

GRZEGORZ DZIAMSKI

KONCEPTUALNA  
TEORIA I PRAKTYKA (CZĘŚĆ II)

Neutralne, anonimowe, bezosobowe pasy Daniela Burena znosiły różnice między malarstwem i ready-mades, sztuką i antysztuką; podważały wszystkie przypisane sztuce własności; mogły być wykonane przez każdego, ponieważ to kto je wykonał nie miało znaczenia<sup>1</sup>. Nie były niczyją ekspresją, niczego nie komunikowały, niczego nie przedstawiały, niczego nie symbolizowały, a jedynie wskazywały – dlatego Buren nazywał je wskazującymi (indykatywnymi)<sup>2</sup>. Wskazywały na miejsce, w którym się pojawiały, a jednocześnie, przez to, że mogły pojawić się w różnych miejscach, przekraczały ograniczenia miejsca – były przynależne i nieprzynależne do miejsca, transformowały przestrzeń, w której się znajdowały, wywołując efekt obcości.

Praca artysty jest zawsze umieszczona w jakiejś przestrzeni społecznej; jeżeli artysta tego nie widzi, to popada w fałszywy idealizm i nie rozumie rzeczywistego funkcjonowania sztuki. Wpływ instytucji artystycznych na sztukę jest niedostrzegalny, ponieważ ich istnienie wydaje się nam czymś naturalnym, więcej nawet – wydaje się niezbędne dla samego istnienia sztuki w społeczeństwie. Bezrefleksyjna akceptacja instytucji artystycznych oznacza jednak zgodę na sztukę, która jest wytworem muzealno-galeryjnego systemu i dostosowanie własnej twórczości do wymagań i oczekiwań tego systemu. Buren nie chciał burzyć muzeów ani innych instytucji artystycznych, przynajmniej po 1969 roku, chciał jedynie uczynić przedmiotem debaty ich funkcjonowanie oraz wspierającą je ideologię.

Pojęcie kontekstu artystycznego jest u Burena bardziej konkretne niż u Kosutha – nie jest to abstrakcyjny, teoretyczny obszar, w którym artyści realizują własne intencje artystyczne, lecz konkretne instytucje artystyczne i stojąca za nimi ideologia. Tą ideologią jest mieszczański liberalizm wykorzystujący sztukę do stwarzania iluzji wolności. Sztuka konceptualna, zastępując przedmioty pomysłami, wystawiając idee zamiast przedmiotów, jak miało to miejsce w Leverkusen, wpisuje się w instytucjonalno-ideologiczny kontekst mieszczańskiej sztuki jako nowy rodzaj awangardy; awangarda konceptualna<sup>3</sup>. Celem nie powinna być zatem zamiana przedmiotów w idee, lecz zmiana metod pracy – interweniowanie w przestrzenie artystyczne w taki sposób, żeby interwencje artysty nie dały się przetworzyć przez instytucjonalne ramy sztuki w obiekty artystyczne, co spotkało *ready makes* Duchampa. Anonimowe, neutralne, powtarzalne pasy Burena miały być przykładem takich interwencji; miały ujawniać instytucjonalny kontekst w jakim się znalazły, a jednocześnie opierać się przetworzeniu w mieszczańskie dzieła sztuki.

Instytucjonalny kontekst sztuki stał się tematem prac Hansa Haacke od *Visitors' Profile* (1969) i *MOMA Poll* (1970). W *MOMA Poll*, zaprezentowanej na wystawie *Information* w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, artysta zadał widzom pytanie: *Czy fakt, że gubernator*

*Rockefeller nie zdemaskował polityki prezydenta Nixona w Indochinach spowoduje, że nie będziesz na niego głosował w listopadowych wyborach?*

Widzowie mieli odpowiedzieć na to pytanie wrzucając otrzymany przy wejściu na wystawę żeton do odpowiedniej urny. Prawie 70% (68,7%) odpowiedziało „tak”, chociaż w głosowaniu wzięło udział zaledwie 12% widzów. *MOMA Poll* nie dotyczyło tylko amerykańskiej polityki w Indochinach, ale stanowiło swoisty sprawdzian politycznego klimatu panującego w instytucjach artystycznych – gubernator Rockefeller, znany kolekcjoner sztuki, był członkiem zarządu nowojorskiego muzeum, jego brat David przewodniczącym zarządu, a rodzina Rockefellerów wspierała finansowo nowojorskie muzeum od powstania tej instytucji w 1929 roku.

