

Leszek Brogowski

Marginesy, minima, media, itp : o politycznym znaczeniu sztuki konceptualnej

Sztuka i Dokumentacja nr 8, 9-19

2013

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.

Marginesy, minima, media, itp. O politycznym znaczeniu sztuki konceptualnej*

Leszek Brogowski

W moim artykule chciałbym się zająć polityczną stawką sztuki konceptualnej lub dokładniej – nierozłącznym splotem jej sensów artystycznych i politycznych. Splot ten stanowi bowiem węzeł gordyjski omawianego zjawiska, co jak wiadomo oznacza skomplikowany i niemożliwy do rozwiązania splot, zwłaszcza natury politycznej. Moim celem nie jest przecięcie tego węzła, ale tylko opisanie jego splotów. Nierozwiązywalną była bowiem w owych latach kwestia stosunku do istniejącego systemu władzy – komunistycznego w Polsce, kapitalistycznego na Zachodzie. Ta nierozwiązywalność zagadnienia, wyrażona w sposób ekstremalny, pojawia się w pytaniu czy pracujący w danym kontekście społeczno-politycznym artysta *de facto* „popiera” ideologicznie istniejący system władzy. W takim duchu analizował polską sztukę Piotr Piotrowski w książce *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie* (Poznań: Obserwator, 1991). Na Zachodzie podobne analizy też nie należały do rzadkości. Przytoczę jedną z nich – typową, wypowiedzianą przez radykalnego australijskiego artystę Iana Burna, w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku współzałożyciela the Society for Theoretical Art & Analysis, członka nowojorskiego odłamu Art & Language. Burn uważał, że artyści byli zaślepieni myśląc, że w systemie kapitalistycznym można zajmować antyrynkowe stanowisko, gdyż sztuka i rynek są ze sobą splecione w samej definicji. „Chcieć obalić elitaryzm w sztuce – pisał w roku 1975 – to chcieć obalić samą sztukę nowoczesną. Z jednej strony jestem zbuntowany przeciwko bezwładowi *status quo*, ale z drugiej, wszelkie desperackie reakcje by uwolnić się od tego statusu, świętowane są jako »innowacyjna logika« systemu!”¹ Postaram się pokazać, że przesłanki takie jak elitaryzm sztuki nowoczesnej, nierozłączność sztuki i ekonomii, czy nieuchronność ideologicznego przywłaszczania sztuki przez system, można z powodzeniem kontestować.

O sztuce można mówić że jest polityczna w dwojakim sensie: albo kiedy podejmuje **tematy** dotyczące aktualnych wydarzeń politycznych (np. wojna w Wietnamie w pracach artystów amerykańskich w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku czy cenzura w PRL-owskiej Polsce), albo kiedy podejmuje **działania**, których **forma** ma potencjalne znaczenie polityczne, choć artysta nie angażuje się w tematy, o których można by powiedzieć, że są polityczne, bo zajmują się sprawami polityków, a zwłaszcza krytyką ich poczynąń. Tony Godfrey pisał, że „jak się wydaje, sztukę konceptualną robiono w czasach kryzysu, kiedy zakwestionowany został autorytet, zarówno polityczny, jak i artystyczny. [...] Czy artyści późnych lat 1960 byli upolitycznieni czy apolityczni? Czy mieli utopijne aspiracje, czy też byli karierowiczami? Bo skoro byli tak politycznie umotywowani, dlaczego w pracach ich tak niewiele jest bezpośrednich odniesień do wojny w Wietnamie czy do studenckich rozruchów w Paryżu roku 1968?”² Godfrey nieudolnie

porównuje konceptualizm zachodni i wschodni; spośród artystów polskich wymienia jedynie Jarosława Kozłowskiego. Na Wschodzie – powiada z grubsza – nie ma rynku, więc mniej krytykuje się dzieło-przedmiot, a na Wschodzie nie ma życia społecznego, więc sztuka rozwija działania wspólnotowe. I tak dalej.³ Analizy te nie wytrzymują próby rzeczywistości.

To prawda, że sztuka konceptualna rzadko odnosiła się do bieżącej polityki, ale ten drugi sens jej **politycznego** znaczenia jest głębszy; mniej widoczny, choć bardziej filozoficzny. Jest bowiem **polityczne** w życiu społeczeństwa to, co dotyczy *politeia* w greckim tego słowa znaczeniu, a mianowicie „spraw publicznych”. Etymologicznie, *politeia* oznacza bowiem tyle, co *res publica* – dosłownie: rzeczy dotyczące wielu spośród nas. A to są przecież sprawy dotyczące nas wszystkich: miejsce sztuki w życiu publicznym, status artysty w społeczeństwie, role odgrywane przez instytucje artystyczne, funkcja sztuki w ideologicznych dyskursach epoki, a nawet – a może zwłaszcza – miejsce sztuki w życiu każdego spośród nas. I choć z pewnością wszelka sztuka jest w tym sensie zdarzeniem politycznym, to jednak lata 1960-1980 stanowią epokę istotnego upolitycznienia sztuki w tym sensie, że podważają tradycyjne przekonania na jej temat, odmieniają zasadniczo sposoby jej uprawiania, ukierunkowują na nowy sposób mówienie o sztuce, a nawet proponują głębokie przekształcenie jej pojęcia. Epoce tej towarzyszy przekonanie, że poprzez sztukę można będzie osiągnąć samej rzeczywistości, to znaczy przekształcać ją oddziałując na procesy świadomościowe, na tendencje kulturowe, a nawet bezpośrednio na instytucje polityczne. „Sztuka polityczna rozumiana jest dzisiaj nie jako ta, która reprezentuje podmiot klasowy (jak w socrealizmie) – pisał Hal Foster w roku 1975 – lecz jako krytyka przedstawień społecznych (podział ról społecznych wedle płci, stereotypy etniczne etc.) [...] Częściowo lub całkowicie modernistyczne programy artystyczne traktowane jako instrumenty zmiany rewolucyjnej (od produktywizmu przez Brechta i Benjamina do Barthesa i Tel Quel), wszystkie one podpisywały się pod marksistowskim modelem strukturalnej sprzeczności.”⁴

Skoncentruję moje analizy politycznych znaczeń sztuki konceptualnej wokół kilku wybranych zagadnień, które ani nie roszczą sobie pretensji do tego by potraktować tę problematykę całościowo, ani też nie odpowiadają jakiemuś spójnemu systemowi pojęć. Wybór ten, daleki wszelako od przypadkowości, pozwoli mi zastanowić się nad następującymi aspektami sztuki lat 1960-1980, a mianowicie:

1. nad wyborem pozycji artysty na społecznych marginesach, zaprzeczającej mitowi artysty-geniusza, otoczonego chwałą, sukcesami i społecznym uznaniem,
2. nad postawą artysty jako zarazem organizatora „życia artystycznego”: twórcy galerii, archiwów, festiwali, wystaw, itp.,
3. ogólnie, nad koncepcją sztuki jako specyficznego rodzaju badań nad rzeczywistością, która pozwoliłaby przenieść właściwe miejsce sztuki na uniwersytet i traktować jej nauczanie jako formę praktyki artystycznej,
4. a w szczególności nad analityczną tendencją do badania wykorzystywanych przez sztukę mediów,
5. oraz nad problematyką ciała, która wbrew dominującym schematom, obecna jest w wielu projektach sztuki konceptualnej,
6. czy wreszcie nad (auto)refleksyjną postawą artysty wobec sztuki, postawą zmierzającą do krytyki jej pojęcia i do konfrontacji społecznych praktyk artystycznych ze stawką, o jaką toczyła się batalia sztuki w latach 1960-1980.

