

Maciej H. Zdanowicz

Pojęcie i doświadczenie czasu w polskiej sztuce konceptualnej

Sztuka i Dokumentacja nr 6, 141-147

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POJĘCIE I DOŚWIADCZENIE CZASU W POLSKIEJ SZTUCE KONCEPTUALNEJ

Maciej H. Zdanowicz

Konceptualizm przynosi zmiany w zakresie rozumienia pojęć: „sztuka”, „dzieło artystyczne” i „twórczość”. W bezpardonowy sposób ruch ten stara się ostatecznie zrezygnować z pojęcia działalności twórczej, jako wytwórczości, rzemiosła oraz dzieła ujętego w kategoriach przedmiotu – finalnego efektu pracy artysty. Konceptualna eschatologia obrazowości i obrazowania doprowadza sztukę do idei, rodzaju aktu pojęciowego, intelektualnego, realizowanego bezpośrednio procesu doświadczenia artystycznego. „Konceptualizm (...) odwołał się do umysłu jako siły, uzdolnionej do generowania pojęć oraz do tworzenia systemów logicznych – a zatem systemów wartościowania. Z tą właśnie zdolnością sztuka konceptualna związała sferę doświadczenia i sferę emocjonalności. Emocjonalność w tym rozumieniu to (...) przeżycie, które jest częścią procesu ukorzenia się sztuki, jej własnej świadomości. W swej najgłębszej warstwie etycznej jest to proces ukorzenia się nas samych w bycie. Człowiek tak pojmowany – to nie sentymalny fakt, lecz twórcza inteligencja. To przeżyta i uświadomiona aktywność samotworzenia.”¹

Deprecjacja warsztatu artystycznego, wszelkich zasad organizacji formy plastycznej otwiera teraz przed artystą swobodną drogę do refleksji nad sztuką, poszerzenia pola działania, empirii i eksperymentu. Twórczość realizuje się równolegle do życia, wewnętrznych myśli, spostrzeżeń, staje się ich częścią. To zapis czasu namysłu, kreacji, dowodzeń, wnioskowań artysty. Jack Burnham stwierdził: „Concept-art konfrontuje nas z ponadprzestrzennym zakresem otaczającego świata. Zajmuje się czasem, procesami i wzajemnymi stosunkami, tak jak ich doświadczamy w codziennym życiu (...).”² Samo w sobie działanie artystyczne jest efemeryczne. Lucy Lippard podkreślała, że sztuka konceptualna „wyraża się poprzez ruch, energię, niesekwensowane, relatywnie irracjonalne struktury czasu i materii, owo »zmierzanie skokami do wniosków końcowych«”.³

Idea czy myśl same w sobie nie są w stanie przybrać jakiegokolwiek określonej formy, a wszelkie dążenie do artystycznego zaistnienia wymaga pewnej konkretyzacji – w sztuce jest to taki czy inny zabieg wizualizacji. Konceptualizm wypracowuje i wprowadza tutaj nieskomplikowane techniki, media, dające możliwość swobodnego zapisu, dokumentacji. To przede wszystkim rysunek stanowiący rudymetarną formę

każdej kreacji i notatka, wreszcie fotografia – medium które, jak je charakteryzowała Alicja Kępińska: „nie tylko wyłania chwilę z pewnego *continuum* czasowego, ale utrwala ją i stawia niejako »poza datę«: dana chwila uzyskuje podwójne istnienie i może być poddawana manipulacjom. Za pomocą serii fotografii można przeprowadzić linię wydarzeniową postępując się substancją czasu minionego.”⁴ Media te wyrażają i podkreślają procesualny charakter sztuki pojęciowej. Stosowane w fazie początkowej – służą kreśleniu koncepcji, a w końcowej – jej rejestracji. Prace przyjmują tu formę rekonstrukcji działania twórczego, często dając możliwość ich późniejszym, ponownym odczytaniom już nie tylko przez samego autora, ale i odbiorcę. Tu zachodzi pewien paradoks – czas, który do tego momentu funkcjonuje w sztuce w postaci warstwy narracyjnej, bądź jako historyzm, w programowo bezprzedmiotowym konceptualizmie przybiera wręcz materialną formę: stanowi oś kształtującą realizację i konieczny warunek dla wszelkiego rodzaju oglądów i analiz. Samo zagadnienie czasowości coraz wyraźniej zaczyna istnieć jako model interpretujący, wyjaśniający kwestię porządku, stałości i zmienności w naturze, psychologicznego i duchowego doświadczenia przemijania człowieka.

Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w polskiej sztuce pojawiały się próby definiowania czasu, czasowego pojmowania rzeczywistości. Andrzej Lachowicz wysunął koncepcję sztuki permanentnej (1970), nieustannie dokumentującej zmienność i stałość rzeczywistości, w charakterystyczny dla ludzkiego postrzegania migawkowy i fragmentaryczny sposób. W jego rozumieniu: „Sztuka jest próbą odwzorowania rzeczywistości. Rzeczywistość dziejąca się w nas i poza nami jest układem nieskończenie złożonym i zmiennym. Demonstrowany model sztuki permanentnej pozwala jednoznacznie odwzorowywać rzeczywistość mimo ograniczenia naszego postrzegania. Pozwala zarejestrować przejście od mikrokosmosu do makrokosmosu, pokazuje ciągłość rzeczywistości.”⁵ Celem tej działalności nie jest samo utwalenie czasu, ale na podstawie poszczególnych, pojedynczych sygnałów, wykazanie zachodzącej ciągłości zjawisk. Poza pracami Lachowicza bezpośrednio identyfikowalnymi z tą koncepcją (*Perswazja wizualna i mentalna* z 1972 r.) należą tu prace wideo *Rejestracje permanentne czasu* Natalii Lach-Lachowicz z 1970 roku, czy też fotografie Zygmunta Rytki (*Przedziały czasowe – 1971/2006*, czy *Obiekty chwilowe. Projekt transformacji – 1987/2004*). Maria Michałowska, wywodząca się ze środowiska artystycznego Poznania, po doświadczeniu nad pracą *Sześć godzin* (1970 r.), polegającej na notacji ruchu słonecznego na skonstruowanym przez siebie układzie linearnym podczas pleneru w Osiekach, zrealizowała działanie *Jeden tydzień*. To codziennie tworzony ponadformatowy kalendarz anonsujący w nietypowym dla niego otoczeniu dzień, miesiąc, godzinę. Przez cały okres realizacji projektu artystka dokonywała fotograficznego zapisu sytuacji budujących się wokół irracjonalnie wywieszanych, kładzionych kart. Jest to swego rodzaju konfrontacja wpływających dat – konwencji, systemu kalendarzowego i postępujących naocznych zmian zachodzących w rzeczywistości. Andrzej Kostołowski zauważył, iż „niby oschłe zewnętrznie akcje i miejsca są w gruncie rzeczy bardzo pulsujące »magią własnego bytu« autorki.”⁶ Rok później Zdzisław Jurkiewicz przy użyciu aparatu i teleskopu dokonał fotograficznej rejestracji *Drogi Saturna i Jowisza*, a Janusz Tarabuta zaprojektował environment pt. *Kształtowanie* (1973), w którym sprawcza moc czasu powodowała nieprzerwane, stopniowe zasypywanie piaskiem pomieszczenia galerii.⁷

Intrygująca empirycznie niepoznawalność istoty czasu, poszukiwania nowego kształtu i formy sztuki owocują artystycznymi koncepcjami, drogami artystycznego poznania Romana Opałki, Stanisława Drózdza, Andrzeja Matuszewskiego czy Jarosława Kozłowskiego.

W KIERUNKU UCHWYCENIA EGZYSTENCJALNEGO – LUDZKIEGO WYMIARU CZASU.

