

Bożena Kowalska

Protokonceptualizm polski

Sztuka i Dokumentacja nr 6, 15-18

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.

PROTOKONCEPTUALIZM POLSKI

Bożena Kowalska

Pierwszą, zasadniczą komplikacją przy rozważaniach nad sztuką konceptualną i jej genezą są trudności z jej zdefiniowaniem. Próby jednoznacznej i całościowej charakterystyki tego zjawiska są podejmowane od dawna, jednak bez zadowalającego rezultatu. Luiza Nader w swojej obszernej książce *Konceptualizm w PRL* stwierdziła: „Sztukę konceptualną opisywał Beke za Henrym Flyntem, Josephem Kosuthem oraz Sol LeWitem, a więc trzema wykluczającymi się i konkurującymi ze sobą definicjami uzmysławiającymi niejednorodność konceptualizmu w Stanach Zjednoczonych. Rozumiał ją jako niematerialną i operującą konceptami (Flynt), przybierającą postać języka analitycznych zdań badających naturę sztuki (Kosuth) lub przyjmującą formę obiektów, pod warunkiem jednak, że pełnią one funkcję wtórną wobec idei. Konceptualizm w Europie Centralnej definiował on jako heterogeniczną praktykę artystyczną przeciwstawiając ją zakładanej (...) jedności, ortodoksyjności i analityczności konceptualizmu amerykańskiego.”¹

Termin „sztuka konceptualna” stworzył Sol LeWitt, jeden z głównych przedstawicieli minimal art, publikując w renomowanym piśmie amerykańskim *Artforum* latem 1967 r. – na długo zanim pojawiły się pierwsze manifestacje tej twórczości – artykuł pt. „Paragraphs on Conceptual Art”. Jako początek konceptualizmu, czy precyzyjniej: dążenia do bezobiektywności w sztuce, przyjęć wypada za badaczami zjawiska konceptualizmu, m.in. za Klausem Honnefem² wystawę, którą Seth Siegelau organizował w styczniu 1969 r. w wynajętym biurze w nowojorskim McLendon Building. Uczestniczyli w niej Kosuth, Robert Barry, Douglas Huebler, Lawrence Weiner i Ian Wilson.

W Polsce typowy konceptualizm o formach znanych już za granicą, a przejawiający się w zapisach procesów, oznaczeniach miejsc, komunikatach, dokumentach fotograficznych, filmach, przesyłkach pocztowych i podobnych formach przekazu wyzbytych obiektu, doszedł do głosu w 1970 r. Jego admiratorem i propagatorem był Jerzy Ludwiński, a za jego najważniejsze manifestacje uchodzą Sympozjum „Wrocław '70” i VIII Plener Koszaliński w Osiekach. Kulturowało go ze szczególnym zaangażowaniem środowisko wrocławskie skupione wokół Ludwińskiego, Galeria Foksal w Warszawie oraz kilku artystów ze środowiska poznańskiego. W większości przypadków były to mniej lub bardziej twórczo zindywidualizowane działania inspirowane wzorcami powstałych nieco wcześniej koncepcji artystów amerykańskich i zachodnioeuropejskich.

Wprawdzie postmodernistyczna konwencja myślenia o sztuce zniwelowała właściwe modernizmowi kryteria odkrywczosci, nowatorstwa i oryginalności, jednak dla mnie – anachronicznie – wciąż pozostają one jednymi z podstawowych proberzy wartości. Jest to widocznie, mimo wszystko, mocno ugruntowane skoro zajmując się koncepcją „sztuki bez granic” Ludwińskiego, Paweł Polit pisał, że „w polu sztuki bez granic, żadna z propozycji artystycznych nie jest wyróżniona, nie jest możliwe ułożenie ich w strukturę hierarchiczną ze względu na określone kryteria stylistyczne. Nadal obowiązują w nim jednak kryteria nowości i bezkompromisowości.”³

