

Wioletta Kazimierska-Jerzyk

Obraz a idea : estetyczno-antropologiczne paradoksy sztuki konceptualnej : implikacje ikonoklastyczne

Sztuka i Dokumentacja nr 6, 47-54

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.

OBRAZ A IDEA. ESTETYCZNO- ANTROPOLOGICZNE PARADOKSY SZTUKI KONCEPTUALNEJ (IMPLIKACJE IKONOKLASTYCZNE)

Wioletta Kazimierska-Jerzyk

Nieustannie odradzające się w kulturze ikonoklazmy są jednym ze świadectw żywotności pewnej antropologicznej myśli o tym, że nie można tworzyć bezkarnie obrazów, bo mogą działać! Myśl tę można oczywiście określić jako mityczną, tutaj jednak chodzi nie tyle o podkreślenie jej stałej aktualności,¹ co wskazanie na ogólny impet kulturotwórczy – wbrew stereotypom, przypisującym i ikonoklazmowi, i mitowi swoistą regresywność. Gdy Ernst Cassirer pisał, że „nie można (...) mówić o »rzeczach« jak o materii martwej, [że] wszystkie przedmioty są taskawe lub złośliwe, przyjazne lub wrogie, znajome lub niesamowite, pociągające i urzekające lub odpychające i groźne”, sankcjonował ich działanie nie jako dające się wyjaśnić złudzenie, a jako formę doświadczenia – konkretnego i bezpośredniego.² W teorii sztuki mówimy o „tradycji ikonoklazmu”, przez którą rozumie się nie tylko praktykę niszczenia i zakazu tworzenia obrazów, ale również wiarę w moc obrazów (lęk przed nią)³ – stąd immanentnie paradoksalny czy subwersywny charakter tej tradycji, stąd także jej efektywność w wyjaśnianiu zjawisk złożonych, dwuznacznych czy wewnętrznie sprzecznych.

Niedoścignionym tropicielem tych „działań obrazów” pozostaje David Freedberg.⁴ Zaś ortodoksyjny⁵ konceptualizm wydaje się jednym z bardziej skrajnych przejawów współczesnego ikonoklazmu, ponieważ wymierzony jest *explicite* w nieporównywalnie z czymkolwiek innym atrakcyjną kompetencję człowieka, jaką jest zmysłowość. Jednakże ów Freedberg staje się w swoim czasie mentorem samego Josepha Kosutha i uczestnikiem jego wystawy/dzieła/praktyki antropologicznej *The Play of the Unmentionable*.⁶ W ich spotkaniu jest też swoisty paradoks. Zresztą paradoksy w różnych odmianach osnuwają i tradycję ikonoklazmu, i sens konceptualizmu. Co ważne, pozwalają one podjąć dyskusję nad możliwością rozwijania konceptualizmu oraz nad jego statusem granicznym pomiędzy modernizmem a postmodernizmem.

GDY KONCEPTUALIZM SPOTYKA SIĘ Z ESTETYKĄ...

