

Kazimierz Piotrowski

Konceptualizm jako konceptyzm

Sztuka i Dokumentacja nr 6, 109-117

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.

KONCEPTUALIZM JAKO KONCEPTYZM

Kazimierz Piotrowski

WHAT WE CAN OBSERVE, LOOKING FROM A DIFFERENT REALITY, IS THAT
THE BASIS OF OUR KNOWLEDGE IS DIFFERENCE UNDERSTOOD AS PARALOGY.

JAN ŚWIDZIŃSKI (1976)¹

Wiemy, jak wielką rolę przywiązywano w konceptualizmie do funktora *jako*. Funktor ten stanowił podstawowe narzędzie lingwistycznej infrastruktury sztuki konceptualnej – ową minimalną część mowy, która pozwalała produkować koncepty, na przykład *Titled [Art as Idea (as Idea)] [meaning]* (1967-68) Josepha Kosutha. Podkreślanie znaczenia tego synkategorematicznego wyrażenia było oznaką językowej kompetencji ówczesnych artystów, zakorzenionej przede wszystkim w anglosaskiej filozofii analitycznej, czego przykłady mamy w tekstach grupy Art & Language. Logiczna analiza języka sztuki dominowała przez długie lata, aż w końcu doprowadziła do przekonania, że myślenie jest fundamentalnie paralogiczne, co *explicite* wyraził w momencie kryzysu konceptualizmu Jan Świdziński. Zanim do tego doszło, Ian Burn, Roger Cutforth i Mel Ramsden sugerowali w swych logiczno-lingwistycznych analizach, że *sztuka* nie jest wyrażeniem, które w języku ma pierwszorzędny status wyrażenia substancjalnego (pierwszego kontekstu), a więc nie jest **przedmiotem**, o którym można powiedzieć, że **jest** czymś lub **istnieje**. Wyrażenia *art is* lub *art exists* są gramatycznymi złudzeniami, ponieważ syntaktycznie wyrażenie **sztuka** nie może być podmiotem w zdaniu (mimo językowego złudzenia), lecz jedynie wyrażeniem predykatywnym (drugi kontekst), które orzeka się o podmiocie. Mówiąc **sztuka** (*art*) należałoby więc faktycznie mówić **sztuką** (*of art*), czyli że jakiś obiekt zyskuje status (funkcję) **bycia sztuką**. Mówiąc więc **przedmiot, pojęcie czy koncept sztuki** (*concept of art*) trzeba mieć na względzie ten drugorzędny, asertywny, predykatywny status sztuki, a nie pierwszorzędny, podmiotowy, substancjalny kontekst, o którym można powiedzieć, że w nim (*in*) istnieje sztuka. Wyrażenia **przedmiot** i **sztuka** wykluczają się wzajemnie, bo należą do różnych syntaktycznych kontekstów języka, a dają się połączyć tylko w zdaniu jako funkcji propozycjonalnej. Sztuka nie jest zdeterminowana przez temporalne i przestrzenne własności przedmiotu, lecz jej podstawą jest gramatyczny format (z predominacją pewnej semantycznej aplikacji wyrażenia **sztuka** w *art-community*), w oparciu o który stwierdza się, że nowe orzekanie artystyczności, czyli że coś może pojawić się **jako sztuka**, jest syntaktycznie dopuszczalne jako nowy komponent stania się czegoś **sztuką**. Nie sposób bowiem zaprzeczyć, że pewne komponenty zgodnie z zastaną genealogią i regułami użycia wyrażenia *sztuka* wydają się tu bardziej właściwe, a inne wymagają większych zabiegów usprawiedliwiania, czyli spełniania przez **sztukę** jej funkcji

paradygmatycznej i nominatywnej w oparciu o syntaktyczne reguły bycia czegoś **jako sztuka**. Stąd ta doniosłość funktora *as*, który pozwala na nowo orzekać o jakimś przedmiocie cechę artystyczności (*as art*) i modelować dalej ten sposób orzekania.¹

Rok wcześniej w „Art after Philosophy” (1969) Kosuth poszukiwał wsparcia u I. A. Richardsa, wedle którego myślenie jest radykalnie metaforyczne, a rozumowanie przez analogię z użyciem łącznika *as* jest jego konstytutywną zasadą. Jednakże, porównanie dzieła sztuki do **zdania analitycznego** czy do **tautologii** mogło wydawać się już pewną przesadą, czymś kuriozalnym, a nawet karykaturą nominatywnej definicji sztuki (pod wpływem Donalda Judda) i karkołomnym konceptem, który trzeba było po kilku latach unieważniać, by na przełomie 1974/75 roku ratować sztukę nowym kontr-konceptem w postaci „The Artist as Anthropologist” – pomysłem **drugiego** Kosutha, a zwłaszcza doktryną „Sztuki jako sztuki kontekstualnej (Art as Contextual Art)” Jana Świdzińskiego (1975/76). Akcentowano rolę słówka *as*, właściwie **nie-idei**, ponieważ wyrażenie to było tylko narzędziem pozwalającym na operacje na ideach i tym samym tworzenie konceptów.

