concept Art*. „Magazin Kunst” R. 10: 1970, nr 38, s. 1759.

³ Cyt. za: K. Honnef, G. Kamiński *Einführung*. W: *Documenta 5. Befragung der Realität Bildwelten heute*, Kassel, 30. Juni bis 8. Oktober 1972 (katalog wystawy).

⁴ *Zehn Fragen zur Concept Art*. „Magazin Kunst” R. 10: 1970, nr 38, s. 1769.

⁵ S. Le Witt *Sentences on Conceptual Art*. „Art & Language” (Londyn) t. 1, nr 1, maj 1969.

⁶ A. Gehlen *Erörterung des Avantgardismus in der bildenden Kunst*. W: *Avantgarde — Geschichte und Krise einer Idee*. München 1968, s. 95.

Flynt zatytułował jeden ze swoich tekstów *Concept Art*. Niemniej jednak początków założeń sztuki konceptualnej należy szukać przede wszystkim w dadaizmie i u Duchampa. Przynajmniej tak widzą genealogię metody konceptualnej niektórzy jej zwolennicy. Zdaniem np. Josepha Kosutha, przemiana, jaka dokonała się w sztuce poprzez ready made's, „była początkiem sztuki 'nowoczesnej' i początkiem sztuki konceptualnej. Każda sztuka (po Duchampie) jest konceptualna (w swej istocie), gdyż sztuka w ogóle istnieje tylko jako konceptualna”⁷.

Richard Hülsenbeck, jeden z twórców europejskiego dadaizmu, w swej wypowiedzi (luty 1970) na temat znaczenia i roli, jaką ruch dada odegrał we współczesnej sztuce, stwierdził: „Dada był pierwszym znakiem owej gwałtowności, która przeszła przez nasze stulecie jako rewolucja bez programu”⁸.

Inaczej natomiast zapatruje się na tę sprawę francuski konceptualista Daniel Buren i rodowodu dla sztuki konceptualnej zaczyna szukać znacznie wcześniej, bo aż u Cézanne'a. „Przełom Duchampa — według Burena — okazał się pustym lub symbolicznym gestem i w żadnym przypadku radykalnym. To, co nam zaproponowano, jest dziełem, którego rys charakterystyczny polega na tym, że jest niemodne. Duchamp włączył nieco z lamusa naszej babki do kompozycji, czym następnie wywołał zaskoczenie. Gdy myśli się o tym, czego chciał i co nam zamierzał wmówić, można jego działalność określić jedynie jako niepowodzenie. Zaproponował sztukę tradycyjną i nie dokonał dzięki niej żadnego przełomu. Owo zakwestionowanie odbyło się tylko w sferze iluzji”⁹.

Stanowisko Burena jest jednak odosobnione. Willy Rotzler w swojej interesującej książce *Objekt-Kunst. Von Duchamp bis Kienholz* (Kolonja 1972) wraca do roli tzw. sztuki przedmiotu i podkreśla wpływ jej rozwoju na kształtowanie się concept-artu¹⁰. Jego zdaniem dadaizm, ze swoimi pomysłami ready made

⁷ J. Kosuth *Art after Philosophy*, „Studio International” t. 177, 1969. Cyt. za: Honnef, Kaminski, op. cit., s. 171 i rozdz. 17, s. 11.

⁸ P. Krakowski *O sztuce konceptualnej — z dystansu i z dystansem*. „Życie Literackie” nr 38, 9 IX 1973, s. 9.

⁹ D. Buren *Position-Proposition*, Katalog Daniel Buren, Städtische Museum Mönchengladbach, 1971. Cyt. za: Honnef, Kaminski, op. cit.

¹⁰ W. Rotzler *Objekt-Kunst. Von Duchamp bis Kienholz*. Köln 1972, s. 179 nn.

i *objet trouvé*, chciał początkowo działać szokująco; chodziło o poddanie krytycznej analizie dotychczasowych form artystycznych, skostniałych do roli zaledwie kliszy odwzorowującej rzeczywistość. Z kolei użycie przedmiotu w sztuce surrealistycznej miało doprowadzić do zamierzonego i wyrafinowanego skażenia, a także wyobcowania przedmiotów użytkowych, jak również miało umożliwić spojrzenie na nową, inną rzeczywistość — poprzez odpowiedni montaż rzeczy, które w sposób naturalny w żadnej mierze nie mogłyby przynależeć do siebie oraz tworzyć jakiegokolwiek całości.

Na ślady myślenia parakonceptualnego natrafiamy w twórczości artystów w okresie wojennym i powojennym, zarówno w Ameryce, jak i Europie. Nie ulega wątpliwości, że jedną z pierwszych wyraźnych prób zmierzających w kierunku sztuki konceptualnej był pomysł Moholy-Nagy'a „sztuki przez telefon” z 1940 r., kiedy artysta ten przebywał w Chicago. Następnym ważnym ogniwem była twórczość Yves'a Kleina, którego „espace vide” u Iris Clert w Paryżu stanowiło już wyraźną zapowiedź konceptualizmu, podobnie zresztą jak pomysły Piero Manzoni z nie kończącą się linią. Niektórzy jednak uważają, że wcześniej niż Klein i ważniejszą niż on rolę odegrał Mathias Goeritz, który dewizę dadaistów, że cały świat jest sztuką, nie tylko zaakceptował, ale dalej rozwijał: w roku 1953, a więc pięć lat przed Kleinem, zaprezentował swoje muzeum El Eco całkowicie puste i białe. „Jedyna różnica między nami — miał powiedzieć meksykański artysta do Kleina — polega na tym, że pan wierzy, iż to, co robimy, jest dziełem sztuki. Ja nie”¹¹.

Jednym z „prekursorów” concept-artu był także Ed Ruscha, artysta amerykański z Los Angeles, który już w 1962 r. uznał za dzieła sztuki i „wystawił” 26 różnych stacji benzynowych. Potem przyszedł minimal-art. Oczywiście, ciągle mamy tu jeszcze do czynienia z określonymi artystycznymi formami wyrazu. Tyle że obserwujemy zjawisko skrajnej „redukcji formalnego repertuaru do garstki elementarnych, stereometrycznych wzorów, jak sześcian lub kub” — definiuje minimalizm Klaus Honnef¹².

¹¹ Cyt. za J.-L. Chalumeau *Introduction à l'art d'aujourd'hui*. Paris 1971, s. 72.

¹² Honnef *Concept Art...*, s. 1761.

Przy czym owe zredukowane do minimum formy były wykonywane przeważnie na sposób przemysłowy, bez udziału ręki artysty. Poprzez minimal-art nastąpiła nowa regulacja stosunku zachodzącego między sztuką a jej odbiorcą. Bardzo istotną w tym przypadku rolę miał odgrywać fizyczny i duchowy współudział oraz zaangażowanie widza — bez tego zaangażowania dzieła sztuki minimalnej byłyby tylko obojętnymi artystycznie przedmiotami. W związku z minimal-artem trzeba pamiętać o bardzo dobrze oddającym jego istotę powiedzeniu nowojorskiego plastyka Roberta Morrisa, który wyraźnie podkreśla, że „prostota formy niekoniecznie musi być równa prostocie doświadczenia”¹³ — artysta amerykański ma, oczywiście, na myśli doświadczenie artystyczne. To, co odróżnia twórczość przedstawicieli minimal-artu od sztuki konceptualnej, to przede wszystkim owa (ciągle jeszcze) konieczność wykonania dzieła. Bez tego intencje poszczególnych minimalistów byłyby niezrozumiałe i ani dokumentacja fotograficzna, ani wyjaśnienia słowne nie byłyby w stanie przekazać widzowi zamierzeń artysty. Poszczególne konkretne istniejące dzieła minimalistów działają jako nie dające się niczym zastąpić bezpośrednie ognia informacji między twórcą i widzem. Dla konceptualistów natomiast wszelka realizacja ma znaczenie drugorzędne.