Istnienie obrazów trzeba zatem uzasadniać. Przede wszystkim domagają się one uprawomocnienia, gdy nie legitymuje ich – jak dawnej – jakiś związek zewnętrzny z religią czy polityką.⁷ Jak zauważa Odo Marquard, by w warunkach nowożytnego ikonoklazmu można było ocalić sztukę,⁸ należało dokonać wynalazku estetyczności. Nowoczesność cieszy się zatem obrazami, a rozsądza o ich działaniu autonomiczny smak. Jest to oczywiście sytuacja paradoksalna! Zdaniem Arthura C. Danto ta zmysłowa uczta odbywa się w wieży z kości słoniowej pod auspicjami filozoficznego zniewolenia sztuki. Sztuka nie może nic czynić, jest pozbawiona celu i interesów.⁹ Nie trudno się domyślić, że wyzwolić sztukę z tej estetycznej śpiączki można tylko przekornie lub podstępem. Czyni to właśnie, zdaniem Arnolda Berleanta, konceptualizm. Jak to możliwe, skoro widmo estetyzowania prześladowuje każdą jego odmianę? Otóż, „w sztuce konceptualnej to, czego nie widać, odgrywa jeszcze ważniejszą rolę, stając się nie tyle milczącym partnerem, co zasadniczą postacią. Tutaj dzieło sztuki usuwa się w cień, a jego miejsce zajmuje akt świadomości, wyobraźnia, ewentualnie konkretna informacja. Sztuka konceptualna wydaje się zmieniać miejsce sztuki tak, że raczej otrzymujemy informację o obrazie czy przedmiocie, niż sam obraz”.¹⁰ Dwa zastrzeżenia są tu jednak ważne. Po pierwsze, akcentowanie w sztuce tego, co niewidoczne, nie jest niczym nowym, w konceptualizmie chodzi raczej o „gradację pewnej postawy wobec sztuki niż o nowy jej rodzaj”.¹¹ Po drugie, akt świadomości nie czyni przecież nas ślepyimi. „Artysta konceptualny w pomysłowy sposób – pisze Berleant – bada estetyczne możliwości świadomości”. Konceptualista pokazuje, czym faktycznie (nie w nowoczesnym teoretyczno-utopijnym projekcie) jest estetyka. Nie „czystym ćwiczeniem estetycznym”,¹² nie konstatacją, że zmysły działają, lecz że jest coś do obejrzenia lub wyobrażenia. W proces ten angażujemy całe swoje ludzkie kompetencje, wiedzę, aktualne dyspozycje, stany emocjonalne. Estetyka, dzięki świadomości percepcji, jest też wyobrażeniem tego, co niewidoczne, staje się częścią rozumienia, ale i pragnieniem zobaczenia, jest też namiętnością. Konceptualizm jest sprzeciwem wobec redukcji estetyczności, jaką funduje jej domniemana autonomia, sprzeciwem wobec jednowymiarowości estetyki. Kosuth liczył się z koniecznością pewnego minimum danych zmysłowych, nazywał to „sztuką o najściślej określonej morfologii” (świadczą o tym podawane i komentowane w *Sztuce po filozofii* przykłady, m.in. Donald Judd¹³). Postulowane przezeń oddzielenie estetyki od sztuki dotyczy ich pojęciowego powiązania: estetyczność nie jest żadnym z warunków definicyjnych sztuki.¹⁴ Jednocześnie Kosuth nie zamierzał dezawuować „środowiska wizualnego”, podkreślał nawet, że ulega ono stałemu wzbogaceniu, i że sztuka w sferze estetycznego doświadczenia nie może konkurować z ofertą mediów.¹⁵

Choć odmawiał Kosuth tradycyjnej (formalistycznej) sztuce oddziaływania na inną sztukę (gdyż tylko afirmuje własną tradycję) – a „sztuka »żyje«, oddziałując na inną sztukę”¹⁶ – zdawał sobie sprawę, że to, co ludzie powszechnie uznają za sztukę oddziałuje „w nieskończonym kosmosie kondycji ludzkiej”. Toteż zadaniem, które mogło poświadczyc konceptualistyczną „prawdę o sztuce”, stało się takie zwrócenie uwagi odbiorców na to, co jest dla nich sztuką, by ich doświadczenie wносиło jednak coś do świadomości sztuki. Artysta miał przyjąć rolę antropologa.¹⁷

To, co opisuje się w kategoriach totalnego zwrotu w koncepcji Kosutha,¹⁸ w powyższej perspektywie wydaje się jednak raczej oczywistą konsekwencją. Antropologia, którą projektuje, jest nie tylko uprawomocnieniem sztuki, ale stanowi też strategię twórczą, jest i teorią, i praktyką. Zadając sobie pytanie o sztukę, prowokując do zadawania takich pytań przez odbiorców, definicja sztuki i jej teoria stają się ważne w praktyce. Ważność doświadczenia jest przecież postulatem wypracowanym właśnie przez klasyczną antropologię filozoficzną. Zwróćmy uwagę, że konceptualizm umożliwia też sztukę, kontynuację praktyki artystycznej.¹⁹ Możemy to nazwać sztuką „pokonceptualną”,²⁰ ale jest ona po „takim” konceptualizmie, z którego można wyciągać wnioski, na którym można budować, którego rezultaty można włączyć w dyskurs społeczny. U źródeł takiej interpretacji ewolucji konceptualizmu, leży przekonanie, że sztuka może być społecznie ważna (ów „kosmos kondycji ludzkiej”), że obrazy mogą coś uczynić. Dlatego wielu artystów wykonuje operacje „na obrazach”, a nie „o obrazach”. Nawet Kosuth, który posłużywszy się