Sztuka i Marginesy Kultury

Zacznę od kilku uwag na temat stosunku artysty do systemu politycznego. W Polsce zagadnienie to naznaczone było przemocą II wojny światowej, która pozbawiła Polskę prawa do samostanowienia; Ludowa Polska ufundowana była na militarnej sile Robotniczo-Chłopskiej Armii Czerwonej, przekształconej w roku 1946 w Armię Radziecką. Jednym z efektów tej historycznej tragedii był dramatycznie wyidealizowany obraz kapitalizmu jako „wolnego świata”, obraz jakiemu poddała się spora część polskiej inteligencji, w tym również artystów. Dwa przykłady – Hansa Haacke i Eda Ruschy – wystarczą, by rozwiać iluzje na temat wolności w ustroju kapitalistycznym.

Pierwszy dotyczy artysty, który po pierwszych pracach „ekologicznych” z lat 1960, skupił się na odtwarzaniu i dokumentowaniu poważnych operacji finansowych, w tym związanych z rynkiem sztuki, jak na przykład *Manet PROJECT 74*, 1974. 1 kwietnia 1971 roku, Guggenheim Museum porzuciło projekt wystawy Hansa Haackego zaplanowanej

na koniec miesiąca, na której miała znaleźć się między innymi słynna praca o spekulacjach nieruchomościami grupy Manhattan Real State Holding; Muzeum sformułowało swą decyzję w typowej biurokratycznej „nowomowie”: „dokumentalne prace [artysty] dotyczą »specyficznych sytuacji społecznych« bez związku ze sztuką”⁵. Ta przewencyjna interwencja cenzury, która odbiła się szerokim echem w prasie amerykańskiej, była dowodem na skuteczność krytycznej funkcji sztuki, kiedy wyzwała się ona z zamknięcia w problemach estetycznych i dotyka politycznie czułych miejsc. Hans Haacke zainteresował się wówczas uwikłaniem wielkich grup finansowych w funkcjonowanie instytucji artystycznych, pokazując na dwóch wystawach, *The Good Will Umbrella* z 1976 roku i *Les must de Rembrandt* z 1986 roku, w jaki sposób wielkie korporacje finansowe robią interesy na sztuce, w jaki sposób wykorzystują sztukę jako alibi i propagandową fasadę, moralnie upiększając wątpliwe procedury handlowe. Ale ten sam Hans Haacke stał się później przedmiotem kontrowersji, która rzuca głęboki cień na jego zaangażowaną politycznie postawę. Wobec odmowy ujawnienia przez Centrum Georges’a Pompidou w Paryżu ceny zakupu jednej z jego prac politycznych, Fred Forest – znany polskiej publiczności francuski artysta – zwrócił się do Trybunału Administracyjnego w Paryżu, który w decyzji z 7 lipca 1995 zobowiązał państwowe muzeum do ujawnienia tych danych. Wobec odmowy muzeum podporządkowania się decyzji Trybunału, Fred Forest zaskarżył je do Rady Państwa (Conseil d’État), gdzie przedstawiciel rządu francuskiego bronił niepraworządnej postawy muzeum zasłaniając się argumentem „tajemnicy handlowej”. Rada Państwa uchyliła co prawda decyzję Trybunału Administracyjnego, ale zarazem ujawniła ambiwalentną postawę Haackego: krytyka rynku sztuki dokonywana z punktu widzenia artysty, który w pełni akceptuje jego reguły (lub brak reguł) podważa swą własną wiarygodność.

Innym przykładem korupcji sztuki conceptualnej przez rynek jest Ed Ruscha, jeden z pierwszych twórców i wydawców książek artystów, ale także jeden z tych artystów, którzy w sposób najbardziej świadomy dokonali wyboru książki, jako nośnika sztuki. W przeprowadzonej w roku 1965 rozmowie z Johnem Coplansem na temat książki *Various Small Fires [and Milk]*, Ruscha mówił: „Ponad wszystko, zdjęcia, których używam nie są artystyczne [„arty”] w jakimkolwiek sensie tego słowa. Sądzę, że fotografia jako sztuka piękna jest martwa [...]. Nie mam na myśli reportażu typu filmowego, ale zdjęcia artystyczne; to znaczy ograniczoną ilość odbitek, realizowanych ręcznie i traktowanych indywidualnie. Moje zdjęcia są jedynie reprodukcjami zdjęć. [...] Jednym z celów moich książek jest stworzenie masowo produkowanego przedmiotu. Wrażenie, jakie stwarza końcowy produkt jest bardzo handlowe, bardzo profesjonalne. Nie mam sympatii dla całej tej sfery ręcznie realizowanych publikacji, jak by nie były autentyczne. Jedynym błędem, jaki popełniłem w *Twentysix Gasoline Stations*, było numerowanie egzemplarzy. [...] Teraz już tego nie chcę.” Na pytanie czy Ruscha sam robi swoje zdjęcia, artysta odpowiedział: „Nie, kto inny może je zrobić dla mnie. W rzeczywistości, jedno było zrobione przez kogo innego. [...] Nieważne jest kto robi zdjęcie, to kwestia czysto praktyczna. [...] Moje zdjęcia nie są wcale interesujące, ani nie mają ciekawych tematów. Są kolekcją »faktów«, a moja książka jest jak kolekcja »readymadów«”⁶. Kilka lat później, w rozmowie z Douglasem Davisem, Ruscha dodał: „Mógłbym wydrukować jedynie 100 egzemplarzy każdej książki i sprzedawać je po 50 dolarów jako super dzieła sztuki. Ale tego nie chcę. Chcę obniżyć cenę, aby każdy mógł nabyć jedną z nich. Chcę być Henry Fordem produkcji książek.”⁷ Książki Ruschy w istocie przez długi czas były do nabycia za mniej niż dwa dolary, ale dziś są przedmiotem spekulacji rynkowych i trzeba za nie zapłacić co najmniej 10 000 dolarów. Co jednak myśleć o artyście, który po takich deklaracjach wystawia i sprzedaje pojedynczo swe „nieinteresujące”, acz podpisane już teraz zdjęcia, umacniając swą pozycję na rynku sztuki za sprawą wystawy *Ed Ruscha. Photographer*, zorganizowanej w roku 2006 przez Whitney Museum of American Art i pokazanej między innymi w paryskiej Jeu de Paume? Co myśleć o artyście, który w roku 2010 realizuje luksusowe wydanie *On the Road Kerouaca*, opublikowane przez Gagosian Gallery w nakładzie 350 egzemplarzy, numerowanych i podpisanych przez artystę, w cenie 10 000 dolarów za egzemplarz?