Mówiąc o metaforyzacji myślenia, można też wspomnieć o automatyzmie mowy. Wypadałoby więc też zgłębić zasadę funkcjonowania tego automatyzmu, korzystając z wcześniejszych prób lokalizacji takiego ośrodka w ludzkim podmiocie, a rozpoznanego jako *modus* zmysłowości (*ingenium comparans*), która to zdolność czy władza działa w nas właśnie w sposób często nieświadomiony i wymaga krytycznej refleksji, czyli doskonalenia jako *ingenium argutum* czy *acutum ingenium*. Wielu konceptualistów tę krytyczną świadomość przejawiało, o czym świadczy fakt, że rozprawiali oni o problematyce modelu, bowiem funktor jako jest podstawowym narzędziem modelowania. Po katastrofie i porzuceniu tautologicznego modelu sztuki Kosutha dyskutowano z jego udziałem o względnej ważności modelowania, co miało miejsce w dniach 10 – 12 listopada 1976 roku w Toronto w Center for Experimental Art and Communication podczas debaty „In the Context of the Art World”. To wtedy Świdziński zwrócił uwagę, że zaczyna dominować myślenie paralogiczne.² Świdzińskiego krytyka konceptualizmu jako uniwersalnej teorii sztuki przez jego redukcję i relatywizację do partykularnego kontekstu odstąpiła fakt, że model Kosutha jest tylko jednym z konceptów sztuki – i jest wytworem paralogicznego myślenia. Uwagi te pozwalają postawić zasadnicze tu dla nas pytanie: co jest dla konceptualizmu najważniejsze czy rozstrzygające w charakterystyce tego kierunku: idea, która od wieków pozostaje podstawą logicznego myślenia, czy właśnie koncept, w którym nie da się wyeliminować paralogii, czyli nie w pełni poprawnego wnioskowania, a więc sprawiającego iluzję logicznej poprawności, opartego na różnicy i przeciwieństwach, ujawniającego dyskontynuację w myśleniu, operującego neologizmami i kuriozalnymi zbitkami pojęciowymi właściwymi dla dowcipu, a w skrajnych przypadkach – jak w medycznej definicji paralogii – zdradzającego zaburzenia psychiczne?

Chociaż Daniel Buren w tekście „Beware!” (1969 – 70) wychodził od definicji słownikowej, wedle której **koncept** może być rozumiany jako ogólna i abstrakcyjna reprezentacja w umyśle jakiegoś przedmiotu, to dalsze jego wywody ukazywały, że koncept w para-artystycznym języku jest czymś o wiele bardziej naddeterminowanym, dającym się ująć przynajmniej w kilku znaczeniach: 1. koncept jako projekt; 2. koncept jako manieryzm; 2a. koncept jako wielomówność i 3. koncept jako idea i jako sztuka.³ Buren bardzo słusznie zwracał uwagę, że ta ostatnia perspektywa każe nam przenosić koncept ze sfery mentalnej do przedmiotowej, czyli zmusza do mówienia o **konceptcie-obiekcie**. A więc koncept w tym szerszym sensie nie jest – jak idea – całością eksplikowaną w języku jako wyrażanie kategorialematyczne (samodzielne), lecz *in statu nascendi* jawi się jako heterogeniczny dlatego, że jest czymś niesamodzielnym jako składnik procesu tworzenia, a jako element manierystycznej strategii odnosi do mistrzowskiego wzorca, co jest charakterystyczne dla akademizmu (nieprzypadkowo odwoływano się do Duchampa niczym do nowego mistrza), oraz że nie sposób oderwać go od potoku innych słów w żywej mowie; że w końcu jest heterogeniczną całością mentalną i zmysłową zarazem, ponieważ unifikuje to, co reprezentowane i to, co reprezentuje, jak też warunki ekspozycji tej zróżnicowanej całości. Można tu dodać, że zwłaszcza tautologiczne koncepty Kosutha świetnie tę heterogeniczność konceptu egzemplifikują.

W tekście Burena zaznacza się tendencja do zawężania znaczenia konceptu i tym samym sztuki do idei. Jak to się stało, że formuła **sztuka konceptu**, używana na początku dekady przez Henry Flynta w tekście „Concept Art” (1961),⁴ została wyparta przez **sztukę konceptualną**. Dla Flynta *concept art* to taki rodzaj sztuki, której materiałem są język i koncepty. Wedle niego wprowadzenie *concept* jest śladem platońskiej idei i oznacza intensję nazwy, ale przy obecnym stanie wiedzy żądanie, by relacja między nazwą a jej intensją była obiektywna, jest błędne. Jeśli zatem relacja ta jest subiektywna, to tym samym koncept jako możliwa opozycja wobec obiektywnej idei okupuje w języku uprzywilejowane miejsce i zachowuje swą moc. Także w Sol LeWitta „Paragraps on Conceptual Art” (1967) i „Sentences on Conceptual Art” (1969)⁵, w których mimo, że wyrażenie *conceptual art* pojawia się już *explicite*, to jednak termin *concept* zostaje zachowany jako alternatywa względem idei, która może być prosta i nie potrzebuje być kompleksem. Tak więc wedle Sol LeWitta koncept implikuje ogólny kierunek, a idee są jego komponentami. A więc *concept art* czy *more properly* – jak sugeruje w popularnej publikacji Daniel Marzona – *conceptual art*?⁶