Program Opałki (1931-2011) to prowadzone nieprzerwanie od 1965 roku działanie polegające na odliczaniu, permanentnej notacji czasowej. Jego początek wyznacza cyfra „jeden” naniesiona przez artystę w prawym górnym rogu, bielą na czerni pierwszego *Detalu*. Od tego momentu kontynuowany zapis na kolejnych płótnach serii zmniejszał o jeden procent nasycenie farby w stosunku do tła, by

w końcowym efekcie wspólnie osiągnąć punkt „absolutnej bieli”. Opałka realizował *Program* na trzech poziomach: zapisu malarskiego, dokumentacji fotograficznej – codziennie wykonywanych zdjęć twarzy oraz nagrań dźwiękowych samego aktu odliczania, tworząc spójny, narracyjny i symboliczny obraz ludzkiej czasowości.

Osią realizacji *OPAŁKA 1965/1 – ∞* jest wyraźnie linearnie pojęty czas. Jego narastanie nie jest stałe i wynika zarówno z dyspozycji/niedyspozycji artysty w danym momencie realizacji, pewnych ograniczeń natury warsztatowej wynikających z zastosowania techniki malarskiej. Początkowo śmiało prowadzony proces liczenia stopniowo natrafiał na coraz częściej objawiające się bariery organizmu. Pierwsze sporadyczne przestoje spowodowane krótkimi chorobami, zlewają się i postępują w narastającą z wiekiem chwiejność gestu, mowy, spojrzenia artysty. Fotograficzne i dźwiękowe rejestracje w bliskich sobie czasowo porównaniach nie objawiają tego, co tak narzuca się przy zestawieniu prac z różnych okresów – procesu starzenia. Coraz częściej pojawiają się pomyłki, początkowo wynikające ze zbytnej pewności i pośpiechu artysty. Potem to efekt obniżenia progu sprawności umysłowej, samokontroli artysty. „Podstawowa zasada nawarstwiania czasu – nieodwracalnego – zobowiązuje do akceptowania realiów już zaistniałych wydarzeń – »co się stało, to się nie odstanie«. Mimo, że w logice nieodwracalności błąd się zgadza – jest świadectwem prawdziwości struktury, to jednak fakt, że tak często się myliłem i że nie mogłem tych błędów zataić przez zamalowanie czy wymazywanie, nie był dla mnie czymś moralnie upewniającym, przeciwnie – jeszcze bardziej niepokojącym i tym bardziej te błędy powodującym. W dodatku logiczna zasada nieodwracalności nie pozwala mi na znakowanie z taką samą intensywnością wszystkich malowanych cyfr, ponieważ spływająca z pędzla farba – znacząca ich kształty – wystarcza na namalowanie paru liczb. (...) W efekcie pierwsze cyfry są bardziej nasycone bielą w stosunku do tła niż po nich następujące, pozostawiając typową dla moich obrazów rytmiczność tras gestów, rodzaj śladów oddychania.”⁸

Ramy realizacji *Opałki* stanowiły: postawione przez artystę pytanie o sens/bezsens istnienia człowieka i malarstwa oraz przewidziana jako zwieńczenie *Programu*, ostateczna z nim unifikacja – śmierć artysty. Artysta definiował czas jako miarę życia: ukazywał istotę ludzką jako byt, którego niedoskonałość wynika z uzależnienia, wpisania w strumień czasowy. Refleksja ta dokonywała się na gruncie przeżycia, doświadczenia własnej fizyczności, myśli, obserwacji, spostrzeżeń. Malarski zapis – swoisty psychogram dopełnia postępująca erozja uwieczniona na fotografiach, nagranych taśmach. Śmiałość koncepcji *Opałki*, jego chęć zmierzenia się, okiełznania natury czasu z wiekiem nikły.

W KIERUNKU OPISANIA TRWANIA – SEMIOTYKA CZASU.