Jeśli więc przyjąć rok 1969 za początek (w sensie globalnym) zjawiska konceptualizmu, a za uprawnioną wśród innych jego definicję zaistnienia „w formie obiektów pod warunkiem, że pełnią one funkcję wtórną wobec idei” oraz uznać prawo autorki do posługiwania się kryterium autentycznej, indywidualnej odkrywczosci – tekst ten poświęcić chciałabym anonsowanemu już przeze mnie w książce *Polska awangarda malarska 1945-1970* zjawisku polskiego protokonceptualizmu.⁴ Zaliczam dziś do tej kategorii odkryć w sztuce czterech artystów: Romana Opałkę, Andrzeja Pawłowskiego, Jerzego Rosołowicza i Ryszarda Winiarskiego. Wszyscy czterej stworzyli swoje koncepcje sztuki znacznie wcześniej niż przyjęta w sensie globalnym data początku sztuki konceptualnej. Wszyscy czterej posługiwali się językiem materialnych obiektów, ale pełnili one tylko funkcje przekazników całkowicie podporządkowanych zawartym w nich ideom. Wszyscy czterej stworzyli własne, odkrywczosci, z nikim nieporównywalne koncepcje myślowe i znaleźli dla nich język przekazu nieporównywalny z żadnym wcześniej czy równolegle powstałym. Wszyscy czterej też zanegowali czynnik estetyczny w swych działaniach i element subiektywizmu doznań emocjonalnych, dominującą rolę wyznaczając prowokacji lub refleksji intelektualnej. Tym nietypowym postępowaniem otwierali sztuce nowe, nieprzewidywalne perspektywy, które wolno postrzegać jako zapowiedzi zjawiska kilka lat później nazwanego konceptualizmem.

Mimo, iż *Powierzchnie naturalnie ukształtowane* Pawłowskiego, które tworzył od 1963 r. zaliczane były do dyscypliny malarstwa, a jego *Manekiny*, których pierwsze realizacje przypadły na rok 1964 – do kategorii rzeźby, zarówno w przypadku tych pierwszych, jak i drugich nie można mówić o tworzeniu autorskiej, komponowanej pod kątem artystycznym pracy. Autorskie było ich programowanie, a powstawały wskutek oddziaływania określonych sił na materiał, który pod ich (przewidywanym przez artystę) wpływem ulegał przekształceniom zgodnie ze swoją strukturą. Egzemplifikując: wspomniane prace malarskie Pawłowskiego były obrazami, w których płótno, wypchnięte od spodu drewnianymi klockami czy listewkami, kształtowało się w charakterystyczny dla jego natury sposób, tworząc osobliwy relief. *Manekiny* zaś były po prostu formami z masy gipsowej, zgniatanej ciężarem, który ją formował, zgodnie z naturą zasychającego szybko gipsu i materiału worka, w którym się ten gips się znajdował. W katalogu wystawy artysty w Krzysztoforach w 1964 r. Pawłowski pisał: „Rozwój cywilizacji zapewni nam w końcu możliwość materializowania idei przestrzennych przez określanie dyspozycji, ustalanie założeń, warunków, w których forma kształtować się będzie jakby sama. Cały wysiłek twórczy będzie mógł być wtedy skupiony na określeniu założeń dla mającej powstać formy.”⁵ Przykładem tej koncepcji tworzenia sztuki było przytaczane przez artystę równanie krzywej łańcuchowej, wykorzystywane przez niego tak w sztuce, jak i w rozwiązywaniu zagadnień związanych z kształtowaniem form przemysłowych.

Podobnie wytyczały drogę w przyszłość nowatorskie, wyprzedzające czas i rozstawione nie tylko w kraju *Kineformy* Pawłowskiego po raz pierwszy pokazywane publicznie w 1957 r. Niestety, zarzucił on dalsze prace nad nimi, po eksperymencie łączenia *Kineform* z fotografiami fragmentów ludzkiego ciała. Wystarczyło mu bowiem odkrycie i przeanalizowanie możliwości kreatywnych światła i ruchu wykorzystanych dla potrzeb twórczych sterującego nimi intelektu. To, co tworzył było niejako rezultatem procesu rozważań i konkluzji. Toteż najważniejszy był dla niego wynik działania pojęty nie jako obiekt sztuki, ale jako sprawdzian tego, co pomyślane i wyobrażone. Taką strefą eksperymentów i badań nad niespójnością doznań między odbiorem zmysłem wzroku i dotyku były *Stymulatory wrażeń nieadekwatnych* Pawłowskiego (1964) – skrzynki, do których przez wąskie otwory wkładało się ręce, by dotknąć tego, co znajdowało się w ich wnętrzu.

Wprost w obszar sztuki konceptualnej, samodzielnie, zanim jeszcze na Zachodzie czy w Ameryce powstały pierwsze jej zjawiska, wkroczył Pawłowski swoją

„Koncepcją pola energetycznego” stworzoną w 1966 r., gdzie pisał: „Twórca tworzy pole energii, którą produkuje w procesie twórczym i jest jej nośnikiem” – i dalej – „Energia odpowiada dotychczasowemu pojęciu dzieła sztuki (...) Proces twórczy, polegający na tworzeniu energii, nie musi być zmaterializowany zapisem w formie obrazu, rzeźby, partytury.”⁶