W 1971 roku Haacke zrealizował pracę *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings* składającą się z map, tablic informacyjnych i 142 zdjęć przedstawiających budynki na Manhattanie, którymi spekulowała firma Shapolsky. Opis finansowych transakcji i posłużenie się prawdziwymi nazwami firm i ludzi sprawiło, że Muzeum Guggenheima nie zgodziło się na wystawienie pracy. Dyrektor Muzeum, Thomas Messner, nazwał pracę „foto-dziennikarstwem” (photojournalism), a artysta otrzymał list od władz Muzeum, w którym informowano go, że wypracowana przez Muzeum polityka „wyklucza aktywne angażowanie się w społeczne i polityczne cele”<sup>4</sup>. W reakcji na odmowę wystawienia swojej pracy w Muzeum Guggenheima, artysta przygotował pracę *Solomon R. Guggenheim. Board of Trustees* (1974) – siedem plansz przedstawiających członków zarządu Muzeum i ich powiązania z różnymi korporacjami, w tym z Kennecott Copper Corporation, zajmującą się eksploatacją złóż miedzi w Chile, której kopalnie zostały znacjonalizowane przez rząd Salvadore Allende.

W 1974 roku Haacke przygotował *Manet Project* dla Wallraf-Richartz Museum w Kolonii. Znajdujący się w zbiorach muzeum obraz Maneta – *Pęczek szparagów* (1880) – miał zostać zestawiony z planszami przedstawiającymi sylwetki kolejnych właścicieli obrazu. Praca nawiązywała do standardowej w historii sztuki procedury śledzenia wędrowki obrazu, ale Haacke odwrócił akcenty i skoncentrował się bardziej na sylwetkach właścicieli oraz ich finansowej oraz politycznej aktywności. Muzeum nie zgodziło się na wystawienie pracy, ponieważ ostatnia plansza dotyczyła Hermana Absa, przewodniczącego Rady Przyjaciół Muzeum, aktywnie uczestniczącego w pozyskaniu przez Muzeum obrazu Maneta, który w czasach Trzeciej Rzeszy był doradcą Deutsche Bank i pełnił szereg innych finansowych funkcji. Władze Muzeum nie chciały przypominać przeszłości zasłużonej dla muzeum osoby, m. in. pobytu w angielskim więzieniu po II wojnie. Projekt Haackego został ostatecznie zrealizowany w galerii Paula Maenza z wykorzystaniem reprodukcji obrazu Maneta<sup>5</sup>. W 1975 roku Haacke zrealizował bardzo podobną pracę – *Seurat „Les Poseuses” (1888)* –

przedstawiając kolejnych właścicieli obrazu francuskiego neoimpresjonisty. Haacke pokazał tu, jak sztuka wychodzi z kręgów artystycznych i wkracza w kręgi businessowe, a więc powiązania kapitału kulturowego z kapitałem finansowym. Obraz Seurata był najpierw własnością przyjaciół artysty, później trafił do galerzystów (braci Bernheim-Jeune, którzy kupili go w 1909 roku), następnie był w posiadaniu krytyków-kolekcjonerów (Alphonse Kann, Marius de Zayas), a w roku 1922 został zakupiony przez amerykańskiego finansistę Johna Quinna (za 5,5 tys. \$). Rodzina Quinnów odsprzedała obraz w 1936 roku innemu businessmanowi (za 40 tys. \$), a ten sprzedał go w 1970 roku na aukcji w Christie międzynarodowej spółce inwestycyjnej Artemis S.A. (za ponad 1 mln \$)<sup>6</sup>.