Refleksja nad czasem Dróżdża (1939-2009) wynika z natury i głębokiego doświadczenia przez artystę zarówno substancji życia, jak i języka. Poeta próbował w swych ideogramach kondensujących tekstową i wizualną formę eksplorować zagadnienie ram i granic, początku i końca. Treść zapisu dopełnia forma specyficznego składu typograficznego. Pojęcia w jego realizacjach nabierają szczególnego, egzystencjalnego wydźwięku. Jak pisała Elżbieta Łubowicz o wystawie artysty: „Kształt i myśl; widzialne i niewidzialne; materia i duch; byt i niebyt; życie i śmierć: jesteśmy skazani na życie między przeciwieństwami, których istnienie widoczne staje się dla nas na tle tego drugiego, opozycyjnego pojęcia.”⁹ Wokół twórczości Dróżdża rodzą się pytania o definicję teraźniejszości. Gdzie przebiega granica między minionym, a tym co ma nadejść? Czym jest początek, a czym koniec?

Do szczególnych prac Dróżdża należy ostatnia z jego realizacji *OD DO*. Jak wspomina Paweł Sosnowski: „Stanisław Dróżdź wielokrotnie nawiązywał do tej koncepcji i mimo, że miał wiele nowych projektów i świeżych pomysłów usilnie nalegał na ponowną realizację *OD DO* wzbogaconą o jej muzyczną wersję. Dziś wydaje się, że było to w jakiś sposób profetyczne. *OD DO* poza wszystkimi swoimi konotacjami jest też swoistym zapisem życia, zamyka je w nawias.”¹⁰ Złożona z 82 plansz – etiud typograficznych o wymiarach 32cmx32cm stanowi wszelkie możliwe kombinacje, zestawienia układu tytułowych dwóch słów i liter, tworzących swoiste partytury.

W KIERUNKU POSZUKIWANIA GRANIC CZASU – MIĘDZY GLOBALNYM, A JEDNOSTKOWYM UJĘCIEM ZAGADNIENIA.

Matuszewski (1924-2008) odwoływał się do problemu czasu, czasowości poprzez działania i interwencje w przestrzeni – realizowane w latach 1970-1971 *Dokumenty miejsca i czasu* oraz 1974-1976 *Akcje paralelne*. Ich zasadniczym celem jest dokumentacja pozwalająca na osadzenie zdarzenia w czasoprzestrzeni, uchwycenie jego niepowtarzalnych uwarunkowań oraz rekonstrukcję wspomnień i stojących za nimi przeżyć artysty. To niejako utrwalenie i wydobywanie pewnych zaistniałych momentów, które mają posłużyć w przyszłości ich odtworzeniu, rekonstrukcji.

Znamiennym dla sztuki Matuszewskiego od początku jego twórczości był proces zmierzający do pozbawienia przedmiotu z jego przestrzeni i funkcji. Skłonność ta przejawiała się w jego wczesnym dorobku malarskim, jak i w *Akcjach paralelnych*. W dokumentacjach z *XIII, XV i XVIII Akcji* przeprowadzonych w 1974 roku w Trzebiezowicach, 1975 roku w Jagniątkowie i 1976 roku w Dłusku pojawiało się czerwone krzesło. Obiekt ten osadzony w ekstremalnych dla niego warunkach: pod wodospadem, w lesie, śniegu – ulega działaniom temperatury, wilgoci, promieni słońca, uszkodzeniom mechanicznym. Krzesło pozbawione kontekstu funkcjonuje tu jako czysta obecność – bez funkcji, bez definicji – obiekt jako środek. Czerwień krzesła absurdalnie nieprzystawalna do środowiska, w którym przychodzi jej funkcjonować nie tylko przyciąga uwagę obserwatora, ale poprzez swoją materialność staje się wyrazistym, naocznym zapisem czasu – konstatuje zachodzące procesy niszczenia, erozji, staje się miarą krótkotrwałości. „Czas nie jest materialny, aczkolwiek bywa, pewne materie o nim świadczą.”¹¹ – pisał Matuszewski. W tym przypadku materia obiektu staje się narracją samą w sobie, zapisem czasu nawarstwionego.