Z punktu widzenia etycznego, można przytoczyć opinię Ad Reinhardta, który, nie wykluczając prawa artysty do ewolucji i do zmiany stanowiska, zauważył, że „jest to w jakiś sposób wstydlive, by zaniechać tak silnego zaangażowania”⁸. Można też z przymrużeniem oka przypomnieć, że mieszczańska moralność klasyfikuje ludzi według poziomów uczciwości: są ludzie uczciwi do stu złotych, do tysiąca złotych, a inni do miliona złotych. Ale pojęciowo rzecz ujmując, należy dokonać podstawowego rozróżnienia w definicji sztuki współczesnej, które pozwoli zrozumieć, że sztuka o której tu mówimy, ma sens je-

dynie jako zjawisko z marginesu oficjalnej kultury, chociaż sztuka konceptualna stała się z czasem, na przykład w krajach takich jak Francja czy Niemcy, rodzajem sownie finansowanego przez państwo nowego akademizmu. Daniel Buren czy Christian Boltanski, jedni z najważniejszych artystów sztuki konceptualnej, to dzisiaj międzynarodowe przedsiębiorstwa sztuki. Współczesny francuski artysta Hubert Renard proponuje zatem dokonać rozróżnienia między „sztuką afirmatywną”, wystawianą w „miejscach oficjalnych”, i „sztuką badawczą” (*interrogatif*), która poszukuje dla siebie „miejsc alternatywnych”.⁹ Jeśli sztuka ma spełniać funkcję krytyczną, to siłą rzeczy – z definicji – sytuować się musi na obrzeżach społecznie i oficjalnie uznanych praktyk.

Sztuka jako kultura alternatywa

W owych latach kontrkultury, tworzenia alternatyw instytucjonalnych i organizowania nowych społecznych sposobów istnienia sztuki nie da się oddzielić od samej produkcji artystycznej, bowiem, jak pisała w roku 1975 Aldona Jawłowska, „Konsumpcja kultury odrzucona została na rzecz upowszechnienia twórczości, rozwijania ekspresji, niekoniecznie prowadzącej do dzieł wielkich i trwałych. Utożsamiono z kulturą możliwość uczestniczenia we wszystkich dziedzinach społecznego i indywidualnego życia.”¹⁰ To prawda, że z punktu widzenia oficjalnych instytucji artystycznych, „jednym z istotnych efektów sztuki konceptualnej – jak pisał Tony Godfrey – było zrewolucjonizowanie sposobu, w jaki sztuka jest wystawiana.”¹¹ Stwierdzenie to nie jest jednak wystarczające, bowiem artyści konceptualni uświadomili sobie ograniczenia socjologicznej definicji sztuki i zgodnie z duchem epoki zaczęli tworzyć własne instytucje artystyczne: galerie (przykłady są niezliczone), archiwa (LJC Archive w roku 1983), muzea (Tom Marioni, 1970, Marcel Broodthaers, 1968), związki zawodowe (Art Worker’s Coalition, 1969), a wreszcie alternatywne wydawnictwa: Something Else Press (Dick Higgins, 1963), Heavy Industry Publications (Edward Ruscha, 1968), the eschenau summer press & temporary travelling press (herman de vries, 1974) czy Exempla (Maurizio Nannucci, 1976). Szło tutaj o to, by artyści wzięli w swoje ręce losy sztuki, zamiast poszukiwać uznania ze strony istniejących, oficjalnych instytucji artystycznych, co stanowi poddanie się definicji socjologicznej, w której o społecznym uznaniu dzieła czy artysty decyduje dominujący w danym momencie układ władzy. Artyści tworzyli w ten sposób niezależny obieg kultury – łączącą artystów z całego świata, niewidoczną sieć wymiany i niezależnej kultury. W roku 1971, Jarosław Kozłowski i Andrzej Kostołowski pisali:

„– SIEĆ jest pozainstytucjonalna

– tworzą ją mieszkania prywatne, pracownie, inne miejsca, w których pojawiają się propozycje sztuki

– propozycje te kierowane są do osób zainteresowanych

– towarzyszą im wydawnictwa, których forma jest dowolna (rękopisy, maszynopisy, druki, taśmy, diapozytywy, filmy, fotografie, ulotki itp.)

SIEĆ nie ma punktu centralnego i pozbawiona jest koordynacji

– punkty SIECI znajdują się w różnych miastach i krajach

– między poszczególnymi punktami istnieje kontakt polegający na wymianie koncepcji, projektów, zapisów i innych artykulacji, która to wymiana umożliwi ich równoległą prezentację we wszystkich punktach

– idea SIECI nie jest nowa, w momencie zaistnienia przestaje być autorską

– SIEĆ może być dowolnie wykorzystywana i powielana.”

W roku 1973, Lucy R. Lippard upatrywała w niezależnej sieci wymiany możliwości wyłonienia się nowej kultury opartej o bezpośrednie uczestnictwo wszystkich tworzących ją ludzi. „Spora część sztuki transportowana jest dzisiaj przez samego artystę, lub w artyście – raczej, niż przez wystawy objazdowe, spóźnione i wyblakłe – a to dzięki istniejącym sieciom informacji, takim, jak listy, książki, telexy, wideo, radio itp. [...] Sądzę – pisze Lippard – że tu właśnie wchodzi w grę inna kultura, czyli alternatywna sieć informacji – możemy zatem sami wybierać nasze drogi życiowe, nie wypadając poza margines społeczny.”¹² Nawet jeśli później, uzna ona, że sztuka konceptualna poniosła porażkę, bo nie udało się jej ani uniknąć „powszechnej komercjalizacji”,¹³ ani pociągnąć za sobą rewolucyjnych przemian na skalę społeczną, to jednak artyści tej epoki pokazali nowe możliwości uprawiania sztuki, a nawet tworzenia alternatywnych instytucji sztuki, wykazując zarazem, że dezalienacja rzeczywistości jest niekończącym się procesem – permanentną rewolucją – a nie jednorazową zmianą. Dwadzieścia lat później, Gilles Deleuze przyznał, że nowym formom cenzury, to znaczy „reakcji, która wszystko uczynić

chce niemożliwym, [...] przeciwstawić można tymczasowo jedynie sieci [wymiany].”¹⁴ Warto też nadmienić, że książki artystów używane są często jako nośnik projektów realizowanych:

- przez artystów, którzy usiłują infiltrować instytucje, starając się nagiąć ich funkcjonowanie do własnych – artystycznych – celów (Dan Graham, Krzysztof Wodiczko, obecnie we Francji np. Laurent Marissal),
 - przez artystów, którzy tworzą instytucje alternatywne (Art Workers Coalition, Something Else Press, LJC Archive), albo też
 - przez artystów, którzy tworzą fikcyjne instytucje i przedsiębiorstwa (w ostatnich latach: Gérard Collin-Thiébaud, Hubert Renard, Yann Toma).
- Artyści, którzy dokonują wyboru, by porzucić tworzenie dzieł na korzyść bezpośrednich interwencji w rzeczywistości także niejednokrotnie donoszą o tym poprzez książkę, często *samizdat* (sytuacjoniści, Hans Haacke, ale również Bernard Heidsieck, który przeszedł od poezji dźwiękowej do poezji akcji).