w ramach *The Play of the Unmentionable* majątkiem instytucji Brooklyn Museum, nie mogąc ingerować w fizyczność obrazów, rzeźb i innych eksponatów, nie tylko włączył je w inny kontekst cytataми umieszczonymi na ścianach muzeum. Przede wszystkim odebrał im tytuły i wszelkie atrybucje, takie jak data czy nazwisko autora. Należą one do praktyki naukowego dystansowania się od sztuki, tymczasem żywotność sztuki zależy od jednostkowego doświadczenia, zyskującego (bądź nie) intersubiektywną ważność.²¹ Od zwykłej konstatacji w rodzaju „to Rembrandt, a to Picasso”, od estetycznej delektacji, która pełni zaledwie – jak powiedziałyby Arnold Gehlen – funkcje odciążające,²² przechodzimy do estetyki ryzykownej. Możemy liczyć na silne doznania. Jak zauważa Agnieszka Rejniak-Majewska, choć „Kosuth w swoim komentarzu słowem nie wspomina o materialnym istnieniu prezentowanych obiektów oraz o afektywno-cielesnej reakcji na nie, [to] reakcja taka jest najwyraźniej »wkalkulowana« w końcowy efekt. »Afektywny apel« uderzających zestawień przedmiotów został milcząco założony, jako ten wymiar doświadczenia, który po demontażu „znaturalizowanej” dydaktycznej ramy i związanych z nią kategorii orientujących odbiorcę, umożliwi zmianę jego postawy, z finalnym ukierunkowaniem uwagi na kontekst, jako wymiar decydujący o znaczeniach nadawanych muzealnym obiektom”.²³ Zwraca na to uwagę również sam Freedberg, przyznając, że spośród wielu ważnych aspektów *The Play of the Unmentionable*, którym patronuje oczywiście rekontekstualizacja, wyróżnić wypada „uchwycenie źródeł emocji, pożądania i lęku: lęku przed sobą, jak również przed innymi”.²⁴ Podobna waloryzacja estetyczności dotyczy także innych „przedsięwzięć kuratorskich” Kosutha. Na przykład poczucie anestetyczne, o którym pisze Anna Zeidler-Janiszewska w odniesieniu do *Passagen-Werk (Documenta flânerie)* na Documenta 9 w Kassel w 1992, nie jest tęsknotą za modernistyczną utopią,²⁵ nie jest sprzeciwem wobec doznania estetycznego, a jak twierdzi Wolfgang Welsch – jego bratem syjamskim, znieczuleniem – ale przecież na wysokim poziomie pobudzenia.²⁶

GDY OBRAZ WAŻNIEJSZY JEST OD IDEI...

Pojęcie konceptualizmu nie jest jasne i jest to zresztą sytuacja właściwa każdemu zjawisku artystycznemu, nawet jeżeli wydaje się, że ma ono określone ramy czasowe i instytucjonalne. Gdy mowa o primacie w nim idei (koncepcji) i procesu twórczego nad przedmiotem (wytworem, wizualnością), nie zawsze oznacza to dezawuowanie, czy destrukcję tego ostatniego. Stąd cały szereg zjawisk klasyfikuje się jako te „ku konceptualizmowi”, czy „ku filozofii”, jako „sztukę okresu filozofii”²⁷ bez jednoznacznych prób przyporządkowania. W konsekwencji konceptualizm jest raczej „platformą polemik”,²⁸ niż nurtem artystycznym, a źródłem tej wieloznaczności upatrujemy już w koncepcjach inicjujących zjawisko konceptualizmu.²⁹