Prace Hansa Haacke były przemyślanymi interwencjami w konkretne instytucje artystyczne, ukazującymi ich polityczne i ekonomiczne powiązania. Jeszcze inną strategią posługiwał się Marcel Broodthaers. Na wystawie *Musee d'Art Moderne. Departament des Aigles. Section des Figures (Der Adler von Oligozaen bis Heute)*, zorganizowanej w Düsseldorfie (1972, maj-sierpień), Broodthaers zgromadził 266 przedmiotów z przedstawieniami orła wypożyczonych z 47 muzeów i od osób prywatnych. Zebrane obiekty zostały umieszczone w gablotach, witrynach, rozwieszane na ścianach, ustawione na postumentach, a więc zaprezentowane w quasi-naukowej manierze XIX-wiecznych muzeów. *Koncepcja wystawy* – pisał Broodthaers – *oparta jest na identyczności orła jako idei i sztuki jako idei*<sup>7</sup>. Gromadząc różne przedmioty z wizerunkami orła, belgijski artysta powołał surreálną przestrzeń, która stała się parodią muzealnego porządku. Wszystko może trafić do muzeum – grzebień, tradycyjny obraz, maszyna do szycia, parasolka, stół, wyroby ceramiczne i porcelanowe, wypchane zwierzęta itd.; wszystko znajdzie w nim swoje miejsce w odpowiednich sekcjach – węży, robaków, ryb, ptaków (podzielonych na mniejsze działy), mew, papug, orłów; wszystko zależy bowiem od naszego zmysłu porządkowania i klasyfikowania. Propozycja Broodthaersa była kpina z muzealnej praktyki, jej ambicji do ogarnięcia i uporządkowania świata, a także kpina z muzeum jako ostatecznego przeznaczenia sztuki – celem dzieła sztuki jest trafić do muzeum, w którym zostanie zachowane dla przyszłych pokoleń. Muzea próbują porządkować to, co niemożliwe do uporządkowania, ale – co ważniejsze – próbują narzucić swój dyskursywny porządek praktyce artystycznej.

Podczas Documenta V w Kassel (1972) Broodthaers po raz ostatni zaprezentował swoje *Musee d'Art Moderne*. Tym razem była to *Section Publicite* (sekcja reklamy) – nie przedmioty, lecz zdjęcia, znaki przedmiotów, zwracające uwagę na rosnącą rolę mediów i reklamy w wytwarzaniu i odbiorze sztuki.

Sztuka minimalistyczna, pisze Miwon Kwon, zakwestionowała autonomię przedmiotu artystycznego, tworząc przestrzenne struktury; sztuka konceptualna podważyła autonomię przestrzeni galerijnej i muzealnej, odsłaniając ideologiczne funkcje instytucji artystycznych, pozornie neutralną ideologię „white cube” (białego sześcianu), skutecznie oddzielającą sztukę od rzeczywistości społecznej, klasowej, rasowej, płciowej<sup>8</sup>. Daniel Buren zastąpił dzieła interwencjami w galerijno-muzealne przestrzenie; Marcel Broodthaers uczynił artystę kustoszem tworzącym własne muzea i muzealne kolekcje – pierwsza prezentacja *Musee d'Art Moderne* miała miejsce w Brukseli w mieszkaniu artysty w 1968 roku we wrześniu<sup>9</sup>; Hans Haacke zaczął odsłaniać ludzi ukrytych za decyzjami podejmowanymi przez instytucje artystyczne. W 1974 roku Michael Asher usunął ściankę oddzielającą ekspozycyjną część galerii od biurowej (Claire Copley Gallery, Los Angeles), wystawiając na widok publiczny ukrytą dotąd przed widzami część galerii. W pracy Ashera nie ma praktycznie dzieła sztuki lub – inaczej to ujmując – przedmiotem do oglądania staje się galerzystka, jej biuro, magazyn oraz jej zawodowa działalność, a więc samo funkcjonowanie galerii. Jest to w jakimś sensie sztuka tautologiczna, zwracająca uwagę na miejsce sztuki, jak inna praca Ashera, *Clocktower* (1976), w której artysta pobilił ściany galerii Clocktower, znajdującej się na trzynastym piętrze budynku na Dolnym Manhattanie, przy Leonard Street, a następnie usunął wszystkie okna i drzwi, otwierając przestrzeń galerii na oddziaływanie zewnętrznych wpływów, hałasu, wiatru, światła, zanieczyszczeń. *Chciałem otworzyć to co wewnętrzne na to, co zewnętrzne, mówił artysta*<sup>10</sup>.