Artysta skrupulatnie badał, określał, charakteryzował i nazywał wywoływane przez siebie zdarzenia. Czas z konkretną datą i godziną, topografia miejsca dopowiedziana współrzędnymi geograficznymi, wraz z sugestią o warunkach pogodowych, autorefleksją, służyły dokładnemu przeniesieniu akcji do publicznej prezentacji. Niezwykle ważne dla artysty interwały czasowe następujące pomiędzy konkretnymi momentami wykonania następných klatek dokumentacji były skrupulatnie notowane i odtwarzane w trakcie prezentacji – czas wraz z jego odcinkami stanowi konstrukcję realizacji. Przykładem takiego działania jest *XVII Akcja paralelna*. *Zbór niepusty* z 1976 roku, polegająca na rejestracji i projekcji przemierzanego przez artystkę pewnego odcinka drogi. Czas, w którym wykonane były zdjęcia, według Matuszewskiego, to konkretny fakt – zdarzenie, składające się na całą długość projekcji. Jak sam wskazywał: „czas razem z przestrzenią, znane punktochwile, tworzy czasoprzestrzeń, wzajemne położenie, wymiarowaną ciągłość. (...) W czasoprzestrzeni zachodzą wszystkie znane i doznawane zjawiska.” Artysta definiuje czas jako ciąg namacalnych chwil. W jego rozumieniu nie może on istnieć sam w sobie, jako pustka, gdyż byłby niepostrzegalny – przekraczałoby to nasze wyobrażenia, możliwości opisanie. Naoczna zmiana jest tą właściwością która pozwala aparatowi postrzegania odczytywać i określać bieg czasowy.

Wielokrotnie prowadzone przez artystę działania stanowią punkt wyjścia do rozważań nad czasem w kontekście doświadczenia pamięci i post pamięci w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym. Artysta badał, na ile pojemna i zarazem powierzchowna jest jego pamięć. Konfrontował siebie z opracowanym materiałem dokumentacyjnym, konfrontował własne autentyczne przeżycie z przeżyciami widzów – uczestników autorskiej projekcji. Matuszewski zastanawiał się: „Czy każdy ma czas własny, niejako prywatny czy też czas jest globalny, generalny, dla wszystkich i wszystkiego? I tak i tak. Mówi się, mój czas jest moją własnością, jest taki jest inny, lub nie jest taki jaki pragnąłbym. No cóż, taki dyktat. Zapewne to czas generalny zawiera w sobie czasy indywidualne.”

W podobnym kontekście wypowiada się Jarosław Kozłowski (ur. 1945 r.), wychodzący z założenia o niejednorodności pojęcia i poczucia czasu. Jego prace permanentnie wykorzystują przedmiot zegara – uznawanego za najbardziej obiektywne narzędzie pomiarowe upływającego czasu. Dla artysty stanowi on rekwizyt służący odmierzaniu swoich akcji, wystąpień, przedmiot badań. Artysta poddaje pod wątpliwość jego nieomyślność i uniwersalizm. Dla Kozłowskiego punktem wyjścia

są zrealizowane w 1979 roku *Rysunki czasowe*, w których porównuje, przekłada ilość (długość i powierzchnię) linii rysunkowej na czas jej wykonania, sprawdzając w ten sposób, i próbując dowieść stałości proporcji miar czasu. W instalacjach *Akta personalne* z 1993 roku, *Odmiany czasu* z 1995 roku duża ilość nagromadzonych zegarów analogowych, jak i cyfrowych tworzą formę działania w przestrzeni. Kozłowski w rozmowie z Jerzym Ludwińskim powiedział: „Posłużyłem się tam 352 budzikami mechanicznymi, przesłanymi przez różnych ludzi z różnych stron świata oraz 4 zegarami kwarcowymi. Budziki tykały swoimi indywidualnymi czasami, zegary kwarcowe wskazywały czas »obiektywny«, aktualny dla Hagi, Nowego Jorku, Moskwy i Tokio. Otóż suma nałożonych na siebie dźwięków tykających 352 budzików całkowicie »wymazała« ich funkcję pomiaru czasu. Był to szczególnego rodzaju szum przypominający ulewny deszcz bądź wodospad, przelewający się poza jakimkolwiek rytmem i porządkiem. Cyferblaty (...) przestały być istotne. Wskazówki 352 budzików pokazywały równocześnie różne godziny, minuty i sekundy, ale niczego »czasowego« już nie oznaczały i podobnie – jak dźwięk – odnosiły się raczej do przestrzeni.”¹²