Wracając do nurtu sztuki przedmiotów należy zastanowić się z kolei nad rolą pop-artu i Nouveau Réalisme, gdzie przedmioty, rzeczy i ich sposób użycia świadczyły o programowym skłanianiu się ku banalności i gloryfikacji komunału. Ta każdorazowo bardzo specyficzna deklaracja artystów na rzecz przedmiotów oraz szczególne ich wykorzystanie stały się impulsem do nowego myślenia o rzeczach i ich wzajemnych związkach, jak również o naszych względem nich odniesieniach. Pop-art dokonał dalszego, bardzo istotnego przesunięcia akcentów w stosunku artysty i odbiorcy do rzeczy. Określenie, odtworzenie, rekonstrukcja rzeczywistego przedmiotu lub kilku przedmiotów połączonych w jakąś całość stały się dodatkowym bodźcem do myślenia. Przeważająca część sztuki przedmiotowej z lat sześćdziesiątych zawierała w sobie właśnie takie „konceptualne” ry-

¹³ R. Morris *Notes on sculpture*. „Artforum” czerwiec 1967.

sy i ujawniła się jako instrument „poszerzenia świadomości”. Dobrym przykładem takiej właśnie zapowiedzi sztuki konceptualnej była chociażby „vehicle art” Josepha Beuysa, czyli „manifestacje lub wystąpienia, które stały się produktami, będąc jednakże zaledwie przenośnikami właściwej wypowiedzi” artysty¹⁴. Dzieła plastyczne, które są pozostałością akcji Beuysa, to „zaledwie podkłady, dokumenty, emanacje owych uświadamiających procesów”¹⁵. Obserwujemy w nich zatrącenie ich własnego, autonomicznego i dosłownego znaczenia. Natomiast posiadają wartość substytutów, pełnią rolę symboliczną, metaforyczną czy też egzystencjalną.

W twórczości tego artysty istotną rolę odgrywa tematyżacja pojęcia samej sztuki — świadczą o tym także jego „dzieła”, jak działalność na akademii sztuk pięknych, jego Deutsche Studentenpartei, czy jego Organisation der Nichtwähler. Beuys jest rzeźbiarzem i jego koncepcja sztuki wywodzi się z rzeźby, z tym że przekracza jej tradycyjne granice. Do swoich kompozycji z tradycyjnych materiałów, takich jak metal, kamień, drewno, wprowadza także tłuszcz, filc, chleb itp. Wszystko w zasadzie może być rzeźbą, jeżeli tylko odpowiada ustalonej przez niemieckiego artystę definicji rzeźby. Same materiały nie odgrywają istotnej roli. O ile „rzeźby” Beuysa, na których mogą się jeszcze w jakiś sposób sprawdzić kryteria konwencjonalne, prowadzą do sytuacji niejasnych i niejako zatrzymują się w pół drogi, o tyle dzieła związane z pewnymi akcjami wyraźnie już dążą do tematyżacji samej koncepcji i one przede wszystkim rzucają właściwe światło na istotę twórczości „plastycznej” tego artysty. Beuys powiada, że dla niego rzeźbą jest przede wszystkim sam pomysł („Denken ist für mich Plastik”), a ponadto interesuje go proces twórczy, kiedy człowiek jest zupełnie wolny, niczym nie skrepowany i kiedy ma świadomość, że może sam tworzyć przedmioty. Chodzi zatem o sam proces tworzenia, wynikający z pomysłu¹⁶. Dlatego dla Beuysa pisanie może być również twórczością rzeźbiarską, podobnie jak formowanie z gliny,

¹⁴ Rotzler, op. cit., s. 179.

¹⁵ Tamże, s. 180.

¹⁶ Zob. J. Cladders *Die Realität von Kunst als Thema der Kunst*. W: *Documenta 8...*, s. 16. 3-4 [rozdz. 10, s. 3-4].

tłuszczu czy ziemi, co już prędzej w konwencjonalnym znaczeniu może być uważane za rzeźbę. W gruncie rzeczy jednak dla Beuysa moment powstawania rzeźby jest ważniejszy niż sama rzeźba. Rzeźba jest według niego zarówno myślą, jak i czynnością, toteż bez większych trudności można włączyć do twórczości rzeźbiarskiej akademię, partię studencką czy organizację niewyborców.

Beuys zajmuje pozycję pośrednią między Filliou i Broodthaersem. Robert Filliou w książce pt. *Lehren und Lernen als Aufführungskünste* (Kolonja-Nowy Jork 1970) formułuje swoją koncepcję sztuki, stwierdzając, że ostatecznie sztuką jest wszystko; ale nie w rozumieniu wynikającym z ograniczenia sztuki — po prostu wszystko może być zadeklarowane jako dzieło sztuki. Filliou powiada: „Art is not what artists do” — odwraca zatem powszechnie przyjęte założenie, że sztuką jest to, co robią artyści, i postuluje powszechny kreacjonizm oraz odpowiednio tematyzuje go w swej twórczości¹⁷. Sztuka jest tu rozumiana raczej jako absolutna wielkość, z której się wszystko wywodzi i do której wszystko się sprowadza, bez potrzeby jakiegokolwiek specjalnej postawy. Taka sztuka jest wszystkim, relatywizując rolę artysty podobnie jak wszystkie tradycyjne mierniki wartości. Filliou stworzył *Republique Gémale* oraz razem z George Brechtem założył *Non-Ecole de Villefranche*, zaś z architektem Joachimem Pfeuferem utworzył *Poi-poidrôme* — instytut permanentnej twórczości, mający działać na zasadzie przyjemności, fantazji, *dépaysement*, dobrej woli i aktywnej partycypacji. W tych (a także innych) „dziełach” czy raczej inicjatywach artystycznych tematem dla Filliou staje się jego własne pojęcie sztuki. Równocześnie zakłada podobne rozumienie sztuki u odbiorcy. Stąd też owe akcje lub też nieakcje mogą w ogóle być odbierane najpierw jako „dzieła”, a potem jeszcze jako „dzieła sztuki”.

Poglądy Marcela Broodthaersa na temat sztuki streszczają się zasadniczo w cytacie, który brzmi: „Motywacja każdego artysty jest właściwie narcyzmem, może także 'wołą mocy' [Wille zur Macht]. Dla mnie jednak motywacja jest raczej mniej inte-

¹⁷ Tamże, s. 16. 1 [rozdz. 16, s. 1].

resująca niż temat”¹⁸. Dla Broodthaersa sztuką jest to, co nie toleruje żadnego wglądu, żadnej obcej interwencji i uzurpacji. To, co ujawnia się ze sztuki, stanowi tylko maskórek, zewnętrzną osłonę. Jest to kłamstwo, wprowadzanie w błąd. Możliwość porozumienia się i zrozumienia jest wykluczona. A ponieważ sztuka, aby w ogóle się urzeczywistnić, potrzebuje społecznej akceptacji, tym bardziej staje się rzeczą niemożliwą.