### Konceptualny post-medializm

Większość badaczy podkreśla niechętny stosunek artystów konceptualnych do technologii, wyraźnie oddzielając sztukę konceptualną od ruchu znanego pod nazwą *Experiments in Art and Technology* (1966–1971)<sup>11</sup>. Silna w okresie wojny wietnamskiej podejrzliwość wobec militarno-przemysłowego kompleksu, w dużym stopniu finansującego badania nad najnowszymi technologiami, stawiała pod znakiem zapytania wykorzystywanie zaawansowanych technologii w sztuce. Poza tym większość artystów konceptualnych podzielała pogląd Douglasa Hueblera, który mówił o aparacie fotograficznym, że jest „dumb copying devise” (głupią maszyną do kopiowania).

Artyści konceptualni chętnie posługiwali się aparatem fotograficznym czy kamerą filmową (bądź video), ale nie ulegali fascynacji nowymi możliwościami technologicznymi, pomni przestrogi Sol LeWitta, który w *Paragraphs of Conceptual Art* pisał: *Niekiedy artyści myślą nowe materiały z nowymi ideami. Nie ma nic gorszego niż widzieć sztukę*

pławiącą się w zbyt licznych błazeństwach. [...] Niebezpieczne jest nadawanie używanym materiałom takiego znaczenia, że stają się ideą pracy (jest to inny rodzaj ekspresjonizmu)<sup>12</sup>. Sztuka tworzona dla zadowolenia oka nie może być sztuką konceptualną, a taka, zdaniem LeWitta, jest większość sztuki optycznej, kinetycznej czy świetlnej, czyli sztuki korzystającej ze wsparcia najnowszych technologii.

Aparat fotograficzny i kamera filmowa wykorzystywane były jako mechaniczne środki rejestracji, w opozycji do wcześniejszych form obrazowania, przede wszystkim malarstwa. Czasami artyści konceptualni skupiali się na samym procesie mechanicznej rejestracji, jak John Hilliard w *Camera Recording Its Own Condition* (1971), ale aparat fotograficzny i kamera filmowa służyły im przede wszystkim do dokumentowania akcji i zdarzeń. Fotografia (a dotyczy to także filmu i video) nie jest czystym przedstawieniem, jej związek z tym, co przedstawia nie ma wyłącznie ikonicznego charakteru, nie jest wyłącznie związkiem podobieństwa; fotografia jest śladem rzeczywistości, pamięcią zdarzenia, dokumentem. Ten indeksalny aspekt fotografii (i filmu) był dla artystów konceptualnych najważniejszy<sup>13</sup>.

Fotografia i film przyjęły na siebie rolę dokumentowania efemerycznych prac: akcji, zdarzeń, interwencji, instalacji. Niektóre akcje wykonywane były wyłącznie dla kamery, zacierając różnice między akcją i jej obrazem, jak w przypadku Bruce'a Naumana (*Self-portrait as a Fountain*, 1967) czy Vito Acconciego. Artysta stoi przed kamerą, poruszając oczyma i głową, jakby śledził przedmiot przemieszczający się poza kadrem; stojąc daleko od kamery zaczyna biec i stopniowo pojawia się w kadrze; artysta i kamerzysta idą obok siebie, artysta próbuje utrzymać się w kadrze (*Three Attention Studies*, 1969). Artysta wykonuje różne działania: skacze, biega w kółko, siłuje się z inną osobą, próbując cały czas utrzymać się w kadrze (*Three Frame Studies*, 1969). Stojąc z zawiązanymi oczyma próbuje łapać rzucaną w jego kierunku piłkę; wkłada pięść do ust aż do odruchu wymiotnego; nacierając twarz mydłem próbuje zachować otwarte oczy (*Three Adaptation Studies*, 1970). Wypełnia sobie usta włosami siedzącej kobiety (*Two Takes*, 1970). Chodzi wzdłuż muru, tam i z powrotem, zakreślając linie, które stopniowo zbliżają go do kamery (*Filling Up Space*, 1970). Co pewien czas odrywa ręce zasłaniające twarz i niespodziewanie uderza w ścianę za swoją głową, próbując zapanować nad odruchem mrużenia oczu (*Eye-Control*, 1971). Wskazującym palcem próbuje trafić w sam środek kadru, w którym znajduje się jego twarz; wskazując na siebie, wskazuje zarazem na widza (*Centers*, 1971). Próbuje otworzyć zaciśnięte oczy Kathy Millon (*Prying*, 1971).