Artysta odstawiając relatywizm badanego pojęcia czasu ukazuje równocześnie paradoks miar, konwencji i międzynarodowych ustaleń nijak mających się wobec prywatnych, jednostkowych doznań ludzkich poczucia czasowości. Z jednej strony chaos, z drugiej jednak przy takim zróżnicowaniu dające się wnieść w życie pewne uporządkowanie. Już jego następny projekt *Cysterna czasu* (2006) polegający na zebraniu w zamkniętym kręgu ciekłokrystalicznych zegarów reprezentujących dwanaście stref czasowych na świecie i uporządkowanych rosnąco co godzinę, wynika z potrzeby dotarcia do symbolicznego, uniwersalnego wymiaru czasu.

Naturalnym wymiarem myśli ludzkiej jest czas. Według Juliusa Thomasa Frasera – autora dzieła *Czas jako konflikt* z 1978 roku, w której to wykładą własną koncepcję temporalności świata, umysł ludzki to najbardziej uczasowiony byt rzeczywistości. Sam Matuszewski podkreśla, iż „pojęcie czasu to efekt naszych mózgów”,¹³ a myśląc o tym zagadnieniu bardziej należy wziąć pod rozwagę kwestię jego poczucia, aniżeli jego istoty. Immanuel Kant odkrył empiryczną niepoznawalność czasu jako aprioryczny warunek ludzkiego postrzegania rzeczywistości, warunkujący jego odczucia: „Czas jest niczym innym, jak formą zmysłu wewnętrznego tj. oglądania nas samych i naszego stanu wewnętrznego. Czas bowiem nie może być wcale określeniem zjawisk zewnętrznych; nie należy on ani do kształtu, ani do położenia itd.; natomiast określa stosunek wyobrażeń w naszym stanie wewnętrznym.”¹⁴ Mimo cywilizacyjnego postępu, nauka nadal poszukuje najdoskonalszej formy pomiaru, jak również samej definicji jednostek czasu. Zależność Słońca i przyciągania ziemskiego prowadzi do twierdzenia, iż w rzeczywistości nie ma tak naprawdę dwóch punktów, w których dokonywałyby się identycznie równoległy przepływ czasowy. Dwudziestoczwierogodzinna doba wynikająca z obrotu Ziemi względem własnej osi nijak ma się do doby psychicznie odczuwalnej przez człowieka. Do tego dochodzą pragmatyczne konwencje, międzynarodowe ustalenia w postaci stref czasowych, czy przesunięć czasu z zimowego na letni. Czas objawia w sztuce swą podwójną naturę: albo panuje nad nim świadomość artystyczna, albo jemu się poddaje, w zależności od tego, czy zważa na „obiektywne” punkty odniesienia, czy też wprost przeciwnie – manipuluje datami i godzinami. W 1972 roku Jurkiewicz przy pomocy teleskopu „zastawił pułapkę” na Słońce i między godziną 17:00 i 17:30 rejestrował jego obraz przesuwający się po ścianie kuchni wśród przedmiotów: półki, dzbanka, budzika i drzwi. Pracę tę Jurkiewicz opatrzył opisem przeprowadzonego postępowania i warunków koniecznych do jego realizacji. W działaniu tym dokonał „artysta niemal świętokradczego aktu zawłaszczenia słońca jako obiektu artystycznego i czasu przeprowadzając efemeryczną projekcję na ścianie swojego mieszkania.”¹⁵ Natomiast Kozłowski, kończąc swoje akcje, często dokonuje aktu zniszczenia zegara, ukazując dążność sztuki do oszukania, zatrzymania czasu – swoistej walki, niezgody na panujący porządek i prawa.