Swą uwagę skieruję w dalszej części rozważań na te postawy i realizacje zapoczątkowane w latach siedemdziesiątych, które zachowują obraz w sensie fizycznym i problematyzują obrazowanie w taki sposób, że najistotniejsze wydają się refleksje dotyczące pojęcia sztuki (obrazu). Przy czym, zasadnicze pytania, które kieruję w stronę teoretyków konceptualizmu są następujące: a co wtedy, kiedy obraz jest ważniejszy od idei, gdy odwróci się hierarchię tych podstawowych elementów idea-obraz. (Konsekwencje takiej hierarchizacji rozważa w swoim tekście z niniejszego zbioru Agnieszka Gralińska-Toborek). Odwracam ją arbitralnie, jako odbiorca, mając przed sobą fizyczny przedmiot sztuki. Naturalnie spodziewam się w tych obrazach – jak się za chwilę okaże: „połamanych”, „powycinanych”, „poprzesuwanych” – konceptualizacji jakiegoś problemu. Jednakże to, że sztuka inna jak związana z refleksją, nie jest dzisiaj możliwa, przeczowano od bardzo dawna. Fakt ten żadnego nurtu dziś ani nie wyróżnia, ani specjalnie nie nobilituje.³⁰ Zatem, czy w okolicznościach, w których artysta maluje obraz, możemy jeszcze konsekwentnie mówić o konceptualizmie? A jeśli nie, to do jakiego typu praktyki artystycznej włączyć poniższe przykłady?

Zauważmy, że fakt istnienia przedmiotu zwanego „olej na płótnie”, będącego źródłem przeżycia estetycznego nie implikuje wszakże istnienia malarza „co się zowie” i malarza jako wytwórcy tychże. Ten paradoks „bycia nie malarzem”, a „autorem wypowiedzi artystycznej, która może przybrać formę malarską”³¹ uwikłany

jest w określone praktyki ikonoklastyczne oraz artykułowaną wprost i natychmiast konieczność ich przewycięzania.

Jan Berdyszak *explicito* nawiązał do tradycji ikonoklastycznej w dwóch cyklach realizowanych mniej więcej równolegle (1973-1976): *Miejsca rezerwowane* i *Facies*. Pierwszy obejmuje liczne obrazy i szkice, drugi tylko szkice. Jak zauważyła Renata Rogozińska, oba cykle nie doczekały się wyczerpującej analizy, drugi w ogóle jest pomijany, a pierwszy wspominany w kontekście innych realizacji.³² Dla autorki *Ikony w sztuce XX wieku* romb płomienisty, jako kluczowa figura w cyklu *Miejsca rezerwowane*, jest w oczywisty sposób symbolem wszechogarniającej transcendencji i zarazem powodem wpisania tych prac w nurt religijny. Choć wizerunek Chrystusa we wspomnianych cyklach się nie pojawia, Rogozińska podporządkowuje swą narrację wątkom ikonograficznym, swą interpretację motywuje dodatkowo tym, że pierwszy obraz z *Miejsc rezerwowanych* zadedykował autor twórcy najśłynniejszych ikon – *Romb płomienisty. Andrejowi Rublowowi* (1973-1974).³³ Jednakże z punktu widzenia artysty zainteresowanego tak bardzo pojęciem obrazu, można bez większego ryzyka pomyłki przypuszczać, że Berdyszak znalazł w ikonie jeszcze jedną przestrzeń do praktykowania wokół dość podstawowej i ogólnej refleksji: „widzieć coś i nie widzieć, patrząc, nie widzieć, patrząc nie móc zobaczyć lub widząc nie móc patrzeć. Dostrzegać i nie móc określić – jest istotą całej sztuki”.³⁴ Niemożliwość przedstawienia/zobaczenia Boga, owocuje wycięciem z obrazu rombu (w którym zwyczajowo figuruje Pantokrator) czy kształtu mandorli – sugeruje Rogozińska, konkludując, że w sensie symbolicznym należy tu mówić przede wszystkim o „apoteozie pustki” lub „deontologizacji absolutu”.³⁵ Autorka przyznała jednak również, że nie zawsze da się przypisać w przypadku tych obrazów sensy symboliczne, że mamy tu do czynienia z „własnym słownikiem znaczeń”. Berdyszak przecież dosłownie niemal jak ikonoklasta (gr. *eikōn* – „obraz”; *klaō* – „tamać”) łamie obraz, jak w widniejącym na okładce książki *Ikona w sztuce XX wieku* obrazie akrylowym na desce z cyklu *Miejsca rezerwowane*: górna krawędź jest rozsadzona i przesunięta pod kątem przez wycięty ze środka romb. Konstatacje typu „Bóg jest niewidzialny”, a może „nie ma Boga”, sugestywnie zastępuje kolejna notatka artysty ze szkicownika: „istotne nie jest dane, powiedziane, przedstawione, uczynione, istotne istnieje pomiędzy, istotne zmierza ku mocy niewyraźności”.³⁶ Nie niemocy sztuki – Berdyszak nie przestaje tworzyć – ale „**mocy niewyraźności**”. Dla Berdyszaka spotkanie człowieka ze światem nigdy nie jest zawodem, ale zawsze jest zdumieniem, że z całą pewnością niczego nie da się pojąć i wyrazić. Kontynuacją tego doświadczenia świata są kolejne cykle, a przede wszystkim chyba *Zastony*, *Passe-par-tout*, *Powłoki*. W związku z tymi ostatnimi, Grzegorz Dziamski określił poruszony wyżej aspekt „wstydliwą logiką parergonu”: skoro nie możemy – komentuje twórczość Berdyszaka za Derridą – oddzielić tego co jest istotą sztuki, od jej zanieczyszczającego dopełnienia, pozostaje uświadamianie sobie tych ram i skrywających się za nimi przekonań na temat sztuki.³⁷ Wycięcia, pustki, są faktyczną praktyką rugowania fizycznych fragmentów obrazów, jednakże ich koniecznym dopełnieniem jest odślanianie. Lecz, by dotrzeć, do tego, co obraz odślania (by zadziałał) potrzebny jest widz, który własnym doświadczeniem może wypełnić tę lukę obrazem. Obraz można sobie odślonić, ale na własną odpowiedzialność, bo obrazy działają. Według Berdyszaka obrazy zdarzają się i działają w potoczności i nie trzeba być znawcą sztuki, ikonografii, intencji artysty, by tego doświadczyć. Obrazy „stają się” także poza naszymi wpływami, obrazy powstają same. Trzeba je traktować jako niezależną wartość, także dlatego, że „mogą służyć gestom inicjującym”,³⁸ powtórzmy: mogą działać.

