

DOKUMENTOWANIE SZTUKI JAKO NOWA PRAKTYKA ARTYSTYCZNA

Grzegorz Dziamski

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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