Radykalizując tę kwestię, zapytajmy, czy konceptualizm uprzywilejowuje to, co pojęciowe (ang. *conceptual*), jak na to wskazywałaby jego literalnie odczytana nazwa, czy raczej to, co określa się mianem konceptu (ang. *concept*), a więc coś inżynierskiego, co – choć zawiera moment ideacji (abstrahowania i transcendowania zmysłowości, czyli przekraczania **materialnego paradygmatu** sztuki ku idei) – nie redukuje się do pierwiastka pojęciowego, lecz raczej wyraża zmysłowość czy jej podstawowy *modus*? Pytanie to zakłada teorię konceptu (dowcipu), którą można zrekonstruować nie tylko w oparciu o ważny nurt w estetyce nowożytnej, lecz – co nas tu najbardziej interesuje – na podstawie wspomnianych tekstów artystów czy teoretyków konceptualizmu, jak też protokonceptualizmu. Kwestia, która tu wyłania się, sprowadza się do pytania: czy konceptualizm jest w gruncie rzeczy najbardziej skrajną manifestacją konceptyzmu dwudziestego wieku?

Jeśli tak, to dzieje protokonceptualne są przede wszystkim dziejami nie idei, lecz konceptów, które niczym kamienie milowe wiodły sztukę do celu, jakim był konceptualizm, a gdy ten został osiągnięty na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych otworzył nowe możliwości dla ekspansji tego nurtu w myśleniu o sztuce. Konceptyzm domaga się więc rewindykacji w sztuce konceptualnej, by później dalej rozwijać się i nawet dominować. Konceptyzm przybrał w sytuacji obecnej rozmiary panującej *Kunstwollen*, którą w latach 2003 – 2007 rozpoznałem pod mianem **asteizmu** (od gr. *asteidzomai* – być dowcipnym). Tak więc jest to próba odczytania konceptualizmu jako konceptyzmu z perspektywy **estetyki jako asteiologii** i wiąże się z moimi szerszymi badaniami nad dziejami **asteicznej inteligencji**.⁷

Aksjologia konceptu nie jest jednoznaczna, ponieważ konceptyzm ma swoje jasne, ale i ciemne strony (paralogia), a to ze względu na uwikłanie w zmysłowość i odkrywany w niej achrematyzm (od. *chrema* – rzecz, czyli **nie-do-rzeczność**) czy eksplozywność, co ukazują dzieje dowcipu. Sztuka dwudziestego wieku, szczególnie w neodadaistycznym nurcie, rozwija ten wątek achrematyzmu i zaskakiwania. Weźmy pod rozwagę asteizmy mniej znane. Na przykład jeden z wiodących konceptystów epoki Robert Rauschenberg w 1962 roku wysłał telegram do paryskiej Galerie Iris Clert, na której wystawiano portret tamtejszej dealerki jego autorstwa: *This is a portrait of Iris Clert if I say so / Robert Rauschenberg*. W 1963 roku Edward Kienholz stworzył projekt wystawy pt. *The Art Show*, w którym opisał w jednym tekście dwie hipotetyczne wystawy w Los Angeles i w Nowym Jorku, by w 1966 roku zmaterializować pomysł w postaci plakiety z brązu z napisem: „The Art Show. Kienholz 1963.” Niektórzy artyści tworzyli tego typu koncepty, wyposażając je w dużą dawkę jawnej ironii. Mel Ramsden umieścił w koncepcie *Secret Painting* (1967/68) obok czarnego kwadratu namalowanego na płótnie akrylową farbą komentarz: „The content of this painting is invisible: the character and dimension of the content are to be permanently secret, known only to the artist.” Z kolei Robert Barry podczas wystawy w Art & Project Gallery w 1967 roku w Amsterdamie umieścił informację: „During the Exhibition the Gallery will be closed.” Nawet w najbardziej ortodoksyjnych dziełach **sztuki pojęciowej**, czyli w lingwistycznej teorii-praktyce brytyjskiego odłamu Art & Language (Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin i Harold Hurrell), jak *Index 001* (1972), czyli w wystawionych na Documenta 5 szarych boksach, skrywających ich tekstową

twórczość posegregowaną wedle wymyślonej zasady, ujawnia się technika dowcipu, czyli ekonomia zaskakującej kondensacji.