Fotograficzna bądź filmowa dokumentacja, wspomagana mapami, rysunkami, tekstami, stawała się często jedynym zapisem dzieła,

ale artyści konceptualni stworzyli też coś na kształt czystej dokumentacji. Najbardziej znane przykłady takich dokumentacji to: książka Ed Ruscha *Twenty-six Gasoline Stations* (1963) oraz fotoesej Dan Grahama *Homes for America* (1966)<sup>14</sup>.

Książka Ruscha zawiera 26 czarno-białych fotografii stacji benzynowych. Zdjęcia nie wyróżniają się jakością – nie ma w nich nic artystycznego (arty), ani tematem. Są banalne w swojej zwykłości. Rusch mówi, że nie interesowała go fotografia ani fotografowane przedmioty, lecz pewien zbiór rzeczy gotowych, danych, znalezionych i dość mechanicznie uporządkowanych. Jest to więc, można powiedzieć, czysta dokumentacja rzeczywistości. Ale nie jest to do końca prawda. Zebrane w książce zdjęcia zostały wykonane podczas podróży z Los Angeles, gdzie Rusch mieszkał, do Oklahoma City, gdzie się wychował, i z powrotem. Praca ta jest zatem zapisem podróży, i to nie tylko w przestrzeni, nasuwa skojarzenia z kinem drogi sprowadzonym do 26 banalnych zdjęć/klatek filmowych. Inna książka tego samego artysty, *Various Small Fires and Milk* (1964), zawiera 15 fotografii pokazujących mały ogień (zapalona zapalniczka, żarzące się cygaro, kuchenka gazowa itd.) oraz szklanek mleka. Tu znowu narzucają się odwołania do filmu, filmowego montażu i akcji filmowej. Fotoesej Grahama dotyczy podmiejskich prefabrykowanych domów. Zdjęcia dokumentują ten typ budownictwa, ale czynią to w taki sposób, żeby wydobyć minimalistyczne struktury obecne w urbanistycznym pejzażu amerykańskich przedmieść. Graham odkrywa minimal art w amerykańskiej rzeczywistości; nie tworzy dzieł, lecz odkrywa dzieła w rzeczywistości.

Pozornie bezosobowa, mechaniczna rejestracja rzeczywistości zdaje się podważać różnicę między artystyczną kreacją a dokumentacją, przekształcać sztukę w dokumentację. Przywołane tu prace nie są jednak czystą dokumentacją, lecz czymś pomiędzy sztuką i dokumentacją, ponieważ dokumentują koncepcję artysty. Wybór środków dokumentacji jest drugorzędny, dlatego zdjęcia mają być przezroczyste jak w dokumentacji technicznej czy naukowej, mają być czystą informacją. Nie muszą być nawet wykonane przez artystę, mogą być przez niego jedynie wybrane i w pewien sposób uporządkowane, jak w pracy Susan Hiller *Dedicated to the Unknown Artists* (1972-1976), zbiorze ponad 200 pocztówek wzburzonego morza. Nacisk na koncepcję (artysty, autora) nie tylko dekonstruuje opozycję sztuka/dokumentacja, kreacja rzeczywistości/dokumentacja rzeczywistości, ale także podważa zaufanie do mechanicznych środków rejestracji, do bezstronności i wiarygodności fotograficznej czy filmowej dokumentacji. Prace Marthy Rosler *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974) czy Victora Burgina *UK 76* (1976) są przykładem dyskusji z bezstronnością fotograficznego przekazu, odkrywaniem systemu znakowania ukrytego w wizualnych obrazach świata.

Les Levine pisał w katalogu wystawy *Software* (1970), że dzieło sztuki jest hardware'em, a wszystkie informacje o nim tworzą software: *W wielu przypadkach przedmiot jest znacznie mniej wartościowy niż dotyczący go software. Przedmiot jest końcem systemu. Software jest otwartym, trwającym systemem. Bezpośrednie oglądanie dzieła nie jest już wartością w społeczeństwie kontrolowanym przez software, oglądanie czegoś za pośrednictwem mediów dostarcza tyle samo energii, co doświadczenie bezpośrednie. W pewnym sensie większość tworzona dzisiaj sztuka kończy jako informacja o sztuce*<sup>15</sup>.