W sześć lat później niż *Kineformy* Pawłowskiego, ale rok wcześniej, niż prezentacja jego *Stymulatorów wrażeń nieadekwatnych* i towarzyszący jej tekst – w 1963 r. na zebraniu grupy Szkoła Wrocławska w mieszkaniu prof. Gepperta, przedstawiona została publicznie „Teoria funkcji formy” Rosołowicza. Artysta wprowadził w niej pojęcie „świadomego działania neutralnego” jako „jedynę i uniwersalną antyideę”. Miała ona wedle założeń autora służyć jako *antidotum* na wszelkie istniejące idee, ludzkie działania celowe, które prowadząc często do konfliktów, w ostatecznej konsekwencji niosą zagrożenie samozagłady ludzkości. Dlatego w miejsce działań celowych, proponował artysta działania neutralne. Twórczość artystyczną traktował jako jedną z form takiego działania: kreowanie obiektów o funkcji bezwzględnej tj. nie podporządkowanych żadnej celowości użytkowej. Pisał: „Zadaniem artysty jest (...) odkrywanie i tworzenie na wzór natury form o funkcji bezwzględnej.”⁷ Twórczość Rosołowicza, która rozwijała się równoległe z jego teorią – jego organiczne struktury reliefowe, obiekty z soczewkami i pryzmatami, czy koncepcja *Kreatorium kolumny stalagnatowej* „*Millenium*” – nie były przez niego pojmowane jako dzieła sztuki, ale jako egzemplifikacja teorii i działania neutralnego. Utopijna antyidea Rosołowicza, wraz z realizacjami artysty traktowanymi jako przykład jego teorii, stanowiły jedną z pierwszych propozycji konceptualnych – w pełni własną, oryginalną i nowatorską pod każdym względem, wyprzedzającą przynajmniej o cztery lata pojawienie się zjawiska konceptualizmu w skali światowej. Teksty teoretyczne Rosołowicza, podobnie jak Pawłowskiego, budowały podwaliny pod ten nowy rodzaj wypowiedzi artystycznej.

Dwa lata po ogłoszeniu przez Rosołowicza „Teorii funkcji formy” we Wrocławiu, w Warszawie Opałka stworzył pierwszy swój „obraz liczony” stosując progresję o jeden, zamknięty cyframi od 1 do 35 327. Programem „liczenia” objął artysta całe swoje życie. Pierwszy obraz malowany był bielą na czarnym tle, dwa następne: czerwienią na czerwieni i czernią na czerwonym tle. Po dwóch takich próbach z kolorem, aby uniknąć jakichkolwiek cech estetyzmu, twórca zdecydował się na ascezę szarości-bieli. Postanowił następnie dodawać do szarej barwy tła każdego kolejnego płótna 1% bieli, co oznaczało po setnym obrazie osiągnięcie, jak to określał „zasłużonej bieli” – białych cyfr malowanych na białym tle. Potocznie nazywane obrazami, jego płótna są jedynie „detalami” jednego dzieła, które stanowi cała jego twórczość. Poszczególne „detale” spełniają bowiem rolę wyodrębnionych kart jednej, spójnej księgi życia. Są ciągami notacji nieuchronnego procesu przemijania czasu. Pracochłonnemu malowaniu rosnących liczb towarzyszy ich foniczne wyliczanie, które uzmysławia wymiar czasu potrzebnego do ich zapisania, a codziennie wykonywane zdjęcie twarzy artysty ujawnia proces starzenia się, biologicznego przemijania.

Jednak nie „detal” zapisany cyframi, nie zdjęcie twarzy artysty i nie zanotowany jego głos wyliczający liczby są przez twórcę traktowane jako dzieła sztuki, istotny cel i rezultat działania. Są to tylko notacje idei, filozoficznej refleksji i intelektualnego zwycięstwa artysty nad śmiercią. On pierwszy, na pograniczu sztuki i filozofii, dzięki świadomości, że radosny moment zamknięcia jego dzieła oznacza równocześnie moment jego „spotkania z rozstaniem”, unieważnił lęk i dramat umierania. Wszak już starożytni mówili: *finis coronat opus*. Koncepcja filozoficzna artysty jest nadrzędna. Stworzone przez niego obiekty materialne stanowią jedynie jej zapis. W tym sensie twórczość Opałka, podobnie jak działalność Pawłowskiego i Rosołowicza, jest jednym z pierwszych na świecie przejawów i zapowiedzi sztuki konceptualnej. Przejawem odkrywczym, dla niektórych kontrowersyjnym jak każda, nadto bulwersująca nowość i bardzo głębokim myślowo.