Bardziej już bezpośrednią zapowiedź sztuki konceptualnej przynoszą ze sobą *land-art* i *arte povera*. Sztuka ziemi jest konsekwencją ostatecznego przewyciężenia przez sztukę ograniczeń, jakie stworzyło malarstwo sztalugowe i tradycyjna rzeźba. Zwolennicy sztuki ziemi dążą do integracji różnych procesów mających na celu doprowadzenie do zmian krajobrazu na wielkich przestrzeniach, rozgrywają swoje akcje na ziemi, morzu i w powietrzu, wykorzystują naturalne procesy biologiczne, jak np. rośnięcie czy zamieranie. Cechą charakterystyczną *land-artu* jest to, że odbiorca może się zapoznać z tą sztuką przeważnie drogą przekazu filmowego, fotograficznego lub telewizyjnego; po pierwsze dlatego, że poszczególne akcje odbywają się często w różnych, oddalonych od siebie miejscach i widz nie mógłby w nich uczestniczyć bezpośrednio; po drugie, ponieważ zaproponowane przez artystę zabiegi i czynności, jak np. kopanie ziemi, oranie itp., mają charakter zanikający, a w każdym razie (zgodnie z wypowiedzią Waltera de Marii) ulegają daleko idącym zmianom w miarę upływu czasu. Doskonałym przykładem realizowania sztuki ziemi był program zachodniopniemieckiej telewizji emitowany 15 kwietnia 1969 r., zrealizowany przez *Galerie Gerry Schum*. Nie był to film o sztuce, ale prezentacja na żywo sztuki samej — która nie urzeczywistniała się ani poprzez obrazy, ani poprzez rzeźby i której nie można byłoby zakupić do żadnego muzeum ani wystawić w żadnej sali wystawowej. Aby tę nową sztukę realizować, artyści nie posługiwali się farbą i płótnem, gliną czy gipsem jako materiałami, lecz wykorzystywali konkretny krajobraz. Przy czym nowym środkiem przekazu, obiektywizacji dzieła sztuki, była w tym przypadku telewizja, która równocześnie, *mutatis mutandis*, pełniła rolę muzeum

¹⁸ Tamże, s. 16. 2 [rozdz. 16, s. 2].

czy galerii. Niezależnie od tego rodzaju bezpośrednich transmisji telewizyjnych Galerie Gerry Schum nakręciła ogromną liczbę filmów dokumentujących akcje poszczególnych land-artystów, zarówno amerykańskich, jak i europejskich.

Do znanych artystów związanych z land-artem zaliczamy Brytyjczyka Richarda Longa, słynnego m. in. ze swoich spacerów po szkodkich łąkach, w czasie których włączał w regularnych odstępach czasu kamerę, zapisując w ten sposób i utrwalając w ciągu zaledwie kilku minut pełne wrażenia krajobrazowe z kilkunastokilometrowej trasy. Następnie wymienić należy wspomnianego już Amerykanina Waltera de Maria, który na kalifornijskiej pustyni Mojave wykreślił dwie równoległe linie, a następnie zmierzył je krokami, przy czym długość lini pozostawała w ścisłym związku z czasem potrzebnym do odliczenia kroków; do zilustrowania tej akcji również posłużyła artyście kamera. Z kolei na uwagę zasługuje nowojorczyk Dennis Oppenheim, który znów mierzył w ziemię czas potrzebny na przebycie St. John River między Kanadą a Stanami Zjednoczonymi przy użyciu pojazdu *snow-mobil*. Inny artysta związany ze środowiskiem nowojorskim, Mike Heizer, prezentował dla odmiany olbrzymie obrazy z piasku w jednym z wyschniętych jezior Kalifornii, posługując się motywami indiańskiej ornamentyki. Holender Jan Dibbets i Anglik Barry Flanagan interesowali się morzem. Pierwszy na jednej z mielizn holenderskiego wybrzeża Morza Północnego uformował z piasku (używając do tego buldożera) czworobok o kształcie trapezowym, przy czym artystyczne „wydarzenie” polegało na tym, że woda stopniowo wymywała piaskową przyzę, a umocowana na stałe kamera rejestrowała w regularnych odstępach czasu to zjawisko. Drugi artysta był znów autorem „dziury” w morzu koło Scheveningen: ustawiony tam w czasie odpływu cylinder z pleksiglasu pozwalał na rejestrowanie zmian wywoływanych przez przypływ i na uzyskanie wrażenia rzeczywistego „przewiercenia” morza. Wreszcie nowojorczyk Robert Smithson dokonywał eksperymentów przy użyciu np. czterech odpowiednio ustawionych luster, co dawało wrażenie odbicia czterech różnych miejsc w jednym punkcie; czy w końcu Holender Marinus Boezem, wywołujący w delcie Rodanu sztuczne burze piaskowe o sile wiatru dochodzącej do 12 stopni.

Sztuka ziemi stanowi zatem bardzo wyraźną i zdecydowaną reakcję na supersterylną estetykę minimal-artu. Terenem, przedmiotem działania i tworzenia land-artystów jest ziemia, krajobraz, a zatem ich realizacje obejmują obszary bardzo rozległe i odległe, toteż siłą rzeczy wymagają specjalnej formy dokumentacji, jaką stanowią przede wszystkim fotografia, film i telewizja. Ów specyficzny charakter sztuki ziemi stwarza w wyniku końcowym sytuację polegającą na tym, że zachodzi konieczność wprowadzenia dodatkowego ogniwa informacyjnego, przedtem w sztuce niepotrzebnego, ogniwa pozwalającego zaprezentować widzowi ostateczny produkt działania artystycznego.

Od sztuki ziemi już tylko krok do arte povera — sztuki zgrzebnej, której wielu zresztą zwolenników zaangażowanych jest równocześnie w akcjach związanych z land-artem, np. wymieniani już Walter de Maria czy Jan Dibbets. Liczni artyści uprawiający sztukę świadomego ubóstwa posługiwali się „przedmiotami”, elementami, materialnymi składnikami wziętymi z otaczającej nas natury, szczegółami krajobrazu, potraktowanymi na zasadzie ready mades — przedmiotów znalezionych, które zostały wprowadzone do galerii i sal wystawowych. A więc np. Hans Haacke wykorzystywał do tych celów krę lodową, Walter de Maria zasypywał warstwą ziemi grubości 60 cm monachijską Galerie Friedrich, Tim Ulrichs wybrukował inną salę wystawową płytami, które spotykamy w każdym mieście i na każdej ulicy, Renate Weh dała się znów poznać jako rzeźbiarka w piasku — otrzymała zresztą za swoje *Przesiewania piasku* (*Sand-Durchsiebungen*) nagrodę w 1969 r. Przysypując stopniowo piaskiem, gipsem lub sproszkowanym cementem różne przedmioty — buty, maszynę do pisania, rower, manekin wystawowy itp. — uzyskiwała różne stadia pośrednie dokonujących się zmian owych przedmiotów. Znana jest również jej *Einsiebung einer Schubkarre* z 1970 r., polegająca na stopniowym zasypywaniu piaskiem przesiewanym przez sito odwróconych do góry taczek. Kształt taczek ulegał w ten sposób powolnemu przeobrażeniu aż do całkowitego ich przysypania. Wielofazowość i efemeryczność opisanej działalności norymberskiej artystki z jednej strony wyraźnie antycypuje sztukę konceptualną, ściślej: parakonceptualną, z drugiej — głęboko jeszcze tkwi w sztuce przedmiotów;