Les Levine używał pojęć *hardware* i *software* w nieco inny sposób niż są one dzisiaj rozumiane; *hardware* był dla niego dziełem, *software* – informacją o dziele, ale taką informacją, która mogła być przekazana przez dowolne medium bez uszczerbku dla wartości dzieła. Seth Siegelau określał to mianem informacji pierwotnej i wtórnej (*primary and secondary information*). Większość ludzi czerpie wiedzę o pracach artystów z informacji wtórnych, a więc z mediów, mówił w rozmowie z Charlesem Harrisonem; chodzi o to, żeby wtórne informacje zastąpić pierwotnymi – informacje o sztuce zastąpić informacjami tworzonymi przez samych artystów. Nie jest to oczywiście możliwe tak długo, jak długo artyści będą wytwarzać konkretne przedmioty. *Dla malarstwa i rzeźby, gdzie wizualna prezentacja – kolor, skala, rozmiar, lokalizacja – jest ważna, fotografia czy werbalizacja dzieła jest swoistą zdradą sztuki. Ale kiedy sztuka zajmuje się rzeczami nie wymagającymi fizycznej prezentacji, to jej wewnętrzna (komunikacyjna) wartość nie zmienia się w przekazie medialnym. Katalog czy książka może więc zostać wykorzystana do komunikowania (i rozpowszechniania) sztuki, stając się najbardziej neutralnym środkiem prezentowania nowej sztuki*<sup>16</sup>.

Sztuka konceptualna, odrywając sztukę od form prezentacji, tworzyła program (*software*), który mógł być prezentowany za pomocą różnych mediów, dobieranych ze względu na ich skuteczność. Otwierało to sztukę na nową, informatyczną epokę, w której wszystko, także sztuka, stawało się informacją<sup>17</sup>.

## Konceptualna teorio-praktyka

Praktyka konceptualna nie daje się sprowadzić do jednego nurtu, tendencji czy stylu. Gdyby tak było, to stałaby się jednym z kierunków artystycznych, jak op-, pop- czy minimal art, a tymczasem jest czymś więcej. Jest domknięciem samorefleksyjnej tendencji w sztuce XX wieku, doprowadzeniem jej do skrajności, do granicy zacierającej różnicę między sztuką i teorią sztuki. Czy sztuka konceptualna przekroczyła tę granicę, zamieniając się w teorię sztuki? Terry Atkinson mówi, że nie. Teksty Richarda Wollheima czy Nelsona Goodmana nie stały się dziełami sztuki konceptualnej, a teksty Atkinsona i *Baldwina La Pensee avec Images* (1971)



czy *De Legibus Naturae* (1971) – rozprawami z zakresu teorii sztuki. Różnica między sztuką i teorią sztuki została zachowana; żeby się o tym przekonać, wystarczy odwołać się do intencji – inny jest stosunek artysty do sztuki, a inny teoretyka sztuki; inny jest charakter ich zaangażowania w sztukę. Artyści konceptualni nie przejęli funkcji teoretyków sztuki; wytwarzane przez nich konstrukty teoretyczne (*theoretical constructs*) pozostały dziełami sztuki.