Kolejnym na gruncie polskim i wybitnym w skali globalnej prekursorem konceptualizmu był Winiarski. Jego koncepcja sztuki wywodzi się z inspiracji matematyką – rachunkiem prawdopodobieństwa. Jego prace stanowią w istocie zapisy funkcji zmiennej losowej, co konsekwentnie podkreślał nie nazywając ich obrazami, ale „próbami wizualnej prezentacji rozkładów statystycznych”. Zgodnie z ideą artysty, stanowiły one rezultat połączonych ze sobą czynników przypadku i zaprogramowania.

Program przewidywał np. dwie alternatywne wielkości kwadratów, na które podzielona ma być powierzchnia płótna, ale o ostatecznym wyborze tej wielkości decydował przypadek, wyzwalany przez rzut monetą lub kostką do gry. Podobnie losowany był narożnik obrazu od którego miało się rozpocząć wypełnianie kolejnych kwadratów kolorem; rzut monetą rozstrzygał również, czy losowane pole kwadraciku ma przyjąć barwę czerni, czy pozostać białe. Intencją twórcy było odrzucenie wszelkich zasad dotyczących malarstwa. Podobnie jak Opałka, Pawłowski i Rosołowicz, zanegował on samą ideę obrazu jako świadomie kształtowanego dzieła malarskiego noszącego cechy twórczej indywidualności artysty. Podobnie też do nich dążeniem Winiarskiego było stworzenie sztuki, której nie da się ocenić z punktu widzenia wartości estetycznych, ale której sens można wyjaśnić racjonalnie i logicznie.

Jednak te, z pozoru czysto mechaniczne, zapisy funkcji zmiennej losowej, były równocześnie zapisem przestania artysty i jego filozoficznej postawy; są one bowiem przetworzonym matematycznie odbiciem obrazu wszelkiej rzeczywistości od makro- do mikrokosmosu, poprzez życie przyrody i człowieka. Dla Winiarskiego główną zasadą wszelkiego bytu było współistnienie programu i przypadku, przy czym ten ostatni raz wspomaga, a kiedy indziej uniemożliwia realizację tego pierwszego. To założenie filozoficzne, implikujące podstawowe pytanie o determinizm czy indeterminizm, i stanowiące punkt wyjścia oraz inspirację do działania artysty, było dla Winiarskiego sprawą najistotniejszą. Było źródłem rozważań i niewyczerpanej przygody, w której niebłahą rolę odgrywał ludyczny element gry. Koncepcja twórcza artysty zawierała istotne pierwiastki konceptualizmu i w tym sensie była jego zapowiedzią. Dla Winiarskiego, co wielokrotnie podkreślał, ważny był nie rezultat pracy, czyli dokonany już zapis przeprowadzonych czynności aleatorycznych, ale sam proces owych działań, który doprowadził wprawdzie do powstania materialnych obiektów, ale były one traktowane przez twórcę jako uboczny produkt jego koncepcji, niejako więc zdeprecjonowane.

Przeanalizowane tu cztery, nad wyraz pod każdym względem różne, postawy artystyczne, w sposób ewidentny wpisujące się w zapowiadany przez nie nurt sztuki konceptualnej, mają wyjątkową wartość i wyjątkowe znaczenie. Nie tylko dlatego, że wyprzedzają swój czas odgrywając rolę prekursorską wobec globalnie ujmowanego zjawiska konceptualizmu. Ich główny walor polega przede wszystkim na tym, że każda z tych postaw wykląda się indywidualnie i samodzielnie, bez żadnych inspiracji wynikłych czy to z teoretycznie przekazanych informacji o podobnych trendach rozpowszechniających się w świecie, czy też z oparcia na wzorcach poczynąń artystów Zachodu lub Stanów Zjednoczonych. Drugim, nie mniej istotnym walorem omawianych postaw czterech naszych artystów jest zawarty w ich twórczości przekaz ważkiej myśli, koncepcji czy idei filozoficznej albo analitycznej, jak w przypadku Pawłowskiego. Nowatorstwo i głębia tych koncepcji czy idei decyduje o ich wyjątkowej wartości. Toteż w najwyższym stopniu zasługują one na poczesne miejsce w dziejach sztuki powszechnej.

Czterej omówieni tu pokrótce artyści, wkraczający w obszar sztuki konceptualnej, nie są jedynymi, których wypowiedzi oceniam jako wywiedzione z własnej wyobraźni, przez nikogo nie zasugerowane i odkrywcze. Byli też jeszcze w sztuce polskiej inni równie oryginalni jak np. Edward Krasiński czy Jerzy Treliński. Nie byli jednak prekursorami tego nurtu poszukiwań. Ich twórczość w tym duchu rozgrywała się już w okresie, gdy konceptualizm stał się modny i był uprawiany tyleż powszechnie, co powierzchownie.