prosty przedmiot, jakim są taczki, stanowi tu punkt wyjścia całego artystycznego pomysłu. Przedmiot w tym przypadku nie jest jednak wykorzystany przez artystę do jego własnych celów, nie zostaje również przedstawiony w sposób iluzjonistyczny — przeciwnie, to jemu zostaje podporządkowany cały proces twórczy, zaś jego autonomiczne istnienie w pełni uświadamiane jest widzowi poprzez stopniowe wyobcowujące działanie, jakim jest tutaj przysypywanie piaskiem. Dzieje się to trochę na zasadzie widoku form krajobrazu, które często znacznie wyraźniej rysują się pod względem topograficznym wtedy, gdy są pokryte śniegiem. Renate Weh powiada: „Każda faza takiego procesu jest jednakowo ważna; rezultat końcowy — całkowicie przysypywany piaskiem przedmiot — zostaje przede mną z powrotem zniszczony lub, przez pozostawienie, poddany samoistnemu zniszczeniu. Forma powstaje w ograniczonym czasie, bez mojej interwencji; decydujące jest prawo spadania piasku. Pozostawiam do wyboru widzowi, czy ma się cieszyć zagadnieniem formalnym, czy też tworzyć tematyczne asocjacje”¹⁹.

Pamiętać należy, że w związku z land-artem czy arte povera środek uwagi przenosić się zaczyna wyraźnie z samego przedmiotu jako takiego na sytuację. I właśnie słowo sytuacja stanowi — jak to podkreśla Heinz Ohff — słowo-klucz do tych wszystkich nowych dążeń i eksperymentów artystycznych: „Przedmiot nie jest celem samym dla siebie. Służy do tego, aby uświadomić ogólną sytuację rzeczy — estetyczną, społeczną lub pozostającą w związku z otoczeniem. Służy jako katalizator dla myśli, rozważań, krytycznych postaw. Prowokuje sytuacje, które tylko na pierwszy rzut oka robią wrażenie absurdalnych; im dłużej się im poddajemy, im dłużej się zastanawiamy, tym stają się prawdopodobniejsze; przedmiotowe alegorie absurdalności prawdopodobieństwa lub oczywistość, z którą żyjemy w absurdzie”²⁰.

W każdym z omawianych przykładów idzie o aktywizację zależności zachodzącej między dziełem sztuki a odbiorcą albo między samym artystą a odbiorcą. Na tej zasadzie, zasadzie maksymalnej partycypacji, udziału widza, realizowany jest postulat „rozszerzenia sztuki”. Według Franza Erharda Walthera, który

¹⁹ Cyt. za: Rotzler, op. cit., s. 189.

²⁰ Ohff, op. cit., s. 43.

w 1970 r. przez dwa miesiące pracował z publicznością przy swoich „objektach” w nowojorskim Museum of Modern Art, należy wnikać w świadomość konsumenta sztuki poprzez zwyczajne używanie przedmiotów, wykorzystywanie doświadczeń, przekazywanie wskazówek odnoszących się do postępowania. Chodzi bowiem o wyznaczenie granicy między aktywnym działaniem a bierną kontemplacją. „Nie wystarczy się ustosunkować — powiada Walther — lecz trzeba zdecydować. Granice myślenia muszą być poszerzone [...] Trzeba osiągnąć zdolność postępowania w sposób myślący”²¹.

Tym samym punkt ciężkości i ośrodek uwagi zostaje przeniesiony z dzieła, z przedmiotu na odbiorcę, na użytkownika sztuki. Obiekty winny stanowić substrat, tworzywo procesów, które mają być w wyniku pewnego działania wyzwolone. Mamy tu zatem do czynienia z tym, co krytyka na Zachodzie nazywa process-art (Prozess-Kunst), a więc ze sztuką zakładającą postępujący rozwój, przechodzenie przez kolejne fazy i dokonujące się zmiany pozostające ze sobą w ścisłej zależności.

„Moja praca — powiada dalej Walther — wymaga innej świadomości niż ta, która jest przydatna przy recepcji sztuki. W moim przekonaniu każdy jest odpowiedzialny za realizację. Bez wysiłku i aktywności odbiorcy niczego nie będzie”²².

W podobnym kierunku zmiernają eksperymenty zwolenników behavior art czy body art: artysta posługując się własnym ciałem osiąga pewne doświadczenia przestrzenno-czasowe, aby następnie przekazać je dalej.

W dotychczasowych rozważaniach na temat sztuki konceptualnej starałem się wykazać, że na jej powstanie złożyły się dwie zasadnicze tendencje we współczesnej sztuce: pierwsza, racjonalistyczno-konstruktywistyczna, zmierzająca do redukcji dzieła sztuki i ograniczenia do minimum środków — zgodnie ze starą już, bo bauhausowską, zasadą maksymalnej ekonomii formy („weniger ist mehr”), oraz druga, polegająca na uwzględnianiu elementów destrukcji, kpiny i groteski, a więc o rodowodzie dadaistycznym. Z jednej strony zatem patronują sztuce koncep-

²¹ Cyt. za: Rotzler, op. cit., s. 195.

²² Tamże.

tualnej Ad Reinhardt, Frank Stella i Don Judd, z drugiej — Marcel Duchamp, pop-artysty, różni „objecteurs”, land-artysty i przedstawiciele arte povera.

Istotną cechą sztuki konceptualnej jest odrzucenie wszelkiego estetyzmu. To odchodzenie od poszukiwań estetycznych i dążność do ubezosobowienia języka artystycznego odbywa się we współczesnej sztuce stopniowo. W każdym razie jeśli idzie o negację estetyzmu, w sztuce konceptualnej artyści poszli znacznie dalej niż dotychczas. Teksty, fotografie itd., które określają twórczość konceptualną, nie są dobierane pod kątem funkcji plastycznych i środki formalne nie określają czytelności dzieła. Narastający proces aestetyzmu śledzimy w całym nurcie antyszuki oraz sztuki nieprzedstawiającej, w której jesteśmy świadkami dochodzenia do granic abstrakcji.

„Sztuka konceptualna — jak powiada A. Pacquement — jest pewnego rodzaju rezultatem miary i nadmiaru. Z jednej strony — na pozór nie przemyślane akty dadaistów, opierające się na cofaniu granic dla istnienia dzieła sztuki i na dawaniu pierwszeństwa raczej myśli artystycznej niż formie plastycznej. Z drugiej — skrajne upraszczanie form, stawianie na pierwszym planie struktury języka artystycznego i ścisłości tej struktury”²³.