Praktyka ta ukazuje ówczesną potężną moc modelowania przez język czegoś jako sztuki, co z czasem usankcjonuje konceptualizm wspomnianej grupy Art & Language, z Kosuthem jako czołowym przedstawicielem jej amerykańskiego odłamu (Ian Burn, Mel Ramsden), który był najskrajniejszym wyrazicielem tej perspektywy konceptyzmu. Nawet gdy widoczny był już upadek konceptualizmu ze względu na jego radykalną arbitralność, gdy Kosuth proponował nowy model sztuki w „(Notes) On an Anthropologized Art” (1974)⁸, i gdy wraz z Sarą Charlesworth współpracował przy redagowaniu trzech numerów *The Fox*, tworząc alternatywę wobec brytyjskiego środowiska Art & Language, to skłonność do konceptyzmu objawiła się w inny sposób. Otóż obmyślając tytuł pisma, Kosuth skorzystał z eseju Izajasza Berlina, w którym ten brytyjsko-żydowski filozof przeciwstawił typ myślenia i pisania właściwy jeżom (zajętych noszeniem na swych kolczastych plecach jakiejś jednej dużej rzeczy) specyficznie polowania lisiego (ta polega na sprycie, na ustawicznym węszeniu w poszukiwaniu wielu różnych smakołyków). Kosuth chciał przechrzyć swych dawnych anglosaskich towarzyszy z Wielkiej Brytanii, dystansując się wobec artystycznej doktryny konceptualizmu, którą sam wcześniej doprowadził do skrajności w swym tautologicznym modelu sztuki. A więc nie konceptualizm jako teorio-praktyka zorientowana na jakąś jedną ideę, jak to czynią umysły typowe dla strategii języ, lecz ukierunkowanie na mnogość konceptów, na aktywność, która nie zamyka się w naukowym paradygmacie bezinteresownego zbieractwa, lecz na pomysłowym, chytrym wyszukiwaniu mnogich rzeczy i konceptów. Koncepty te miały być wcześniej niewinne, czyli pozbawione wszelkich syntetycznych funkcji, ale w fazie sztuki zantropologizowanej mogą, a nawet powinny takie funkcje spełniać jako rezultaty implozji i kulturowych gier kolektywnych. Zresztą artyści konceptualni tych lisich gier nie porzucili, błyszcząc dowcipem, jak choćby Sol LeWitt we wprowadzeniu do swych sentencji o konceptualizmie. Zaczął je od dobrej wiadomości, którą jakoby otrzymał od swego wydawcy. Ten miał uchylić przekonanie, że artysta jest czymś w rodzaju małpy, której wytwory muszą być objaśniane przez cywilizowanego krytyka. Może to – dodaje Sol LeWitt – stanowić dobrą wiadomość zarówno dla małp, jak i dla artystów. Figura ta przypomina odwieczny agon dowcipu i władzy sądzenia.

Z tej perspektywy interpretując fakty z polskiej historii sztuki, możemy do konceptualizmu jako konceptyzmu zaliczyć wiele propozycji polskiej sztuki tego okresu, wskazując na dzieła przede wszystkim Andrzeja Partuma, jak też Ewy Partum, która w *Kinie tautologicznym* (1973) zaklejała swoje usta znakiem x. Konceptami są też niektóre dzieła Zbigniewa Warpechowskiego, który swój *Podręcznik* (1990) zaczął około 1969 roku, kiedy to powstał ostatni jego obraz, a z zeszytów zniknęły wiersze z lat poprzednich, zjedzone i wyplute w czasie poetyckiego performance. Szczyty lirycznego konceptyzmu (asteizmu) osiągnął czołowy kontestator ówczesnej epoki – Anastazy Wiśniewski, pomysłodawca idei pozytywnej negacji i przytakującej Galerii „Tak” jako dwuznacznej gry z systemem, w której materią artyści stawała się biurokratyczna buchalteria. Gdy omawiano na jednym z licznych sympozjów problemy współczesnej sztuki, o głos poprosił Anastazy, po czym milczał kilkanaście minut, usilnie prosząc zagniewanych słuchaczy, by nie przerywano mu wypowiedzi, bo on tego również nie czynił. Na innym z sympozjów (a władza wykazywała się niespotykaną wcześniej hojnością), zamiast cieszyć się, że rozwiązuje się przy pomocy socjalistycznego państwa problemy sztuki, po prostu płakał. Do grona konceptystów należy zaliczyć też Marka Koniecznego, rozwijającego konsekwentnie do chwili obecnej program „Think Crazy”, jak też Andrzeja Dłużniewskiego, obecnie wyrażającego kontrowersyjny pogląd (sformułowany ustnie w obecności piszącego te słowa), że w PRL nie było konceptualizmu. Dłużniewski świadomie zwalcza tezę Luizy Nader.⁹ Czymże zatem byłyby jego *Skok* (1970/71) czy *12 punktów obecności* (1972), które wydają się quasi-poetycką parodią ponumerowanych konceptualnych sentencji? Konceptualizm jako konceptyzm współtworzył też Tadeusz Kantor, którego *List* (1967) – faktycznie żart eksponowany na ulicach w pochodzie do Galerii Foksal – jest rozpatrywany jako przejaw światowego konceptualizmu, a przecież chronologicznie rzecz ujmując należy on raczej do konceptyzmu, a nie do konceptualizmu, którego paragrafy zostały dopiero w 1967 roku *explicitie* sformułowane przez Sol LeWitta.¹⁰ Dłużniewski wyraziłby tu i w zapewne w innych przypadkach obawę z powodu zbyt łatwych