W sztuce konceptualnej, powiada Atkinson, tworzenie sztuki i tworzenie pewnego rodzaju teorii sztuki jest tym samym<sup>18</sup>. Co to oznacza? Po pierwsze, konieczność przededefiniowania relacji między sztuką i teorią sztuki. Czy dzieło sztuki może być wypowiedzią o sztuce? Czy obraz kubistyczny jest wypowiedzią na temat sztuki? A jeżeli tak, to czy należy do sztuki, czy do teorii sztuki? Na pytanie to można odpowiedzieć wymijająco, że kubistyczne obrazy Braque'a i Picassa z pierwszej dekady XX wieku reprezentują metasztukę, czyli sztukę wypowiadającą się na temat sztuki. Ale gdzie w takim razie jest miejsce metasztuki – po stronie sztuki czy po stronie teorii sztuki? Według jakich kryteriów oceniać dzieła metasztuki – według kryteriów sztuki czy według kryteriów teorii sztuki? Czy obraz Picassa *Panny z Awinionu*, ulubiony przykład polskich estetyków, jest ważny dla historii sztuki, dla refleksji o sztuce, ale jego wartość estetyczna, a więc wartość jako dzieła sztuki jest wątpliwa<sup>19</sup>? Po drugie, konieczność przewartościowania relacji między wizualnym językiem sztuki a nabudowanym nad nim dyskursywnym językiem (metajęzykiem?) teorii sztuki. Czy artyści powinni posługiwać się językiem wizualnym, pozostawiając język dyskursywny teoretykom sztuki? Jaki status w takim wypadku mają teoretyczne rozważania Malewicza i Mondriana, Chwistka i Strzemińskiego? Są integralną częścią ich sztuki, integralną częścią suprematyzmu i neoplastycyzmu, strefizmu i unizmu, czy też stanowią niekonieczny, teoretyczny dodatek do twórczości artystycznej?

Jeżeli w sztuce konceptualnej tworzenie sztuki i pewnego rodzaju teorii sztuki jest tym samym, jak powiada Atkinson, jeżeli wypowiedź artystyczna staje się tożsama z wypowiedzią o sztuce, to przedstawione wyżej pytania i wątpliwości tracą sens. Z punktu widzenia sztuki konceptualnej liczy się bowiem tylko ta twórczość, która wkracza na obszar teorii sztuki i staje się wypowiedzią na temat sztuki. Wypowiedzi te mogą przybierać rozmaite postaci – wizualną bądź werbalną. Znika zatem różnica między sztuką, niesztuką i antysztuką. Znika też różnica między sztuką i teoretycznym metajęzykiem sztuki; sztuka sama wytwarza własne teorie, własne koncepcje czy definicje sztuki, pozostawiając teoretykom wyprowadzenie konsekwencji z tych propozycji. Z perspektywy sztuki konceptualnej cała sztuka nowoczesna naznaczona jest konceptualnością, ponieważ wynika z jakichś teorii sztuki. Można zatem powiedzieć, że sztuka konceptualna

odkrywa konceptualny aspekt sztuki nowoczesnej, ale za cenę sprowadzenia niemalże całej sztuki XX wieku do dyskusji o sztuce. Jest to siła i słabość sztuki konceptualnej; siła, bo każda wypowiedź artysty może być wypowiedzią o sztuce, bez względu na swoją formę; a słabość, bo wszystkie wypowiedzi dotyczą jednego – sztuki.

Sztuka konceptualna jest wypowiedzią na temat sztuki, zdaniem analitycznym, jak ujmuje to Kosuth, ale taki status – zdania analitycznego – uzyskuje tylko wtedy, kiedy jest prezentowana w kontekście sztuki. Jest tu pewna niekonsekwencja: albo sztuka jest zdaniem analitycznym, albo jest nim tylko w pewnych warunkach. Niekonsekwencja ta znika, jeśli przyjmiemy, że kontekst sztuki jest warunkiem artystyczności (*art condition*) wprowadzonym przez sztukę konceptualną – sztuka jedynie w swoim własnym kontekście może być rozpatrywana jako sztuka, a nie jako coś innego: samoekspresja artysty lub poznanie bytu<sup>20</sup>. Sztuka konceptualna narzuciła sztuce nowy kontekst, który pozwolił wyinterpretować całą wcześniejszą sztukę jako wypowiedź na temat sztuki – wszystko może być sztuką (wypowiedzią na temat sztuki), jeśli prezentowane jest w kontekście sztuki. Wystarczyło teraz odrzucić kontekst artystyczny lub zapytać jak i przez kogo jest on wytwarzany, żeby wyciągnąć skrajne konsekwencje z konceptualnej teorio-praktyki.

<sup>1</sup> Pod koniec 1967 roku Buren zorganizował wspólną wystawę z Toronim – *Buren, Toroni, albo ktokolwiek*, Lugano, 1967, grudzień – podczas której zachęcał widzów do malowania obrazów wzorowanych na pracach swoich i Toroniego.