Dokumentacja ma wówczas tendencję do zastępowania tradycyjnych form artystycznych, co prowadzi do zjawiska określonego przez Harolda Rosenberga jako odestetyzowanie sztuki.¹⁵ Sztuka konceptualna przemieszcza akcenty w sferę informacji, pojęć i idei.

Zamknę ten rozdział stwierdzeniem, że owo „wzięcie w swoje ręce” organizacji życia artystycznego przez samych artystów wpisane jest w ogólny projekt ponownego włączenia sztuki w życie jednostek, to znaczy w ideę przezwyciężenia rozłamu, który całą niemal rzeczywistość sztuki wpisał w mniej lub bardziej zbiurokratyzowaną działalność instytucji. Historia sztuki do tego stopnia utrwaliła podwójne pęknięcie rzeczywistości artystycznej – z jednej strony jej rozpad na artystę i widza, z drugiej na dzieła sztuki i wszelkie inne przedmioty – że Ian Burn, jak widzieliśmy, utożsamia sztukę nowoczesną z elitaryzmem, ulegając stworzonej przez historię sztuki iluzji; a przecież historia, to nie dzieje, *Kunststorie*, jako historia sztuki, to nie to samo, co *Kunstgeschichte*, a mianowicie jej historyczna rzeczywistość.

Sztuka jako nauczanie i jako badanie rzeczywistości

Usytuowanie sztuki na marginesach dominującej kultury wiąże się, jak to podkreślałem, z krytyczną i wywrotową funkcją wypełnianą przez sztukę. Tworzenie alternatywnych instytucji, to eksperymentowanie w przestrzeni społecznej. Głębokie prze-definiowanie sztuki – a nie tylko jej oddefiniowanie, jak tego chciał Harold Rosenberg – prowadziło artystów okresu sztuki konceptualnej do projektu nowego pojęcia sztuki, której miejsce byłoby u boku nauk humanistycznych, w przestrzeni uniwersytetu raczej, niż ekonomii, w sferach luksusowego handlu i wolnego rynku. Taka koncepcja jasno rysuje się już w wypowiedziach Ad Reinhardta z lat 1950-1960. Podejrzliwie przyglądał się on sukcesom abstrakcyjnego ekspresjonizmu; w nieopublikowanym wywiadzie z roku 1964, mówił: „Mam wrażenie, że uniwersytety są [dla niej] jedynym miejscem i że sztuka ma coś wspólnego z nauczaniem [...], no i wyobrażam sobie, że bohema wymarła już dziś, a przetrwała jedynie na uniwersytetach.”¹⁶

Hubert Renard proponował, jak wspominałem, pojęcie *art interrogatif*, co należy przełożyć na język polski jako „sztukę badawczą”. Peter Downsbrough, należący do pierwszego kręgu nowojorskich konceptualistów, zaproponował podobne rozróżnienie, gdzie dwa przeciwstawne sposoby uprawiania sztuki określone są w sposób bardziej jeszcze bezpośredni: z jednej strony sztuka jako badania (*l'art en tant que recherche*), a z drugiej sztuka jako produkcja handlowych fetyszów, jako system instytucjonalno-spektakularny, wytwarzający „gwiazdorów sztuki” (*art star*).¹⁷ Choć w obu wypadkach mówimy o artyście i o sztuce, i choć z pewnością granica między nimi nie jest linią ciągłą i prostą, to jednak artysta jako badacz i artysta jako producent fetyszów, to dwie różne postawy wobec sztuki i świata, dwie różne funkcje społeczne do wypełnienia.

Czy sztuce konceptualnej udało się – jak mówią Gilles Deleuze i Felix Guattari – „odterytorializować” sztukę i uprawiać ją na terenie badań i nauczania uniwersyteckiego, to kwestia interpretacji. Z pewnością nie udało się jej na trwałe zainstalować sztuki na uniwersytetach i pociągnąć za sobą głębszych przemian kulturowych w tej materii, a presja, jaką procesy bolońskie wywierają dziś na uczelnie artystyczne, to w obecnym stanie rzeczy karykatura projektu z tamtych lat. Wszelako organizowane przez Roberta Smithsona nowojorskie wieczorki dyskusyjne czy działalność Wide White Space w Amsterdamie miały wówczas bez wątpienia charakter naukowych seminariów. Wielu artystów tamtej

epoki traktowało również nauczanie jako praktykę sztuki. „Bycie nauczycielem – mówił Joseph Beuys – to moje największe dzieło sztuki.”¹⁸ To właśnie jako nauczyciel, w roku 1971, John Baldessari zadał studentom Nova Scotia College of Art and Design – jak karę w starym stylu – przepisywanie zdania „Nie będę więcej robił nudnej sztuki”, co stało się jedną z jego prac. Dla artystów z grupy Art & Language, „nauczanie lub rozmowa były tak oczywistymi sposobami uprawiania sztuki, jak byłoby dla filozofa uprawianie w ten sposób filozofii.”¹⁹

Allan Kaprow poświęcił serię artykułów zagadnieniu nie-nauczania nie-artysty, poczynając od „The Effect of Recent Art upon the Teaching of Art”,²⁰ aż po trzyczęściowy program „Education of the Un-Artist”, w którym podkreślał on głębokie zmiany, jakie zaszły w kulturowym środowisku współczesnego człowieka, prowadzące do otwarcia się nowych możliwości uczestnictwa w kulturze, gdzie (część I, 1971) artysta będzie raczej badaczem rzeczywistości, niż producentem dzieł sztuki, gdzie Kaprow kreślił projekt przyszłego społeczeństwa (część II, 1972), w którym zabawa zastąpić by miała pracę, i gdzie „artyści z własnej woli przestaną być artystami i będą mogli zamienić swe zdolności, jak zamienia się dolary na jeny, w coś, co świat będzie mógł wydawać bez ograniczeń, a mianowicie w kulturę zabawy”,²¹ gdzie twierdzi wreszcie, opierając się na licznych przykładach (część III, 1974), że sztuka stała się modelizowaniem świata, i że jej modele nie dotyczą już w niczym sztuki, bo zaczerpnięte są z rozmaitych innych sfer rzeczywistości; o ile „artysta szedł do szkół artystycznych, by studiować sztukę, a nie życie, [o tyle] proces ten zdaje się dziś całkowicie odwrócony”. Artysta to człowiek, który uczy się życia.