Jest oczywiste, że u Berdyszaka wszystko wpisuje się w jakieś *continuum* poszukiwań, nie tracą na aktualności stawiane przezeń pytania. Artysta stale wskazuje na paralelny problem niewyraźności tego, co istotne oraz na istotność tego, co pomiędzy. Elementem konstytutywnym twórczości jest jednak możliwość przejść. Gdy nie będzie obrazu/przedmiotu, zniknie sfera doświadczenia „pomiędzy”, sfera którą obdarzany jest przede wszystkim aktywny odbiorca. Oto, jak Roman Kubicki stanowczo ujmuje ten „dyskretny” wysiłek porozumiewania się Berdyszaka z odbiorcą: „idea wolna od potrzeby tworzenia obrazu (...) jest martwa”.³⁹

Lecz nie w tym rzecz, że obrazy reprezentują idee. O referencji już nie może być mowy. Grzegorz Sztabiński w pracach z cyklu *Pejzaże logiczne* czynił różne

zabiegi, by uchylić wartość tych referencji. Przede wszystkim obecny w obrazach fragment natury wykonywał na podstawie fotografii, starając się tym samym „uniknąć deformacji związanych ze stereotypami percepcyjnymi i emocjonalną interpretacją motywów”.⁴⁰ Nadto, najczęściej powtarzający się motyw drzewa, wydał się artyście najodpowiedniejszy, bo „stosunkowo neutralny w sensie emocjonalnym”. I tak, doświadczenie estetyczne, choć nie unieważnione, zostało zmarginalizowane. Najciekawsze z perspektywy ikonoklasty, jest to, że z założenia Sztabiński unika postaci – „może prowokować interpretacje obce moim zamierzeniom”. Ot i Freedbergowska potęgą wizerunku, z której twórca *Pejzaży logicznych* dobrze zdaje sobie sprawę.