<sup>2</sup> W rozmowie z Georgesem Boudaille Buren mówił: *te rzeczy niczego nie wyrażają. Artystyczna komunikacja jest przerwana, nie istnieje. Prezentowany przedmiot nie pełni żadnych funkcji estetycznych, moralnych, rynkowych czy konsumpcyjnych. [...] Widz znajduje tu samego siebie, pozostawiony zostaje z samym sobą w obliczu anonimowej rzeczy, która nie podsuwa mu żadnego rozwiązania. Sztuki już nie ma. Jest coś innego, Interview with Daniel Buren (1968), [w:] *Conceptual Art: A Critical Anthology*... s. 69.*

<sup>3</sup> D. Buren, *Beware*, "Studio International", 1970, Maj. Cyt. za *Conceptual Art* (ed. U. Meyer) s. 62-63.

<sup>4</sup> N. Rosenthal, *Frame Works*; Hans Haacke. *Four Recent Works*, Santa Cruz 1977.

<sup>5</sup> T. Godfrey, *Conceptual Art* ... s. 246-247.

<sup>6</sup> Na temat innych prac Hansa Haacke zob. G. Dziamski, *Sztuka krytyczna*, [w:] *Sztuka u progu XXI wieku* s. 66-68.

<sup>7</sup> Cyt. za D. Crimp, *This is Not a Museum of Art*, [w:] *On the Museum's Ruins*, Cambridge Mass. 1997, s. 220. Dla Broodthaersa orzeł wiązał się dość ściśle ze sztuką jako symbol geniuszu i wzniosłości.

<sup>8</sup> M. Kwon, *One Place After Another: Notes on Site Specificity* (1997), [w:] *Theory in Contemporary Art since 1985* (eds Z. Kocur, S. Leung), Oxford 2005, s. 33-37.

<sup>9</sup> Douglas Crimp wiąże pierwszą muzealną prezentację Broodthaersa z jego uczestnictwem w okupacji Palais des Beaux Arts w Brukseli w maju 1968 roku. Zob. D. Crimp, *This is not a Museum of Art*, ... s. 205.

- <sup>10</sup> Cyt. za J. H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge Mass. 1999, s. 122.
- <sup>11</sup> Zob. E. Shanken, *Information Technology and Conceptual Art*, "Art Inquiry. Recherches sur les Arts" 2001, vol. III (XII).
- <sup>12</sup> S. LeWitt, *Paragraphs of Conceptual Art ...*, s. 417.
- <sup>13</sup> Pisała o tym Rosalind Krauss. Zob. R. Krauss, Notes on Index „October”, 1976, Spring. Przedruk: *October. The First Decade* (eds A. Michaelson, R. Krauss, D. Crimp, J. Copjec), London 1987.
- <sup>14</sup> Zob. S. Edwards, *Photography out of Conceptual Art*, [w:] *Themes of Contemporary Art* (eds. G. Perry, P. Woods), New Haven – London 2004.
- <sup>15</sup> Cyt. za E. Shanken, *Information Technology and Conceptual Art...*, s. 111.
- <sup>16</sup> *On Exhibitions and the World at Large: A Conversation with Seth Siegelau* (1969), [w:] *Idea Art ...*, s. 168.
- <sup>17</sup> Zob. R. Morgan, *Art into Ideas*, New York 1996.
- <sup>18</sup> T. Atkinson, *Introduction...*, s. 11.
- <sup>19</sup> [...] *Panny z Awinionu zapoczątkowały kubizm, lecz pozostały raczej szkicem, pomysłem niż dziełem...*, M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 172.  
Zob. B. Dziemidok, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002, s. 287.
- <sup>20</sup> J. Kosuth, *Art after Philosophy...*, s. 83.

Grzegorz Dziamski

### ***Conceptual Theory and Practice***

Conceptual practice cannot be considered only in the context of one tendency, and/or one theory. If it were considered from only one point of view, it would have to be considered as, for example, op, pop and/or minimal art. Conceptual art is, therefore, an extreme tendency, which goes beyond the borders between art and art theory. However, we should ask if it really crossed the border, and changed into art theory. I don't think so. I believe, that conceptual artists consider artistic creativity and forming artistic theories as the same process. It means, that we have to re-define the relationship between art and art theory, and between visual language and the discursive meta-language of art theory.