Na związki sztuki konceptualnej z minimal-artem zwrócił uwagę przede wszystkim Sol Le Witt, publikując w lecie 1967 r. *Paragraphs on Conceptual Art* w czasopiśmie „Artforum”. Spośród artystów, których twórczością posłużył się do zilustrowania swoich poglądów, dziś moglibyśmy zaliczyć do konceptualistów tylko Kosutha i członków angielskiej grupy «Art & Language». Aczkolwiek wyłożone w wymienionym artykule poglądy nie zostały wtedy jeszcze dostatecznie jasno sprecyzowane, Le Witt dał tam bodajże pierwszą definicję sztuki konceptualnej: „Rodzaj sztuki, którą się zajmuje, można by określić jako sztukę konceptualną. W sztuce konceptualnej idea lub koncept jest najważniejszym aspektem pracy. Kiedy artysta posługuje się konceptualną formą artystyczną, to znaczy, że całe projektowanie jest załatwione z góry, że wszystkie rozstrzygnięcia zostały zdecydo-

²³ A. Pacquement *Introduction* [do rozdz. *Concept*]. W: *Septième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes du 24 septembre au 1-er novembre 1971. Parc Floral de Paris* (katalog), s. 28-29.

wane i że realizacja jest sprawą mechaniczną. Idea staje się maszyną, która robi sztukę. Ten rodzaj sztuki nie ma charakteru teoretycznego, nie ilustruje żadnych teorii; jest intuicyjny, niezależny od wszystkich możliwych procesów duchowych i nie służy żadnemu celowi”²⁴.

W lutym 1968 r. sprawę sztuki konceptualnej podjęli Lucy R. Lippard i John Chandler, ogłaszając w „Art International” artykuł *The Dematerialization of Art*. Autorzy ujęli sztukę konceptualną w dwóch aspektach, biorąc pod uwagę aktualny rozwój sztuki i kierunki, do których zmierza. Pierwszy aspekt — to odmaterializowanie sztuki; drugi zaś — to dezintegracja, pojęcie, które zapożyczone zostało z książki Josepha Schillingera *The Mathematical Basis of Arts* (Nowy Jork 1948). W książce tej autor twierdzi, że sztuka po stadium naukowym i postestetycznym musi dojść do wyzwolenia tkwiącej w niej „myśli”.

Następnym ważnym wydarzeniem w kalendarium sztuki konceptualnej był kolejny artykuł Le Witt, zatytułowany *Sentences on Conceptual Art*, wydrukowany w 1969 r. w czasopiśmie „Art & Language”. Zajął się tam Le Witt m. in. rozróżnieniem między „konceptem” i „ideą”: „Koncept i idea różnią się między sobą. Pierwszy obejmuje generalny kierunek, podczas gdy podług tej drugiej tworzone są komponenty. Idee wypełniają koncept”²⁵.

Jako koncept, pomysł, rozumie zatem Le Witt wyłącznie nie zróżnicowaną jeszcze, obiektywną przyczynę swojego działania, pewien ekstrakt, który zasila rodzące się idee. Ideom natomiast przypisuje charakter samej sztuki. „Tylko idee mogą być dziełami sztuki” — powiada. Znajdują się bowiem w łańcuchu rozwojowym, który w danym przypadku określa formę.

Nie można jednak interpretować sztuki konceptualnej jako dematerializacji sztuki. Idea, sam pomysł dzieła sztuki, nie jest w stanie zastąpić przedmiotu materialnego. Zachodzi zatem konieczność takiej czy innej wizualizacji. Tym niemniej, jak to podkreśla A. Pacquement, podstawą sztuki konceptualnej jest jej dosłowna zawartość, a nie formalny wygląd. W związku z tym,

²⁴ S. Le Witt *Paragraphs on Conceptual Art*. „Artforum” t. 5, nr 10, czerwiec 1967. Cyt. za: *Was die Schönheit sei, das weiss ich nicht. Künstler — Theorie — Werk. Katalog zur zweiten Biennale Nürnberg 1971*, s. 317.

²⁵ *Tenze Sentences...*, s. 318.

zdaniem Kosutha, artysta winien w sposób rygorystyczny odróżniać sztukę od formy jej przedstawiania. Wizualizacja może być częścią integralną i konieczną działalności artystycznej, lecz nigdy fundamentalną. Dlatego też formy i znaki są obecne w sztuce konceptualnej, która w tym sensie może być nadal traktowana przedmiotowo²⁶.

Równocześnie jednak należy pamiętać, że wizualizacja sztuki konceptualnej jest tylko środkiem ułatwiającym lekturę, poznaniem zawartości teoretycznej „dzieła”, dodatkową ilustracją. Wszelkie przedmioty materialne, jak np. zdjęcia fotograficzne, teksty słowne, pisane lub zarejestrowane na taśmie magnetofonowej, wszelkie tego rodzaju konfrontacje z obiektami rzeczywistymi spełniają jedynie rolę objaśniającą i w żadnym przypadku nie ma tu miejsca na analizę formalną. Są to praktyki wizualne, ale nie formalne. Według definicji Louisa Althussera praktyka jest procesem transformacji materii pierwszej (surowca), teoria zaś jest szczególnie formą praktyki, wyróżniającą się swoim naukowym, a ściślej — paranaukowym, charakterem.

Rozważaniom teoretycznym na temat concept-artu towarzyszą w latach 1968-1969 pierwsze demonstracje artystyczne i wystawy plastyków, których zwykliśmy nazywać artystami konceptualnymi. W roku 1968 odbyły się z inicjatywy Setha Siegelauba pierwsze demonstracje Hueblera, Weinerja, Andrego, Barry'ego, m. in. w Windham College w Nutney Vermont i nowojorskiej Seth Siegelaub Gallery. Przyjęło się jednak powszechnie, że historię sztuki konceptualnej zaczynamy od wystawy prac Roberta Barry'ego, Douglasa Hueblera, Josepha Kosutha i Lawrence'a Weinerja, która miała miejsce w styczniu 1969 r. Wystawę zorganizowano w pustym pomieszczeniu biurowym w Mc Lendon Building przy 52 Ulicy w Nowym Jorku. Pokazano tam tylko wyłożone na stole katalogi, mające informować o pracach artystów, którzy wyszli w zasadzie z minimal-artu. Poszczególne dzieła, jak np. *Duration Piece 6* Hueblera, zademonstrowane zostały jedynie za pomocą znajdujących się w katalogu zdjęć fotograficznych (Huebler umieścił przed drzwiami pomieszczenia wystawo-

wego płytę posypaną trocinami, które wchodzący ludzie roznosili po podłodze. Huebler obserwował, co się dzieje z trocinami w ciągu 6 godzin i co pół godziny rejestrował wynik za pomocą kamery. Potem usunął trociny i projekt *Duration Piece 6* istniał tylko w postaci fotograficznej dokumentacji i dokładnego opisu).

W następnym miesiącu tego samego roku miała miejsce wystawa *Quand les attitudes deviennent forme (When Attitudes Becomes Form)*, urządzona przez Haralda Szeemanna w berneńskiej Kunsthalle. Również na rok 1969 przypada wystawa *Op losse schroeven* w amsterdamskim Stedelijk Museum. Były to pierwsze i najbardziej radykalne próby zerwania z tradycyjnymi praktykami artystycznymi i niewątpliwie dały początek sztuce konceptualnej.