W konceptualizmie czas stanowi podstawę wszelkiego doświadczenia i oglądu. Refleksja nad czasem wynika tu ze swoistego sprzężenia intelektu, intuicji, ducha i fizyczności. Nie burzy dotychczasowej naukowej i filozoficznej myśli w tym zakresie i nie stawia sztuki w charakterze jej konkurentki. W swym charakterze jest ona swoście epistemologiczna, jest poznaniem, wynikiem dowodzeń artystycznych,

sama jest źródłem przekazywanych odbiorcom doświadczeń. Czym są, bądź mogą być owe często irracjonalne dążności? W moim rozumieniu nie stanowią celu samego w sobie, eksploracji możliwych form i pojęć czasowości. Osobiście dostrzegam w tych działaniach bardziej potrzebę stworzenia formuły, swoistej recepty na permanentne bycie artysty w sztuce, sztuce pojętej w kategoriach równoległego wymiaru, idei nadającej sens życia artysty. W zachodniej refleksji spotykamy się z zagadnieniem czasu tylko w kontekście działań japońskiego artysty On Kawary. Przytoczone przeze mnie realizacje i przykłady z polskiej sztuki są najbardziej oczywiste i stanowią tylko część bogatego dorobku podejmującego konceptualną refleksję nad czasem. Kostołowski autorefleksyjny charakter rodzimych postaw artystycznych tłumaczył tak: „Artyści tego czasu odnosili się do najgłębszych warstw własnego istnienia i samoświadomości. W systemie totalitarnym takie demonstrowanie inteligentnego indywiduum było jakimś sprzeciwem wobec uniformizacji.”¹⁶

- 1 Alicja Kępińska, „Dosięgnąć »niemożliwego«,” w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia*
2 *dyskursu: 1965-1975*, red. Paweł Polit i Piotr Woźniakiewicz (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000), 10. Kat. wyst.
3 Cyt. za: Piotr Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej* (Warszawa: PWN, 1981), 129.
4 Ibid., 131.
5 Kępińska, „Dosięgnąć »niemożliwego«,” 11.
6 Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 69.
7 Andrzej Kostołowski, „Pl.K. Polskie Inwencje Konceptualne,” w: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia*
8 *dyskursu: 1965-1975*, 34. Kat. wyst.
9 Praca ta nasuwa skojarzenia z równoległe prowadzonymi działaniami *arte povera* Renate Weh.
10 Roman Opałka, „Horyzont siedmiu siódemek (kat. wyst. w Galerii Art New Media, Warszawa 2009),” *Sztuka.pl (dodatek)*, nr
11 (2010): 6. Por też <http://media.wp.pl/kat,1022939,wid,10258371,wiadomosc.html?tid=1df0c>
12 Elżbieta Łubowicz, „Rzeczywistość jest tekstem. »Pojęciokształty« Stanisława Drózdza,” *Dyskurs*, nr 10 (2010): 160.
13 Paweł Sosnowski, „Stanisław Drózd – Od do,” <http://appendix2.com/lang/pl/wystawyexhibitions/2009/od-dofrom-to>.
14 Andrzej Matuszewski, *Aspekty* (Poznań: ASP, 2004), 36. Kolejne cytaty A. Matuszewskiego pochodzą z tego samego źródła,
15 kolejno ze stron 35 i 38.
16 Cyt. za: Piotr Piotrowski, „Meblowanie pokoju. O sztuce Jarosława Kozłowskiego,” w: *Jarosław Kozłowski: przestrzenie czasu*,
red. Małgorzata Waller (Poznań: Muzeum Narodowe, 1997), 6. Kat. wyst.
17 Matuszewski, *Aspekty*, 36.
18 Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu* (Warszawa: Hachette Livre Polska, 2009), 87.
19 Paweł Polit, „Doświadczenia dyskursu. Polska sztuka konceptualna w latach 1965-1975,” w: *Refleksja konceptualna w sztuce*
20 *polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, 96. Kat. wyst.
21 Kostołowski, „Pl.K. Polskie Inwencje Konceptualne,” 34.