Ciekawa jest analiza Lucy R. Lippard z roku 1973. „Sztuce konceptualnej nie udało się wszelako przełamać jak na razie barier oddzielających kontekst sztuki od tych zewnętrznych dyscyplin – społecznych, naukowych i akademickich – z których czerpie ona pożywienie. Od kiedy dla artystów stało się dostępne obcowanie w wyobraźni z technicznymi pojęciami, niezależnie od uzdolnień czy środków finansowych, zamiast zmagać się z twórczymi technikami, interakcje między matematyką i sztuką, filozofią i sztuką, literaturą i sztuką, polityką i sztuką, są ciągle jeszcze na bardzo prymitywnym poziomie. Są jednak wyjątki, wśród których wymienić można prace [Hansa] Haackego, [Daniela] Burena, [Adriany] Piper, grupy Rosario, [Douglasa] Hueblera. Ale w większości wypadków, zazwyczaj z wyboru, artyści ograniczyli się do rejonów sztuki. Jak dotąd »artystom behawioralnym« nie udało się nawiązać szczególnie satysfakcjonującego dialogu z ich psychologicznymi odpowiednikami i nie mieliśmy żadnej reakcji na prace Art-Language ze strony filozofów lingwistycznych, z którymi rywalizowali oni. »Artystyczne posługiwanie się« elementarną wiedzą, już zaakceptowaną i wyjałowioną, nadmierne uproszczenia i brak obycia z dokonaniem na innych polach, to oczywiste bariery dla tego typu interdyscyplinarnej wymiany.”²² Inaczej mówiąc, zdaniem Lippard sztuka konceptualna zdefiniowała przesłanki nowej praktyki sztuki jako pracy badawczej, ale ani nie znalazły one wystarczającego oddźwięku ze strony uniwersyteckiej, ani sami artyści nie potrafili nadać im wystarczająco rozwiniętej postaci.

U nas takiej pozycji sztuki konceptualnej jako specyficznego badania świata broniła wielokrotnie Urszula Czarторыska, ilustrując swoje przekonanie konkretnymi postawami i pracami artystów. W artykule z 1971 roku, zatytułowanym „»Myśląca kamera« – fetysz czy ogniwo badania świata?”, pisała ona między innymi, że u artystów spod znaku sztuki konceptualnej „wiele faktów artystycznych to próby badania jakiegoś wycinka realności, badanie na przykład językowej natury wszelkiego komunikatu, w tym także plastycznego (stąd zainteresowanie tekstami u Josepha Kosutha), badania z pogranicza testów psychologicznych, badania reakcji zmysłu wzroku na różne bodźce, mechanizmu pamięci wzrokowej, umiejętności kojarzenia odległych faktów i elastyczności wyobraźni.”²³ Czarторыska odnosiła te uogólnienia do konkretnych prac i ich autorów. „Najciekawsze próby Ruschy, Kosutha, Boltanskiego, Dibbetsa, pisała, cechuje ten sam otwarty stosunek do rzeczywistości, co i prace Hamiltona i Snowa, to samo docieklive badanie mechanizmów ludzkiego myślenia i kojarzenia obrazów i przedmiotów.”²⁴

Nie miejsce tu na syntetyczny bilans efektów oddziaływania sztuki konceptualnej na świat badań uniwersyteckich i sposobów nauczania sztuki. Można wszelako powiedzieć, że sztuka konceptualna głęboko przemieniła szkolnictwo artystyczne, a to dlatego, że głęboko przemieniła sam sposób uprawiania sztuki. Tezy i prognozy Allana Kaprowa z lat 1960 i 1970 na ten temat zachowały swą aktualność. Dzisiaj koncepcję nauczania jako sztuki rozwinął we Francji na przykład Laurent Marissal. Trzeba także podkreślić, że wielu artystów przeniosło swe doświadczenia konceptualne w przestrzeń uniwersytecką – Adrian Piper, Victor Burgin, Krzysztof Wodiczko, by wymienić kilku najbardziej znanych.

Media i przedstawienia ciała jako przykładowe przedmioty badań sztuki konceptualnej

Demistyfikując i demitologizując tradycyjne funkcje obrazu – funkcje symboliczne, propagandowe, kultowe itp. – prace konceptualne oparte na „nowych mediach”, jak się wówczas jeszcze nazywało fotografię, film i wideo, głosiły postawę chłodnego racjonalizmu, dokumentalnego materializmu i kulturowego sceptycyzmu, której stawką było ujawnienie mechanizmów tworzenia i funkcjonowania obrazów w będącej jeszcze w powijakach epoce mass-mediów. Epoka ta była zarazem przedmiotem nieukrywanej fascynacji i erą nowego typu manipulacji społeczeństwem, epoką wszechobecnej reklamy i propagandy politycznej, a fotografia, film i telewizja były wówczas filarami nowego zarządzania społeczeństwem przy pomocy mass-mediów. Służyły lansowaniu nowych towarów rynkowych, ale także stylów życia, promowaniu partii politycznych, ale także rozprawianiu się z przeciwnikami politycznymi, fabrykowaniu typowych pragnień i społecznych przedstawień szczęścia, ale także uprawomocnianiu naukowych badań w dziedzinie historii, socjologii czy antropologii. Z drugiej zaś strony, obrazy te mogły służyć walce politycznej z ideologiami, denuncjacji zbrodni wojennych, kolonializmu, wielkomocarstwowego imperializmu itd. Krytyczna świadomość natury nowych mediów, nad jaką pracował „medialny” odłam sztuki konceptualnej, miała pomóc w uzmysłowieniu widzom – nie tylko zresztą widzom sztuki, ale w ogólności mass-mediów – faktu, że perswazyjne obrazy współczesności, zanim traktowane być mogą jako wiarygodna informacja o świecie, powinny być najpierw odczytane ze względu na ich własną specyfikę, fotograficzną, filmową czy telewizyjną. W tym sensie sztuka konceptualna rzadko brała za cel taki lub inny aspekt aktualnego życia politycznego, ale kształtowała polityczną świadomość kładąc podwaliny pod praktyczno-zmysłową wiedzę na temat nowych mediów. Stąd krytykowany czasem ilustracyjny, dydaktyczny czy „diagramatyczny” charakter niektórych prac tego typu.