Wszystkie te wystawy potwierdzały fakt odejścia od koncepcji: „przedmiot tworzy sztukę”. Cała działalność Hueblera, Kosutha, Weinerja zmierza do przyjęcia generalnego założenia, że sztuka konceptualna, której artyści ci stali się głównymi przedstawicielami, odrzuca wszelkie konkretne granice i bardziej zdefiniowane, określone oznaczenia swych propozycji.

Na podkreślenie zasługuje również pierwsza w Republice Federalnej Niemiec wystawa poświęcona wyłącznie sztuce konceptualnej; urządzono ją pod nazwą *Conception — Konzeption* jesienią 1969 r. w muzeum w Leverkusen. Równocześnie Siegelaub kontynuuje swoje wystawy-katalogi odnoszące się do grupy wymienionych wyżej artystów amerykańskich, jak również rozpowszechnia „efemeryczne” akcje Richarda Longa czy Jana Dibbetsa. Manifestacje i „wystawy” sztuki konceptualnej stają się coraz częstsze zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i Europie. Wymienić można przykładowo wystawę *Art by Telephone* w Chicago czy *Art selon plans* w Bernie. Popularne są także tzw. blow-up: prezentowanie definicji słownych.

Ostatecznej konsekracji sztuki konceptualnej dokonały dwie wystawy w 1970 r.: jedna zorganizowana w kwietniu pod nazwą *Conceptual Art and Conceptual Aspects* w New York Cultural Center i druga, reprezentująca chyba najbardziej rygorystyczne założenia sztuki konceptualnej, czerwcowa wystawa *Idea Structures* w Camden Arts Center w Londynie. Wystawa nowojorska przyniosła jednocześnie lepszą niż dotychczas specyfikację i upo-

²⁶ A. Pacquement *Art Conceptuel: Pratique et Théorie*. W: *Septième Biennale de Paris...*, s. 33

rządkowanie dwóch głównych tendencji w tym bardzo szeroko pojmowanym nurcie artystycznym. Przede wszystkim w związku ze sztuką konceptualną zaznaczyło się rozgraniczenie: na dzieła zrealizowane (lecz w odniesieniu do których prezentowany jest widzowi tylko pomysł, koncepcja, gdyż realizacje odbywają się lub są z dala od muzeów i sal wystawowych, zarówno w czasie jak i przestrzeni, i praktycznie istnieją dla odbiorcy tylko jako pewna idea) oraz prace pozostające w sferze pomysłów (które liczą się tylko jako pomysł, pomysł dzieła sztuki względem jakiegoś przedmiotu; w żadnym przypadku nie idzie tu o jakieś nowe kształtowanie czy formułowanie plastyczne, o nowy rezultat estetyczny zaproponowanego dzieła sztuki).

We wstępie do katalogu wystawy nowojorskiej z 1970 r. Donald Karshan omawiając najnowsze tendencje w sztuce posługuje się określeniem „post-object art”. Pojawia się też w związku z III wystawą *Art & Language*, zorganizowaną przez nowojorską Dwan Gallery w 1969 r., termin sztuka „parawizualna”, wprowadzony przez Johna Perreaulta. Dwaj Anglicy natomiast, Pilkington i Rushton, nazwali swoje pismo traktujące o sztuce konceptualnej „Analytic Art”. Terminy te, zamiast uściślać kwestię, wprowadzają dodatkowy zamęt i świadczą o trudnościach w rozróżnianiu i kwalifikowaniu równoległych postaw poszczególnych twórców, zresztą przeważnie na podstawie ich własnych teoretycznych wypowiedzi. Definicje artystów są bardzo subiektywne.

Co zatem ostatecznie rozumiemy przez concept-art? Na podstawie manifestu Lawrence'a Weinera moglibyśmy przyjąć następujące zasady dla twórczości konceptualnej:

- 1) artysta może wykonać pracę
- 2) praca może być wykonana (przez inną osobę)
- 3) praca nie musi być wykonana.

Każdy stan jest równie wartościowy i odpowiada zamierzeniu artysty. Decyzja, który stan winna wyrażać praca, należy do odbiorcy przy ewentualnym odbiorze dzieła (por. katalog wystawy *Conception-Konzeption* w Leverkusen) ²⁷.

Materiałnie określone przedmioty przestają stanowić *conditio*

²⁷ Honnert, op. cit., s. 1762; — Honnert, Kaminski, op. cit.

sine qua non, jeśli idzie o sprawę przekazu artystycznych pomysłów. Odwrotnie, te ostatnie, tj. pewne pomysły, koncepcje, nie potrzebują konkretnych urzeczywistnień, aby w ogóle mogły być doznawane. Concept-art kończy z wątpliwymi ujęciami, które muszą mieć jakoś artystyczną określoną podług miary ich realizacji. Zdaniem amerykańskiego krytyka Jacka Burnhama, popełniamy wielką pomyłkę, gdy przyjmujemy jako zasadę, że sztuka zawsze uzależniona jest od konkretnie istniejących przedmiotów („Artforum” 1969) ²⁸. Wszelkie plany, szkice, fotografie, mapy, komentarze i opisy słowne, które towarzyszą sztuce konceptualnej, stanowią zaledwie czysto zewnętrzne i powierzchowne znaki; są one wyłącznie środkami przekazu, odbiciem refleksów i śladów konceptualnych dążeń, określają właściwie tylko zakres tego, co artysta chce wyrazić, czy też tego, co odbiorca powinien odebrać. Dlatego charakter sztuki konceptualnej jest całkowicie niematerialny i mimo dokumentalnego zapisu pozostaje nadal w sferze immaterialnej. Dlatego artyści konceptualni chętnie posługują się odmaterializowanymi, niemorfologicznymi formami prezentacji, które same w sobie są zaledwie sztukopodobne, a więc fotografią, mapami, wykresami, korespondencją itp. Cytując znów Jacka Burnhama, możemy powiedzieć: „Concept-art konfrontuje nas z ponadprzestrzennym zakresem otaczającego świata. Zajmuje się czasem, procesami i wzajemnymi stosunkami, tak jak ich doświadczamy w codziennym życiu, bez oddziaływania przyzwyczajen postrzeżeńowych wcześniej uformowanych artystycznie” („Artforum” luty 1970) ²⁹.

Timm Ulrichs, artysta konceptualny z Hanoweru, powiada, że sztuka ta „posługuje się materiałem do wizualizacji myśli; właściwości tych materiałów są drugorzędne. Nie dąży się do skończonych dzieł sztuki, ale do układów eksperymentalnych, form potencjalnych, recept dla procesów, obszarów pracy itd. Unika się kładzenia nacisku na tendencje stylowe — w zamian za większą myślową elastyczność, która się ujawnia poprzez interdyscyplinarne badania artystyczne poza obrębem tradycyjnych środków sztuki” ³⁰.

²⁸ Honnert, op. cit., s. 1759.

²⁹ Tamże, s. 1763.

³⁰ Zehn Fragen..., s. 1770.

Mniej tutaj idzie o zagadnienia „stylu”, jak np. w arte povera czy land-artcie. Zwiększają się natomiast możliwości niewykonalności, jak również współczynnik myślowy, bardziej niż w innych aktualnych tendencjach. Zdaniem marchandów i krytyków sztuki (np. Konrad Fischer, Harald Szeemann) land-art, arte povera i antyforma ciągle jeszcze miały jako swój ostatni rezultat formy realne, w pewnym sensie rzeźbiarskie, sztuce konceptualnej natomiast wystarczy w wielu przypadkach informacja literacka lub słowna.