atrybucji pewnych artefaktów sztuki polskiej jako dzieł konceptualnych. Z pewnością nie miałby takich obiekcji, gdybyśmy określili je mianem konceptyzmu. Inni z kolei, jak Warpechowski, słusznie uznają, że pewna formuła polskiego konceptualizmu, wyznaczona głównie przez środowisko Galerii Foksal czy Jarosława Kozłowskiego, a podsumowana przez wystawę i publikację *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenie dyskursu: 1965-75* (CSW w Warszawie, 2000) jest zdecydowanie stronnica i represyjna (wykluczająca), dlatego wymaga poszerzenia tego dyskursu o kontr-wystawę i kontr-publikację pod red. Warpechowskiego *Autonomiczny ruch konceptualny w Polsce* (Galeria Stara, BWA w Lublinie, 2002). Oba rywalizujące ze sobą obozy, uwzględniając przy tym eliminacyjne stanowisko Dłużniewskiego, nie postawiły wyraźnie tego napięcia, które mnie tu istnieje pomiędzy konceptualizmem a konceptyzmem. Jeśli nawet mogą oni spierać się o być i nie być konceptualizmu nad Wisłą, o jego paradygmat czy autonomię, to trudno im wyprzeć się, że ich doświadczenia wyrastają z szerszego konceptyzmu, który w ich dziełach stał się później bardziej lub mniej ortodoksyjnym (jeśli nie wątpliwym, parodystycznym) konceptualizmem. Trzeba bowiem zawsze pamiętać, że dla konceptualizmu obcego czy rodzimego rodzajem najbliższym pozostaje konceptyzm, którego różne przejawy zebrał jeden z jego najwybitniejszych przedstawicieli Józef Robakowski w filmie *Żywa Galeria* (1974/75). To w tym filmie Warpechowski występuje z rybką w akwarium i gołębiem w klatce, po czy wypuszcza ptaka na wolność, chociaż do jego nóżki była uwiązana ryba.

Podobnie wiele propozycji Warsztatu Formy Filmowej wydają się asteizmami, jak quasi-analityczne filmy Ryszarda Waśki (m.in. z udziałem Wacława Antczaka), co wykazałem na wystawie *Dowcip i władza sądu*. *Asteizm w Polsce* (2007). Aura tego konceptyzmu utrzymywała się przez dziesięciolecia, a jej świadectwo dał zmarły w zeszłym roku, niezwykle błyskotliwy i przenikliwy Wojciech Bruszewski, kreśląc figurę *malarza konceptualnego*, który zwykł malować kwadrat na rozmaitym podłożu, nawet na sowieckiej granicy, ryzykując życie lub więzienie. Raz namalował podczas pleneru w PGRze *Rozkosz*: „Malarz przedstawia swój projekt zgromadzonym w świetlicy artystom. Podczas odczytu Restaurator, który właśnie wrócił z nową dostawą Siarkowego, wjechał jednym kołem swojego małego fiata na biały kwadrat. Niby nie zauważył. Tak niechcący. Wiadomo, że zrobił to złośliwie. Malarz konceptualny widział to z okien świetlicy. Jest człowiekiem pogodnym, ale również skrupulatnym i konsekwentnym. Bez jakiegokolwiek mściwej zjadłości, raczej traktując to jako formę »dyskusji« z rzeczywistością, zaraz po odczycie poszedł po kubek białej farby i precyzyjnie uzupełnił „brakujący” fragment kwadratu na masce i kole samochodu Restauratora”.¹¹ Ten ostatni to zapewne Józef Robakowski, który już w połowie lat sześćdziesiątych z takich zaczepek robił sztukę. Wymyślił między innymi Józefa Korbielę, by go lansować jako zdolnego malarza. Wnosząc z zachowanych obrazów, były to kuriozalne malowidła. Otóż owym Korbielą zainteresował się krytyk Bacciarelli i domagał się spotkania. Umówiony z nowo odkrytym talentem, daremnie tracił czas w kawiarni, obserwowany przez pomysłodawcę tego kamuflażu.

To napięcie pomiędzy konceptualizmem a konceptyzmem najlepiej można ukazać na przykładzie twórczości Andrzeja Partuma, o którym w 2001 roku w Poznaniu podczas dyskusji o wystawie *Irreligia* wyraził się Jarosław Kozłowski, że „był postacią szlachetną” (mając na myśli niski poziom konceptów niektórych artystów młodszych, należących do pokolenia tzw. sztuki krytycznej). Ten warszawski poeta i prowokator bardzo wcześnie zaczął modelować dyskurs konceptualny jako konceptyzm. Zaczynał od zaczepnego konceptyzmu. Już w listopadzie 1960 roku udając głos sekretarki i samego Aleksandra Zawadzkiego – przewodniczącego Rady Państwa, usiłował załatwić sobie koncert w Filharmonii Narodowej. Postawieni na baczność decydenci posłusznie wydrukowali i rozwiesili w listopadzie 1960 roku na warszawskich ulicach plakat informujący, że odbędzie się *Recital fortepianowy oraz Rzut Poezji Abstrakcyjnej* Partuma. Utwory fortepianowe miał wykonać sam kompozytor, a jego wiersze recytować Adam Hanuszkiewicz – w ramach cyklu *Przedstawiamy młode talenty*. Podstęp w końcu wykryto, gdy gorliwie zakomunikowano dzień wcześniej zdziwionemu Zawadzkiemu, że jego polecenie zostało wykonane. Powoli tego typu gra stawała się coraz bardziej widoczna. Dokonywała się ona w warunkach socjalistycznej, biurokratyzowanej kultury. Partum stanowił tu przykład może najklarowniejszy.