Trzeba jednak podkreślić, że ta pogładowa wiedza, by tak rzec, natury estetycznej, czy nawet poetyckiej, a nie naukowej w ścisłym tego słowa znaczeniu, ani nie wyłoniła się w sposób nagły, w próżni, ani też nie ograniczała się do fotografii i filmu. Począwszy od lat pięćdziesiątych XX wieku, czyli w okresie powojennych rozczarowań i „deziluzji”, wielu artystów – jeśli nie pewien nurt w sztuce – pracowało nad stworzeniem tego typu krytycznej kultury artystycznej, opartej na estetycznej wiedzy o sposobach i procedurach tworzenia społecznych sensów na bazie rozmaitych mediów sztuki. Malarstwo i literatura walczyły przyczyniły się do jej konstruowania, a w konsekwencji także do wyłonienia się owego „medialnego” nurtu sztuki konceptualnej. W malarstwie, by dać kilka przykładów, podobna auto-refleksyjna postawa reprezentowana była wcześniej przez Roberta Rymana i grupę BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Torroni, 1966-1967) et Supports/Surfaces (1969-1972). Kiedy jednak medium, którym posługują się artyści zajmuje centralne miejsce w publikacjach, jak się to dzieje w wypadku fotografii, filmu czy wideo, tego typu wiedza „medialna” nabiera politycznego charakteru nawet jeśli prace konceptualne są z pozoru abstrakcyjne i oschłe. John Hillard na przykład w programowej planszy z 1971 roku, przedstawia serię zdjęć tego samego, banalnego motywu, tytułując je: *Aparat fotograficzny rejestrujący swoje własne uwarunkowania (7 przysłon, 10 czasów naświetlania, 2 lustra)*. Ambicją tego typu wizualnego poznania mediów było zrozumienie ich specyfiki jako środka pozwalającego naznaczyć czy nagiąć sens, informacje, komentarze a nawet wiedzę naukową – lub wręcz nimi manipulować – ubierając je w specyficzną, fotograficzną czy filmową formę. Reklama dokonuje dziś podobnych manipulacji na skalę masową. Znaczenie tych prac krytycznych, typowych dla sztuki konceptualnej, staje się jasno czytelne, kiedy skonfrontuje się je z sytuacjami, w których manipulacje obrazu i obrazem osiągają granicę nieakceptowalności, obojętnie czy idzie o reklamę, propagandę czy naukę; pomagają one bowiem interpretować stopień wiarygodności obrazu i procedury, na których opiera się retoryczna i perswazyjna siła nowych mediów.

Innym przykładem badań prowadzonych pod auspicjami sztuki konceptualnej była krytyka funkcjonujących w społeczeństwach Zachodu stereotypowych przedstawień ciała ze względu na płeć, pochodzenie społeczne, „rasowe” itp. Wyplnięcie problematyki ciała może na pierwsze spojrzenie dziwić w sztuce konceptualnej, która, jak widzieliśmy, uprzywilejowuje postawę racjonalną i wyzbytą sentymentalizmu, a nawet w lewnym stopniu odcieleśnioną. Z drugiej jednak strony, jeśli wziąć pod uwagę krytykę dzieła sztuki jako przedmiotu i towaru, zwrot w stronę doświadczenia cielesnego jest

logiczną konsekwencją postawy promowanej przez sztukę konceptualną. W odezwie politycznej zatytułowanej „Francuzi, jeszcze jeden wysiłek jeśli chcecie być republikanami”, którą markiz de Sade włączył do *Filozofii w buduarze*, broni on tezy, zgodnie z którą problem ciała wymknął się politycznym i demokratycznym programom rewolucji francuskiej, i stara się on wprowadzić go do dyskusji na forum publicznym. „Jeszcze jeden wysiłek; a skoro trudzicie się nad zburzeniem wszystkich przesądów, nie pozwólcie przetrwać żadnemu, jeśli prawdą jest, że wystarczy jeden, aby przywrócić wszystkie.”²⁵ Sztuka konceptualna przyczyni się do realizacji tego dalekowzrocznego programu. Wśród artystów, którzy podejmowali kwestię społecznych przedstawień ciała, wymienić trzeba feministki Valie Export, Ulrike Rosenbach, Adrian Piper, Carole Schneemann, a później, w latach osiemdziesiątych Guerrilla Girls, a także Bruce’a Naumana, Lucasa Samarasa czy akcjonistów wiedeńskich, a u nas Marię Pinińską-Bereś, Natalię LL, Teresę Murak, Teresę Tyszkiewicz, a także Zbigniewa Warpechowskiego, Jerzego Beresia, a do pewnego stopnia także Józefa Robakowskiego.

To analizą kilku prac Józefa Robakowskiego zakończę ten przykładowy przegląd, ponieważ konstruuje on nierozłącznie pewną wiedzę o nowych mediach i o pozycji ciała artysty, który się nimi posługuje. W filmach z serii *Zapisy mechaniczno-biologiczne* takich jak *Idę* (1973), *Ćwiczenie na dwie ręce* (1976) czy *Po linii (Idę, biegnę, skaczę, jadę)* (1976), artysta przewyższa dominujące od czasu wynalezienia fotografii przekonanie o „mechanicznym” i „bezielesnym” charakterze nowych mediów. Baudelaire potępiał fotografię jako sztukę dlatego właśnie, że nieobecność ciała w momencie tworzenia obrazu nie pozwala stanom duszy wpisać się w obraz, jak się to jego zdaniem dzieje w malarstwie; wiara, że ciało artysty jest sejsmografem duszy, to metafora eksploatowana później przez Malraux. Wszystkie te filmy Robakowskiego pokazują, że obraz fotograficzny, tak, jak i filmowy, reaguje na żyjące ciało podobnie – choć nie tak samo – jak trzymany w ręce pędzel; zaprzeczają więc one głęboko zakorzenionym przekonaniom estetycznym. Prace te ujawniają inną rzeczywistość procesu tworzenia, niż mitologia poruszeń duszy; pokazują nierównowagę, fizyczny i mięśniowy wymiar tworzenia obrazu filmowego, jego dynamikę jako pochodną życiowego rytmu ciała, wysiłek, zmęczenie – zasapanie obrazem.

Fotografie zatytułowane *Relacje* z roku 1975 (*Jeden metr* czy *Trzy kąty*) mogą być z kolei odczytane jak parodia prac antropometrycznych, przy pomocy których pewien odłam antropologii (głównie anglosaskiej, ale nie tylko), usiłował zdeterminować właściwości ludzkich „ras”, a w przypadku eugenizmu, nawet charakter, temperament czy przeznaczenie poszczególnych jednostek. Arbitralność procedur metrycznych i dowolność w ich zastosowaniu do form i kształtów, których interpretacja jest wszak prerogatywą artystów, przekształcają wiedzę naukową w rodzaj myślenia życzeniowego, oddanego we władzę najsmutniejszych ideologii. O krytycznym i demistyfikatorskim zacięciu, sztuka konceptualna niejednokrotnie obnażała więc estetyczno-polityczne nadużycia obrazów.

Minimalizm sztuki konceptualnej: mniej znaczy więcej

Omawiane prace Robakowskiego mają jakby podwójne dno: z jednej strony są zawsze obrazami „czegoś” (linii, wieży, otoczenia itd.), a z drugiej są obrazami o samych sobie, pozwalającymi zrozumieć ich własne zasady konstrukcyjne, procedury twórcze, które powołały je do życia, a zatem i sens, w jaki można racjonalnie je wpisać lub ubrać. W tym sensie są one auto-refleksyjne, przynosząc punkt oparcia dla interpretacji, o jaką widz mógłby się chcieć pokusić, zamiast starać się go wzruszyć, poruszyć lub zaskoczyć „pięknem”, „ekspresją” lub „wniosłością” tematu. Marcel Duchamp, jak pisał Allan Kaprow, „nade wszystko życzył sobie, aby sztuka była inteligentna.”²⁶ Jeśli sztuka konceptualna jest z wyboru „chłodna” i racjonalna, to dlatego, że wszelkie sentymentalizmy zaburzają jasność widzenia, zaciemniają rozum i pozwalają tym łatwiej manipulować widzem, który w międzyczasie, stopniowo i bez wniosków deklaracji na ten temat, stał się widzem mass-medialnego spektaklu, a tylko marginalnie jest jeszcze widzem sztuki. Stąd polityczne znaczenie sztuki konceptualnej, która rozumiała, że obraz przestał już być uprzywilejowaną domeną sztuki i stał się żywiołem marketingu i przemysłowej produkcji mass-mediów. Jej minimalizm estetyczny zmierzał systematycznie do pracy nad świadomością obrazu raczej, niż nad jego estetyczną „siłą uderzeniową”, nad którą dzisiaj z powodzeniem panuje reklama, redakcje pism ilustrowanych oraz doradcy polityków d/s komunikacji społecznej.