Tu od razu rozstrzygnąć wypada sprawę „literatury” w sztuce konceptualnej, wiążącą się z występującymi w niej tekstami. Jest rzeczą całkowicie błędną porównywanie sztuki konceptualnej z praktyką literacką czy poetycką. Fakt, że artyści dochodzą do języka jako narzędzia badawczego, manifestuje ich chęć odejścia od dotychczasowego empiryzmu, gdyż w chwili obecnej nie jest rzeczą możliwą, aby *a priori* osądzać granice pola artystycznego, które realnie ujawniają się w kadrze samej sztuki. Język używany przez artystów konceptualnych charakteryzuje się tym, że posiada tylko znaczenie semantyczne. Porównywany być może z językiem technicznym czy naukowym, który jest bierny, wyłączenie funkcjonalny, pozbawiony dwuznaczności języka literackiego. Sztukę konceptualną można by zatem zdefiniować jako swoisty metajęzyk, tzn. pomysł nowego języka artystycznego, który stanowi wyłącznie refleksję nad samą sztuką. Propozycja artystyczna definiuje się zatem „poprzez swój charakter lingwistyczny, tak w swej formie przedstawiania, jak i metodzie badawczej”.

W nawiązaniu do tych spraw Le Witt pisze: „Gdy użyte zostają słowa i wynikają z idei odnoszących się do sztuki, stają się sztuką, a nie literaturą; liczby zaś nie są matematyką”³¹.

Litery i cyfry zatem, którymi posługują się niektórzy artyści konceptualni, tworzą znaki pozbawione zarówno treści literackich, jak i matematycznych, aczkolwiek powszechnie podkreślana jest rola przekazu literackiego w sztuce konceptualnej (Le Witt, Huebler, Szeemann). Słowa i zdania służą jednak jako inspiracja. Ważne jest ustalenie granic dla sztuki konceptualnej,

³¹ Katalog wystawy *Conception — Konzeption* w Leverkusen. Cyt. za: Honnelf. op. cit., s. 1762. — Zob. także J. Harten *Concept — Konzept*. W: *Was die Schönheit sei...*, s. 320.

jeśli idzie o zapis literacki. Według Kosutha sztuka jest serią analitycznych interpretacji, które poza kontekstem nie posiadają żadnej wartości informacyjnej. Podobnie jest z warstwą „filozoficzną” twórczości konceptualnej. „Sztuka konceptualna — jak powiada Le Witt — nie ma właściwie wiele do czynienia z matematyką, filozofią czy jakąkolwiek inną dyscypliną umysłową. Matematyka, którą posługuje się przeważna część artystów, jest prostą arytmetyką lub prostym systemem liczbowym. Filozofia dzieła jest milcząco zawarta w dziele i dzieło nie jest żadną ilustracją jakiegokolwiek filozoficznego systemu”³².

Sztuka konceptualna nie musi być, zdaniem Le Witt, bezwzględnie logiczna. Wyraźnie nieraz czytelna w dziełach konceptualnych logika, czy też pozorna logika, służy do zamaskowania właściwej pracy artysty, do utrzymania widza w przekonaniu, że dzieło rozumie, lub też by wywołać sytuację paradoksalną, tj. logiki w zderzeniu z brakiem logiki. Albowiem, jak utrzymuje Le Witt, „artyści konceptualni są bardziej mistykami niż racjonalistami”, stąd wiele w ich twórczości cech irracjonalnych, często jednak zamaskowanych pozornym racjonalizmem i logiczną poprawnością.

Podkreślić należy także dynamiczny, „skokowy” charakter sztuki konceptualnej. Lucy Lippard konfrontując w 1969 r. *primary structures* ze sztuką konceptualną podkreślała statyczny charakter tych pierwszych, ów aspekt wyraźnie zatrzymujący czas i przeciwstawiający się fluktuacjom nowoczesnego świata; sztuka konceptualna natomiast wyraża się poprzez ruch, energię, niesekwensowane, relatywnie irracjonalne struktury czasu i materii, owo „zmierzanie skokami do wniosków końcowych”³³.

W sztuce konceptualnej rysują się wyraźnie dwie postawy zasadniczo różniące się od siebie; ów dualizm postaw zdecydowanie zaznacza się w poglądach Kosutha i jego zarzutach pod adresem Hueblera.

Postawę pierwszą moglibyśmy określić jako spekulatywną — idzie tu o traktowanie eksperymentów konceptualnych jako środka do odnalezienia nowego pojęcia sztuki, o postulowane przez

³² Le Witt *Paragraphs...* Cyt. za: *Was die Schönheit sei...*, s. 318.
³³ Tenze *Sentences...* Cyt. za: *iw.*, s. 318.

Kosutha „intensywne badanie założeń koncepcji sztuki”, a więc o istotę samą, polegającą na odejściu od zagadnień morfologiczno-materialno-dekoracyjnych, które opierały się na podstawach formalnych i wynikały z bezpośrednich fizycznych właściwości dzieł. Kosutha interesują dociekania w zakresie samej natury sztuki i jej funkcji semantycznej. Sztuka ma być zatem rozumiana nie jako przedmiot, ale wyłącznie jako pewna idea sztuki i jako jej własny komentarz, własna definicja oraz tej definicji konsekwencja.

Teoretycy concept-artu rozumieją sztukę jako szczególny rodzaj języka w różnych formach jego zastosowania, a więc asocjacyjnej, deskrypcyjnej, literackiej i analitycznej. Analityczne użycie sztuki jako języka znalazło swoje najbardziej konsekwentne zastosowanie u Kosutha i w «Art & Language Group» (m. in. Terry Atkinson, Dawid Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell). Kosuth w swoich pracach traktuje komentarz do sztuki („comment on art”) jako równoważny z wypowiedziami teoretycznymi. Posługuje się językiem w podwójnym znaczeniu: w pierwszym służy mu jako środek do porozumiewania się, w drugim — jako przedmiot jego sztuki. Również dla grupy «Art & Language» język ma specjalną funkcję, stając się instrumentem analizy wyobrażeń o sztuce samej, co prowadzi do rozważań czysto teoretycznych. Sztuka zatem i w tym przypadku rozumiana jest jako pewien proces myślowy i akt pojęciowy.

W przeciwieństwie do tej pierwszej postawy postawa druga sprowadza się do działań bardziej empirycznych. Jej zwolennicy mniej się zajmują poszukiwaniami nowego pojęcia sztuki, a więcej dążnościami, których celem jest znalezienie sposobów, za których pomocą można przekazywać i rozpowszechniać artystyczne informacje. Tak więc w tym przypadku w centrum uwagi znajdują się przede wszystkim systemy komunikowania, przedtem nie znane czy nie spotykane, dostosowane do zindustrializowanego społeczeństwa ukształtowanego przez masowe środki przekazu.

I jeszcze jedno zestawienie: Kosuth - Buren. Ich poglądy są diametralnie różne. Pierwszy z nich rozważa sztukę tylko w związku ze sztuką: „dzieło to rodzaj propozycji, która prezentowana jest w kontekście sztuki jako komentarz do sztuki”³⁴.