Jego odpowiedź na konceptualizm była stosunkowo szybka, jeśli rozpatrujemy ją w polskim kontekście. Ku zgorszeniu krytyki, które trwa nawet do chwili obecnej, w jego twórczości została naruszona granica między utworem poetyckim a wypowiedzią teoretyczną. Była to jego transracjonalna czy paralogiczna wersja *teoretyzmu*, by użyć terminu Grzegorza Sztabińskiego.¹² Dla Partuma było to o tyle łatwe, ponieważ już od początku lat 60. uprawiał on szczególny rodzaj poezji, dużo miejsca poświęcając parodii języka nauki czy opisu uzurpującego sobie prawo do obiektywizmu. Weźmy choćby wiersz „Liczebność liczenia”. To tautologiczne wyrażenie pojawia się też w jednym z jego doktrynalnych tekstów pt. „Sztuka Pro/La” (1971). Z kolei wiersz „Omyłka literacka” antycypuje ważny manifest „Lichwa poezji anomalii modyfikujących w sztuce konceptualnej” (1972). Partuma humorystyczne lubowanie się w abstraktach, w ich jałowości, dobrze harmonizowało z tautologiami konceptualizmu. Partum jednak daleki był od powagi sztuki pojęciowej. Sformułował on szereg deklaracji i manifestów, których wagę odczytujemy dopiero po latach. Wyeksplikujmy tu kilka z nich.

W „Sztuce Pro/La”, zaprezentowanej podczas Biennale „Zjazdu Marzycieli” w Elblągu w 1971 roku, wyznał, że jego koncepcja sztuki, mimo krańcowej różnicy, niewątpliwie zbliżona jest do konceptualizmu. Dodał, że koncepcja ta powstała przez rewizję konceptualizmu. Podobnie jak konceptualizm, również Partum przejawiał niechęć wobec formalistycznego rozumienia sztuki. Dlatego nie używał on pojęcia dzieła sztuki, lecz dość prowizorycznie (**grzecznościowo**) terminu „fakt Pro/La”, przyznając zarazem, że dąży do eliminacji wszelkiej inspiracji w sztuce, ponieważ inspiracja jest tylko **depresyjno-wtórny stanem** w stosunku do „faktów Pro/La”. Byłaby to więc analogia do właściwej konceptualistom eliminacji syntetycznych funkcji w sztuce i zastąpienia pojęcia dzieła sztuki przez zdania sztuki pojęte na wzór analitycznych zdań logiki czy matematyki, które zostały zbudowane z użyciem funkcyj ekstensjonalnych. Lecz na tym analogie kończą się, ponieważ Partum nie chciał zaakceptować pomysłu, aby analityczny typ wiedzy miał stanowić model rozumienia dyskursu sztuki. Partum ukazywał problematyczność analitycznej wiedzy, dochodząc w poetyckich intuicjach do kresu abstrakcyjności i komunikatywności.

W tekście „Lichwa poezji anomalii modyfikujących w sztuce konceptualnej” (1972) w dalszym ciągu zwalczał samowystarczalność konceptualizmu. Uzasadniał w nim inwazję poezji na teren konceptualizmu jako sztuki definiowania sztuki. Jeśli nie istnieje różnica między teorią (definicją) sztuki i jej praktyką, to możemy uznać poezję za nieprzewyciężony czynnik modyfikujący konceptualny dyskurs. Konceptualizm do tej infiltracji zachęcał, skoro sens sztuki zaczęto ustalać zupełnie arbitralnie. Sztuka – zgodnie z niedenotacyjną koncepcją znaczenia Wittgensteina – jest sposobem użycia wyrażenia **sztuka**. Partum dostrzegł w tym konceptualnym modelu bankructwo rozumu, który usiłując przewyciężyć dotychczasową różnorodność sztuki w kumulatywnym (wertykalnym) akcie rozumienia, doszedł w syntezie do uznania, że sztuka jest tautologią. Chociaż celem konceptualizmu było zredukowanie ogromnego kompleksu syntetycznych sądów o sztuce (**materialnego paradygmatu** – mimetyzmu, ekspresjonizmu czy formalizmu etc.), rezultatem okazała się ponowna afirmacja zmysłowości – tym razem zmysłowości samego języka. Znaczenie sztuki wedle Kosutha nie sytuuje się w pozajęzykowej dziedzinie rzeczywistości, lecz jest konstytuowane przez językowe zachowanie. W tej sytuacji konceptualizm nie mógł być pozostawiony sobie, ponieważ wynaturzył się w jałową, sterylną grę językową – w artystyczny nihilizm kontemplujący tautologię **sztuka jest sztuką**. Dlatego też poezja, zdaniem Partuma, musi udzielić **lichwy**, będąc źródłem twórczych anomalii modyfikujących konceptualny dyskurs. Metafora lichwy sugeruje, że w tej wymianie większą korzyść odnosi poezja, lecz zarazem okupuje ten zysk moralną stratą. Konceptualizm, podlegając nowym normom poezji, kształtującym przyszłość, musi uwzględnić dyktat wyobraźni, aby „następstwa świadomości nie oddalały się zbyt od wrażenia zmysłowego, a co najwyżej w swej złożoności wytwarzały czucie choćby bezsensownym przedsięwzięciem.” Na tej wymianie traci też poezja, sprzeniewierzając się *sensibilite morale*. Gubi ona swą czystość – ową radosną, ateoretyczną, samą dla siebie zmysłowość wyobraźni, udzielając wsparcia tautologicznej, napiętnowanej przez nihilizm intelektu strategii. Poezja zostaje skażona praktycznością konceptualizmu, dążącego do teorii – „to tym nie tylko prześciga starą metafizyczność, ale posuwa dalej »nieruchomym ruchem«”.