W artykule „Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej”²⁷ analizowałem szczegółowiej tę sytuację: „rozdarta między obrazem

i pojęciem, **sztuka konceptualna wybrała radykalny nominalizm** [...], podejście, które **pozwala, bez rezygnowania ze sztuki, obrazowi być obrazem (rzeczą przypadkową i jedyną w swoim rodzaju), a myśli myślą (to znaczy strukturą organizującą operacje świadomości)**. Fotografia staje się wtedy sprzymierzeńcem krytyki obrazu narzucającego jarzmo czynnikowi zmysłowemu. Fotografia od tych zakusów wyzwala. Jedną z konsekwencji tej krytyki było podanie w wątpliwość statusu dzieła sztuki, jako przedmiotu o szczególnym charakterze, to znaczy zdezaktywowanie zarówno podziału obrazów na „artystyczne” [...] i nieartystyczne, jak i koncepcję, która bytu dzieła sztuki dopatrywała się w jakiejś szczególnej własności lub jakości przedmiotu. [...] Choć sztukę konceptualną oskarżano o to, że nie interesuje się rzeczywistością [...], to po mistrzowsku ujawniła ona paradoks fotografii dokumentalnej, pokazując, jak wiele słów potrzeba, aby nadać konkretny sens jej relacji do rzeczywistości, której fotografia chce być tylko śladem.”²⁸ Nominalizm konceptualizmu, to koncepcja porzucająca ideę, iż sens zamieszkuje w obrazie tak, jak dusza w człowieku, i że polega on raczej na sposobie, w jaki posługujemy się obrazem oraz na tym, co o nim mówimy i piszemy. Nominalizm pozwolił artystom na estetyczną wstrzemięźliwość, na pewną oszczędność form i środków artystycznych, co radykalnie wyzwoliło sztukę konceptualną z mieszczańskiej, dusznej estetyki nadmiaru i z manii artystycznych fetyszów i bibelotów. Jak zauważył bowiem Ad Reinhardt w 1962 roku: „Nie ma nic mniej znaczącego w sztuce, nic bardziej wyczerpującego i natychmiast wyczerpanego, niż »niewyczerpana różnorodność«”.²⁹

Konkluzja

Przegląd tych kilku zagadnień związanych ze sztuką konceptualną pozwala dostrzec polityczne jej znaczenie na innym poziomie niż poruszanie tematów politycznych. W trzecim i ostatnim numerze wydawanego przez Kosutha pisma *The Fox* (1976), Kathryn Bigelow (później realizatorka kilku ambitnych filmów w stylu Hollywood), trafnie usytuowała problematykę polityczną sztuki konceptualnej. „Czy opozycja wobec kultury kapitalistycznej – pytała – jest jedynie **tematem** krytyki, czy też samo czasopismo jest metodologią opozycji? **Gdzie** sytuuje się opozycja?”³⁰ Kiedy Bigelow pisała te słowa, od piętnastu lat artyści publikowali już czasopisma i książki – książki artystów i czasopisma artystów – będące nową „metodologią” sztuki, nowym sposobem jej uprawiania, który pociągał za sobą istotne konsekwencje polityczne, bowiem przekształcał społeczne funkcje sztuki i przemieścił jej terytoria, co wiązało się z całą serią konsekwencji natury ideologicznej: symbolizowanie struktur władzy, dystrybucja wartości w kulturze, obalenie mitu geniusza (zarówno artysty, jak i naukowca), odnawianie sensów sztuki. itd. Ten typ publikacji artystów obala koncepcję dzieła jako fetyszu: przedmiotu nietykalnego (książkę przeciwnie – kartkuje się), unikalnego jak malarstwo i rzeźba lub rzadkiego jak grafika czy odlew (książkę przeciwnie – drukuje się w przynajmniej setkach egzemplarzy), wykonanego ręcznie (książka przeciwnie – jest produktem przemysłowym lub półprzemysłowym), itd. Obalając dzieło sztuki jako fetysz, publikacje artystów pozostawiają na pozycji „spalonej” zarówno rynek sztuki (zasada stałej ceny książki jasno mu się przeciwstawia), jak i instytucje (bo miejsce książki jest w bibliotece i w księgarni albo na domowej półce z książkami). Sztuka może stać się dostępna dla wszystkich jak książka i przestaje być przedmiotem drogocennym (książka jest bowiem przedmiotem użytkowym).

W swojej pracy doktorskiej na temat czasopism artystów, Marie Boivent zwróciła uwagę na fakt, że wielu krytyków sztuki, poczynając od Lucy R. Lippard, skarżyło się na to, że mówiąc o książkach artystów, trzeba zawsze zaczynać od ich definicji,³¹ zwłaszcza dlatego, by nie mylić ich w bibliofilii i innymi ręcznie wykonywanymi cennymi przedmiotami w formie książek, które zasilają tradycyjny rynek sztuki, jak *On the Road* Kerouaca i Ruschy. Obserwacja ta jest słuszna, ale czy trzeba się z tego powodu skarżyć? Potwierdza ona bowiem tylko skuteczność krytycznej funkcji sztuki, o której wielu głośno wątpi już od lat. Książki i pisma artystów na trwałe wpisują funkcję krytyczną do tych nowych praktyk sztuki, skutecznie opierających się wszelkim próbom podporządkowania ich estetycznej ideologii skostniałych form sztuki. A to pociąga za sobą konieczność nie tylko ciągłego przypominania czym jest książka: efekt dwutysiącletniej historii, przedmiot użytku codziennego, instrument demokratyzacji kultury, produkt przemysłowy, itp., ale również nieustającego pytania o to, czym jest sztuka. Bo, jak pisał Adorno, „[s]ztuka nie może pozostać tym, czym była niegdyś”.³²

* Pierwotną formą niniejszego artykułu była pogadanka wygłoszona na zaproszenie Muzeum Narodowego w Gdańsku z okazji retrospektywnej wystawy Józefa Robakowskiego w Pałacu Opatów w Oliwie. Okoliczność ta wpłynęła do pewnego stopnia na wybór podejmowanych tu zagadnień; celem autora była bowiem analiza prac i postawy artystycznej Józefa Robakowskiego, jako należących do tradycji zaangażowanej w kwestie polityczne sztuki konceptualnej. Pogadanka miała miejsce we wtorek, 11 września 2012 roku, w Galerii Fotografii na gdańskiej Starówce.