³⁴ Cyt. za: Honnef, Kamiński, op. cit.

Buren natomiast traktuje sztukę jako „zjawisko reakcyjne” i identyfikuje każdą sztukę ze sztuką „burżuazyjną”. Interesujące są w związku z tym poglądy paryskiego artysty także na instytucję muzeów; mam na myśli jego wypowiedź z 1972 r. zatytułowaną *Exposition d'une exposition*, w której wyraża potrzebę ostatecznego przewyżczenia uwarunkowań i ograniczeń, jakie stawiają sztuce muzea.

Jak w końcu zatem w swej praktyce i teorii artystycznej formułuje Buren „temat sztuki”? Jego strefowe prace z kolorowych pasów na pierwszy rzut oka dają skojarzenia z *hard edge* czy minimal-artem. Są to jednak skojarzenia mylące. Zgodnie bowiem z teorią Burena nie są to jakieś konkretne dzieła, przedmioty sztuki, ale raczej pewne testy, sondy, dowody rzeczowe potwierdzające, w jak różny sposób w różnych warunkach te same układy formalne są odbierane. Jego teorię ramową stanowi pogląd, że dzieło sztuki zależne jest od otoczenia, w jakim się pojawia. Przy czym jako otoczenie rozumie wszystkie warunki, w których dzieło pojawia się jako dzieło sztuki. Tylko w takich ramach dzieło sztuki osiąga swą prawdziwą rzeczywistość artystyczną i staje się czytelne jedynie wtedy, gdy tego rodzaju uwarunkowania są jasno określone — np. obecność kompozycji strefowej w muzeum czy galerii, a nie na słupach ogłoszeniowych, ogrodzeniach czy wystawach sklepowych.

Nie ulega kwestii, że sztuka konceptualna jest rezultatem czasu, w którym żyjemy, a który cechuje gwałtowny rozwój środków masowego przekazu i komunikowania się. Dlatego wszystkie środki przekazu stanęły do dyspozycji sztuki. W sztuce chodzi teraz o to, aby prawa rządzące tymi środkami zostały przewyżczone, a środki te używane były tylko instrumentalnie. Film w rękę artysty konceptualnego nie jest żadnym dziełem filmowym, a jedynie przekazuje informacje o komponentach tego, co dzieło sztuki w sobie zawiera. Tym samym w sztuce konceptualnej wielki nacisk położony został na odbiorcę, który ma odczytywać tkwiącą u podstaw dzieła strategię i za pomocą wizualnych czy słownych wskazówek dojść, na drodze dookreśleń intelektualnych i imaginatywnych, do istotnego „sensu artystycznego” dzieła.

Na zakończenie rozważań o sztuce konceptualnej trzeba po-

wiedzieć, że około połowy lat siedemdziesiątych zaznaczył się istotny zwrot w poglądach artystów związanych z owym trendem. Dowodnie o tym świadczyła wystawa Kosutha *10 Investigation* w nowojorskiej galerii Leo Castelli otwarta w styczniu 1975 r. Zasadnicze przemiany w postawie konceptualistów potwierdziły też artykuły w czasopiśmie „The Fox”, którego pierwszy numer ukazał się w listopadzie 1975 r.

Wyraźnie zaznaczyło się odejście od założeń czysto mentalnych, od egocentryzmu i izolacjonizmu, tak charakterystycznych dla wcześniejszego okresu; nastąpił zmierzch oddziaływania teorii Wittgensteina. Konceptualiści bardziej zaczęli zwracać uwagę na problem społecznego zaangażowania sztuki i jej każdorazowego powiązania z określoną ideologią, na związki z pewną konkretną sytuacją kulturową. Łączyć się to miało z aktywizacją działalności artystycznej na gruncie społecznym i politycznym, z uwypukleniem kontekstów znaczeniowych o charakterze socjologiczno-politycznym.

Kosuth zarówno w komentarzu do swej wystawy styczniowej, jak i w artykule *The Artist as Anthropologist* z listopada 1975 r., stwierdza konieczność tworzenia nowej, innej sztuki, która z jednej strony byłaby kontynuacją podstawowych badań teoretycznych w zakresie poznania i rozumienia natury sztuki, z drugiej zaś zwracałaby należytą uwagę na funkcję i znaczenie sztuki, na jej relacje z istniejącymi układami społecznymi. Kosuth uważa, iż należy przyjąć zasadę politycznego odczytania sztuki, zasadę stanowiącą integralny przejaw działalności artystycznej i zmierzającą do pełnego zrozumienia natury sztuki. Zdaniem Morawskiego Kosuth sformułował cztery nowe zasady określające nową rolę sztuki awangardowej: „historia jest wytworem ludzi; sztuka jest częścią mitologii, którą wytwarza każde społeczeństwo i każdy okres historyczny; ideologia jest czymś intersubiektywnym, trzeba ją przejąć od społeczeństwa lub inaczej zaprogramować, jeśli zastaną uważa się za anachroniczną; sztuka podobnie jak historia może być aktem kreatywnym, konstytuującym nowe wartości”³⁵.

³⁵ S. Morawski *Dokąd zmierza amerykańska awangarda?* (1). „Sztuka” R. 3: 1976, nr 3, s. 39.

OD ANTYSZTUKI DO ANTYMUZEUM. KRYZYS MUZEÓW

Znaczny w latach sześćdziesiątych wzrost zainteresowania artystów zagadnieniem „samej” sztuki, podejmowane próby teoretycznego wyjaśnienia, czym ona jest i co należy rozumieć pod tym pojęciem, wyraźne akcentowanie koncepcji, że „od Duchampa tylko artysta może być autorem definicji sztuki” (Marcel Broodthaers) — wszystko to nie jest obojętne dla instytucji muzeum. Z dyskusją zatem nad pojęciem samej sztuki łączy się dyskusja na temat muzeów, które przez długi czas uważane były za miejsca spokojnej kontemplacji, kolekcjonowania i katalogowania dzieł sztuki. Niektóre muzea próbują wyjść nowym zagadnieniom naprzeciw i dopasować się do zmienionych warunków.

W roku 1969 znany muzeolog i historyk sztuki nowoczesnej, obecnie dyrektor Kunsthalle w Hamburgu, Werner Hofmann zadał pytanie: „Kunst — wie lange noch?” („Jak długo jeszcze sztuki?”). Tym pytaniem rozpoczął dyskusję w czasopiśmie „Die Zeit” na temat instytucji artystycznych i ich funkcji, zatem także na temat muzeów i w ogóle problemu i funkcjonowania wszelkiego publicznego wystawiennictwa, dziś i w przyszłości. Niedługo potem ukazały się dwie publikacje: jedna z nich to *Das Museum der Zukunft* pod redakcją Gerharda Botta, zawierająca 43 artykuły na temat nowoczesnego muzealnictwa, druga — *Kunst im Käfig*, zawierająca dokumentację wydaną przez Gisele Brackert¹.

Okazuje się, że muzealnictwo dzisiejsze, ciągle pracujące według modelu stworzonego w XIX w., przeżywa kryzys, podobnie

¹ Informacja redakcyjna w związku z artykułem R. Kaliharda *Poesie muss von allen gemacht werden! Die Grenzen institutioneller Kunstvermittlung*. „Magazin Kunst” R. 11: 1971, nr 43, s. 2387.