Teoretyczna synteza konceptualizmu jest – pisze ironicznie Partum – „nieruchomym ruchem”, ponieważ jej znawstwo jest tego rodzaju, że niweczy siebie, gdyż jego teoretyczna oczywistość nieustannie jest zakłócana przez dopuszczoną przez tautologię poetycką anomalię. Liryczny podmiot jako absolutność zawsze umknie logice indukcji zupełnej, zawsze przyniesie coś innego, czerpiąc nie tyle z własności, jakie posiada on i jego otoczenie, ile wskutek błędu. Symboliczna prawda języka czy praktyczna natura słuszności (zdrowy rozsądek) są nieustannie niepokojone przez smutek egoistyczny rozpamiętujący własne anomalie, które ciemnią konceptualny dyskurs. Tak oto omyłka literacka staje się twórczym i pozytywnym czynnikiem.

Dokładnie potwierdza się więc tu sentencja Sol LeWitta, że illogiczne sądy prowadzą do nowych doświadczeń, a sztuka konceptualna nie musi być logiczna. Logika kamufluje prawdziwe intencje artysty. Zalecenie Sol LeWitta, wedle którego irracjonalne myśli powinny następować po sobie absolutnie i logicznie, w pewnym zakresie zostało zrealizowane przez Partuma. Wystarczy prześledzić kolejność czy zbieżność w czasie pojawiania się jego konceptów. Swoją twórczość Partum określał jako **antyciało**, a poetykę charakteryzował jako **uraz sensu**. Był to przede wszystkim **uraz** wobec idei, a nie konceptu, który pozostaje z istoty swej **nie-do-rzeczny**. Sol LeWitt uważał, że artysta musi złagodzić (*mitigate*) rozdziew pomiędzy ideą a konceptem. I ten chyba postulat najlepiej tłumaczy Partuma **lichwą poezji** zaofierowaną sztuce konceptualnej.

Partum – ten osobliwy artysta, prześmiewca stosunków kulturalnych i mechanizmów artystycznej kariery w PRL-u, których parodią było jego Biuro Poezji (1971-84) – potrafił tworzyć poezję na przykład w postaci listu protestacyjnego w sprawie jakości spinaczy. Wplątanym w poezję stawał się poirytowany Naczelnik Wydziału w Ministerstwie Handlu Wewnętrznego i Usług, odpisujący, że nie wie, o co właściwie obywatelowi chodzi. Po czym otrzymywał odpowiedź, że akcja wysyłania spinaczy była konsekwencją happeningu zorganizowanego 9 kwietnia 1973 roku w Galerii Akumulatory przez Andrzeja Partuma, poetę i mistyfikatora z Warszawy: „Na imprezę złożyło się odczytanie przez autora poprzednio załączonej ulotki, rozdanie kopert i spinaczy oraz wykład o sztuce konceptualnej. Protest Partuma dotyczył sztuki użytkowej, której symbolem miał być spinacz, służący do organizowania rzeczywistości. (Jeśli spinacza nie uważać za dzieło sztuki, problem upada.) Bliższych wyjaśnień może udzielić Andrzej Partum z BUREAU DE LA POESIE 00689 WARSZAWA POZNAŃSKA 38/ 14 a A ANDRZEJ PARTUM. Ja osobiście nic nie mam przeciwko spinaczom. Czy nadeszła tylko jedna przesyłka? Spinaczy było ok. 10 kg, osób ok. 40. Z poważaniem mgr Nina Orłow.”

Ważnym dopełnieniem Partumowego konceptualizmu jako konceptyzmu był „Manifest sztuki bezczelnej” (1975/76), w którym wiele pomysłów powtarza z poprzednich tekstów: przede wszystkim właściwy „Sztuce Pro/La” postulat eliminacji inspiracji w sztuce; następnie akceptację nieredukowalnej perspektywy nonsensu. Pisze też o zwalczaniu natury w świadomości oraz uprawia dywersję sztuki wobec polityki i nauki. Nowym akcentem jest manifestowanie lekceważenia etatowych krytyków oraz odbiorców mitologizujących społeczne wartości. Partum atakuje też mail art (choć sam uczestniczy w tym ruchu), gdy głosi, że występuje przeciwko „filatelistycznej koncepcji sztuki”. Najważniejsze dlań jest zachowanie asocjalnych momentów w sztuce, a więc niezrozumiałości i asymilacji błędu czy anomalii, które stanowią dlań warunki samostanowienia sztuki – warunki jej rozwoju i możliwości wejścia w twórczy dialog z otoczeniem. Stwierdzenie Partuma, że „niezrozumienie sztuki stwarza szansę kolejnej wypowiedzi twórcy”, jest jak najbardziej trafne w kontekście wszechobecnej cenzury. Partum wyraźnie przeciwstawia się obecnym w sztuce pierwiastkom monologu (estetyki wrażliwości) i represji, zauważając, że „sztuka jest takim samym narzędziem zbrodni jak każde inne.” Kategorycznie forsowana jest tu ironia, bowiem każdy jest „ignorantem kultury i sztuki”. Postulaty te są dla Partuma niemal etyczną koniecznością człowieka. W tym czasie Partum wyraźnie wykonuje aspołeczną pracę, rozsyłając pocztą temu podobne deklaracje do znanych ludzi i instytucji sztuki. Na stwierdzenie, że jest ignorantem, Dick Higgins odpisał: „This is correct. I am merely another lover of such things. DH.”