PRZYPISY

¹ Ian Burn, „The Art Market: Affluence and Degradation,” w: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson (Cambridge, MA-London: MIT Press, 1999), 325.

² Tony Godfrey, *Conceptual Art* (London: Phaidon, 1998), 15.

³ Ibid., 264-75.

⁴ Hal Foster, „O idei sztuki politycznej,” *Magazyn Sztuki*, nr 4 (1994): 125-26.

⁵ Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (London: Studio Vista, 1973), 227.

⁶ Ed Ruscha, „Concerning Various Small Fires [1964]: Ed Ruscha Discusses His Perplexing Publications [rozmowa z Johnem Coplanssem],” w: *Leave Any Information at the Signal*, October Books (Cambridge, MA-London: MIT Press, 2004), 23-26.

⁷ ———, „From Common Scenes: Mr. Ruscha Evokes Art,” w: *Leave Any Information at The Signal*, October Books (Cambridge, MA-London: MIT Press, 2004), 28.

⁸ Ad Reinhardt, „Co to jest korupcja? [1966],” w: *Ad Reinhardt* (Gdańsk: ZPAP, 1984), 63.

⁹ Hubert Renard, *Des Illusions, ou l'invention de l'art. Un livre d'Alain Farfall* (Rennes: Éditions Incertain Sens, 2008), 20-21.

¹⁰ Aldona Jawłowska, *Drogi kontrkultury* (Warszawa: PWN, 1975), 304.

¹¹ Godfrey, *Conceptual Art*, 187.

¹² Lippard, *Six Years*, 8-9.

¹³ Ibid., 263.

¹⁴ Gilles Deleuze, *Pourparlers* (Paris: Minuit, 1990), 42.

¹⁵ Harold Rosenberg, *De-Definition of art* (Chicago-London: University of Chicago Press, 1983), 35.

¹⁶ Cyt. za: Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique* (Chatou: Éditions de la Transparence, 2011), 155.

¹⁷ „Peter Downsbrough, une présence discrète. Propos recueillis par Patrick Bougelet, Denis-Laurent Bouyer et Yves Brochard à Bruxelles le 7 avril 1990,” *Sans titre*, nr 10 (avril-juin 1990).

¹⁸ Cyt. za Godfrey, *Conceptual Art*, 195.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Allan Kaprow, „The Effect of Recent Art upon the Teaching of Art,” *Art Journal* 23, nr 2 (1963-1964): 136-38.

²¹ ———, „L'éducation de l'un-artiste, deuxième Partie [1972],” w: *L'Art et la Vie confondus* (Paris: Centre G. Pompidou, 1996), 159.

²² Lippard, *Six Years*, 263.

²³ Urszula Czartoryska, „»Mysłąca kamera« – fetysz czy ogniwo badania świata?,” w: *Fotografia - mowa ludzka*, t. 1, (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2005), 185.

²⁴ Ibid., 192.

²⁵ Markiz de Sade, *Filozofia w buduarze* (Kielce: Szumacher, brak roku wydania), 100.

²⁶ Allan Kaprow, „Docteur MD [1973],” w: *L'Art et la Vie confondus*, red. Jeff Kelley (Paris: Centre G. Pompidou, 1996), 161.

²⁷ Leszek Brogowski, „Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej cz. 1,” *Format*, nr 41 (2002): 2-9. ———, „Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej cz. 2,” *Format*, nr 43 (2003): 80-87.

²⁸ Brogowski, „Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej cz. 2,” 83-84.

²⁹ Cyt. za: ———, *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*, 73.

³⁰ Godfrey, *Conceptual Art*, 256.

³¹ Marie Boivent, *La Revue d'artiste. Enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, Dysertacja doktorska. T. 1/2. Université Rennes, 45-46.

³² Theodor W. Adorno, „Sztuka i sztuki,” w: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, red. Sław Krzemień-Ojak (Warszawa: PIW, 1990), 45.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor W. „Sztuka i sztuki.” Tłum. Krystyna Krzemień-Ojak. W: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, red. Sław Krzemień-Ojak, 29-47. Warszawa: PIW, 1990.
- Boivent, Marie, *La Revue d'artiste. Enjeux et spécificités d'une pratique artistique*, Dysertacja doktorska. Université Rennes.
- Brogowski, Leszek. „Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej cz. 1.” *Format*, nr 41 (2002): 2-9.
- . „Koniec fotografii. Ideologia uprzywilejowanych chwil i kryzys świadomości estetycznej cz. 2.” *Format*, nr 43 (2003): 80-87.
- . Ad Reinhardt. *Peinture moderne et responsabilité esthétique*. Chatou: Éditions de la Transparence, 2011.
- Burn, Ian. „The Art Market: Affluence and Degradation.” W: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro i Blake Stimson, 320-33. Cambridge, MA-London: MIT Press, 1999.
- Czartoryska, Urszula. „Myśląca kamera – fetysz czy ogniwo badania świata?” W: *Fotografia - mowa ludzka*, t. 1, 183-92. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2005.
- Deleuze, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990.
- Foster, Hal. „O idei sztuki politycznej.”, nr 4 (1994): 124-33.
- Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.
- Jawłowska, Aldona. *Drogi kontrkultury*. Warszawa: PWN, 1975.
- Kaprow, Allan. „Docteur MD [1973].” Tłum. Jacques Donguy. W: *L'Art et la Vie confondus*, red. Jeff Kelley, 160-62. Paris: Centre G. Pompidou, 1996.
- . „L'éducation de l'un-artiste, deuxième Partie” [1972].» W: *L'Art et la Vie confondus*, 142-59.
- . „The Effect of Recent Art upon the Teaching of Art.” *Art Journal* 23, nr 2 (1963-1964): 136-38.
- Lippard, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. London: Studio Vista, 1973.
- „Peter Downsborough, une présence discrète. Propos recueillis par Patrick Bougelet, Denis-Laurent Bouyer et Yves Brochard à Bruxelles le 7 avril 1990.” *Sans titre*, nr 10 (avril-juin 1990): strony nienumerowane.
- Reinhardt, Ad. „Co to jest korupcja? [1966].” Tłum. Leszek Brogowski. W: *Ad Reinhardt*, 62-63. Gdańsk: ZPAP, 1984.
- Renard, Hubert. *Des Illusions, ou l'invention de l'art. Un livre d'Alain Farfall*. Rennes: Éditions Incertain Sens, 2008.
- Rosenberg, Harold. *De-Definition of art*. Chicago-London: University of Chicago Press, 1983.
- Ruscha, Ed. „Concerning Various Small Fires [1964]: Ed Ruscha Discusses His Perplexing Publications [rozmowa z Johnem Coplansem].” W: *Leave Any Information at the Signal*, October Books, 23-27. Cambridge, MA-London: MIT Press, 2004.
- . „From Common Scenes: Mr. Ruscha Evokes Art.” W: *Leave Any Information at the Signal*, October Books, 28-29.
- Sade, Markiz de. *Filozofia w buduarze*. Kielce: Szumacher, brak roku wydania.