Próbując streścić wielokrotnie publikowane przez artystę motywacje twórcze związane z tym cyklem, najlepiej chyba zwrócić się w stronę „żargonu” strukturalistycznego. Malowanie drzewa, podobnie jak wykorzystanie rombu przez Berdyszaka, jest „zdarzeniem strukturalistycznym”, które wchodzi w dalsze relacje z innymi elementami. Owa relacyjność, na którą stawia się w tego typu twórczości (która jest przede wszystkim wymianą refleksji) jest również możliwa o tyle, o ile możliwe są przejścia pomiędzy elementami struktury. Jednakże nie mamy tu do czynienia z jej afirmacją. Przeciwnie, Sztabiński jest też ikonoklastą bardziej dosłownie (choć w innym znaczeniu niż Berdyszak): niszczy – w zasadzie w sensie fizycznym – własne obrazy, dokonuje na nich rozmaitych operacji, tnie, przemieszcza, zakleja, przykrywa, jedne nakłada na drugie. Ta praktyka unieszkodliwiania obrazu silnie łączy się w późniejszych pracach z ich swoistym performatywizmem – nazwanym „wędrowaniem obrazów”.⁴¹ „W przypadku moich prac od kilkunastu lat – wyjaśnia artysta – obserwuję pewne objawy wędrowania. Polegały one początkowo na przechodzeniu tego samego elementu z jednej płaszczyzny obrazu lub rysunku na inną. Później zacząłem włączać te same obrazy w kontekst różnych cykli, aby wreszcie konfrontować te same realizacje ze swoistymi cechami przestrzeni galeryjnych anektując jako składniki układów różne ich detale”.⁴² Obrazy oddziałując jedne na drugie, mogą być odebrane jako rodzaj ilustracji wcześniej przytaczanej tezy Kosutha, że sztuka o tyle jest ważna, o ile wnosi coś do jej rozumienia, a w przypadku twórcy modyfikuje następny jego krok. Tu jednak przekraczamy ten sens dzięki kolejnemu aspektowi ikonoklastycznej praktyki Sztabińskiego. W *Milczących kolażach*, które są jedną z postaci wędrowki obrazów, używał on czarnych lub białych papierowych kwadratów i naklejał je na powierzchni dawniej wykonanych prac. Działania te komentował następująco: „[kwadraty] **uniemożliwiają** zobaczenie pewnych ich części. Awangardowe kolaże (kubistyczne, dadaistyczne, konstruktywistyczne) były wielomówne, „gadatliwe”, w istotny sposób wzbogacały znaczenie prac łącząc je z aktualnymi problemami rzeczywistości. U nie kolaż raczej **wycisza** to, o czym mówi malarstwo, choć takie wyciszenie nie łączy się z desemantyzacją. Chciałbym, żeby przypominało o istnieniu sensów ukrytych”. W innym miejscu Sztabiński dodaje: *Odrzucone części są konsekwencją wielokrotnych rozważań nad wykonanymi wcześniej obrazami lub układami instalacyjnymi, które **nie zadowalały mnie**. W związku z tym zacząłem **zakrywać** ich fragmenty jednolicie czarnymi lub białymi kwadratami papieru. (...) W moich realizacjach kwadraty są puste. (...) Raczej **ukrywają** coś, niż dopowiadają i wzbogacają to, co malowane. Pod ich działaniem obrazy upodobniają się do siebie. Wędrowka ich traci sens”.⁴³ Ta swoista praktyka dyscyplinowania działających obrazów trochę przypomina ponowoczesnego Benjaminowsko-Owensowskiego alegoryka z jego melancholią i logiką palimpsestu. Tomasz Załuski pisze wprost o „melancholijnej (?) konkluzji” ostatniego z przytoczonych wyżej cytatów. (Melancholia, jak wiadomo, jest atrybutem współczesnego alegoryka, który zawdzięcza on Walterowi Benjaminowi). Istotnie, w „wędrujących obrazach” Sztabińskiego, podobnie jak u Owensa jeden tekst czytamy „na” drugim, tak tu, jeden obraz oglądamy na drugim. Struktura staje się fragmentaryczna, a obecność nowego elementu wyklucza poprzedni.⁴⁴ Trudno wówczas „liczyć na to, że w konfrontacji z fragmentem pewnego ciągu wizualnych przekształceń odbiorca odczyta ich systemową zasadę bądź zamysł, a w efekcie będzie w stanie kontynuować proces ich przekształcania we własnej wyobraźni”.⁴⁵ Melancholia ta, którą można porównać z Benjaminowskim przeświadczeniem o tym, że poszczególne elementy wymykają się zakładanej całości (tu systemowości), bierze się także z przekonania, że obrazy mogą nie tylko coś znaczyć, ale coś czynić (działać). W efekcie wspomniane dyscyplinowanie obrazu służyć ma nie tylko odbieraniu*