Najbardziej ciętym konceptem Partuma była słynna *Pogarda* (1976), którą bezczelnie poświęcił wybranym osobom z Galerii Foksal. *Pogarda* jest konceptem w rodzaju estetycznej ciętości (*acuteza, agudeza, ostrota*). Jest to wystawienie przez

dowcip pewnej idei (jak *Smrodu* w Galerii Repassage w 1977 roku), której intensję dopełnił już osobiście (subiektywnie) sam pomysłodawca. Partum, uchodzący w kręgach akademickich za mętnego (za ową **matpę**, której nie był w stanie zrozumieć nawet tak cywilizowany profesor historii sztuki, jak Piotr Piotrowski), był po prostu jednym z naszych skrajnych conceptystów, który *explicite* zadeklarował swoją logofobię i obwieścił *Awangardowe milczenie* (1974), a później antycypował typowy dla postmodernizmu koncept „pozytywnego nihilizmu”.¹³ Jego „Manifest pozytywnego nihilizmu sztuki” (1980/82) wyprzedził pomysł Gianniiego Vattimo z jego *La fine della modernità* (1985).¹⁴

Jako absolwent Partum School of Positive Nihilism of Art, bowiem dyplom dostałem za uporczywe uchylanie się od wymogów tej szkoły, co praktykowałem w ciągu kilkunastu lat przyjaźni z jej twórcą, zgadzam się z poniższymi słowami: „Jak to się stało i co to oznacza, – zapytywał retorycznie Grzegorz Dziamski – że Partum zepchnięty przez naszą krytykę literacką w rejony artystycznego maniactwa i tam sytuowany, odnalazł się w centrum międzynarodowej awangardy i jeśli błędzi – to wspólnie z radykalnie nastawionymi artystami ostatniej ćwierci naszego stulecia?”¹⁵

- 1 Ian Burn, Roger Cutforth i Mel Ramsden, „Proceedings Society for Theoretical Art and Analyses (Art and Language, June
1970),” w: *Conceptual Art*, red. Peter Osborne (London: Phaidon Press, 2002), 236-37.
- 2 „We are looking from very different points of view. We can theorize our evolution as a discontinuous catastrophic paradox.
And it suggests a model of legitimization that has nothing to do with obligatory pattern for everybody everywhere. The
meaning only on the context in which it occurs. What we can observe, looking from a different reality, is that the basis of our
knowledge is difference understood as paralogy.” – por. Świdziński, *Quotations on Contextual Art*, 114.
- 3 Daniel Buren, „Beware!” w: *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists’ Writings*, red. Kristine
Stiles i Peter Selz (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1996), 140-41.
- 4 Henry Flynt, „Concept Art,” w: *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists’ Writings*, 820-22.
- 5 Sol LeWitt, „Paragraphs on Conceptual Art; Sentences on Conceptual Art,” w: *Theories and
Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists’ Writings*, 822-27.
- 6 Daniel Marzona, *Conceptual Art*, red. Uta Grosenick (Köln - London - Los Angeles: Taschen, 2006), 6.
- 7 Kazimierz Piotrowski, „Estetyka jako asteiologia,” w: *VIII Polski Zjazd Filozoficzny. Księga streszczeń*, red. Anna Brożek
i Jacek Jadacki (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Semper, 2008), 491-92.
- 8 ———, „Kryzys znaczenia w sztuce. Josepha Kosutha przejście od tautologicznego do zantropologizowanego modelu
sztuki,” *Óbieg*, nr 9/10 (1991): 17-19.
- 9 Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009)
- 10 Por. Peter Osborne, *Conceptual Art* (London: Phaidon Press, 2002), 72-73.
- 11 Wojciech Bruszewski, *Fotograf* (Kraków: Korporacja Ha!art, Bunkier Sztuki, 2007), 85.
- 12 Grzegorz Sztabiński, *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu
Łódzkiego, 1991), 7.
- 13 Kazimierz Piotrowski, „Pozytywny nihilizm Andrzeja Partuma,” *Magazyn Sztuki*, nr 5 (1995): 112-24.
- 14 Gianni Vattimo, „Nihilismus und Postmoderne in der Philosophie,” w: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der
Postmoderne-Diskussion*, red. Wolfgang Welsch, Acta humaniora (Weinheim: VCH, 1988), 233-46.
- 15 Grzegorz Dziamski, „Andrzej Partum - w wirze przemian,” w: *Partum z wypożyczalni ludzi (historia bycia twórcy)*, red.
Grzegorz Dziamski (Warszawa: Dom Słowa Polskiego, 1991), strony nienumerowane.