nadawanego wcześniej znaczenia, a przede wszystkim odbiorcy, który sam może go uzupełniać. Odbiorca od dawna może zresztą, w przypadku twórczości Sztabińskiego, czuć się zaproszony: najpierw do śledzenia przekształceń i konfrontacji elementów konkretnych z abstrakcyjnymi, potem do gry (*Jest gra* – 1980, *Jest gra II* – 1984), wreszcie jako uczestnik performance do współtworzenia zdarzenia artystycznego (np.: *Poza obraz* – 1981, *Pismo natury IV* – 1996).

Pośród prac Sztabińskiego jest jeszcze jeden przykład uwikłany ikonoklastycznie, który – jak pisze Łukasz Guzek – ma typową formę conceptualną: *Lata osiemdziesiąte*. Własny tekst autora został tu przekreślony różnymi kolorami lub częściowo przesłonięty rysunkiem drzewa. „Gra słowami przedstawionymi – przekreślonymi buduje kolejną warstwę odczytań, rozumienia tekstu wyjściowego. Gra jest bardzo ciekawa, nawet perwersyjna – tekst staje się pracą artystyczną, która powoduje, że tekst jego autorstwa staje się samospełniającą przepowiednią – jest przykładem ilustrującym tezę, którą głosi”.⁴⁶ Oto, jak działa obraz! Obraz tekstu w tym przypadku. Nie koniec jednak na tym, że uprzednio napisany tekst, „autoocenzurowany” skreśleniami lub rysunkiem staje się pracą plastyczną. Sztabiński włączył go również w ideę PRESS ART Zbigniewa Koszałkowskiego z 1990 roku. Polegała ona na zaproponowaniu artystom wykonania dzieła i udostępnienia łamów czasopisma. Tym sposobem pięćdziesiąt egzemplarzy numeru 1/3 *Tyguła Kultury* z 2001 roku z zamieszczonymi reprodukcjami *Lata osiemdziesiątych* na drugiej i czwartej stronie okładki zostało sygnowane przez artystę i stało się dziełami sztuki, których „pierwotną formą istnienia jest postać poligraficzna” (trzydzieści egzemplarzy skierowano losowo do kolportażu).⁴⁷ Tym razem „działanie” tekstu, poprzez transformację w postaci obrazu, zakończyło się w formie swoistego obiektu jako numeru pisma (dzięki czemu ten zyskał rangę dzieła). Zatem ta typowo, jak się wydawało, conceptualna manipulacja, znalazła znów swój finał w formie przedmiotu. Kazimierz Piotrowski zauważył, że Sztabiński nigdy nie pozwolił sobie na wyrugowanie czysto malarskich zagadnień ze swej twórczości, że conceptualizm nie jest w jego przypadku opozycją, ale wzbogaceniem, czy dopełnieniem.⁴⁸

Jest chyba symptomatyczne, że głosy polskich artystów, krytyków są zbieżne z bardziej ogólnymi intuicjami estetyków, filozofów. Jest więc to nie tyle kwestia oceny conceptualizmu, co przyjęcia szerszej postawy aspirującej do opisu naszej rzeczywistości. Stosunek do ikonoklastycznego dyskursu prowokuje podział na modernistyczne i postmodernistyczne aspekty twórczości/myślenia. Ci, zmierzający do radykalnego usunięcia obrazu próbują podjąć dramatyczny problem nowoczesności: jak na immanencji oprzeć transcendencję, jak na subiektywizmie doświadczenia ufundować obiektywność kryteriów itp. Drudzy, którym obraz jest ciągle potrzebny, stawiają pytania inaczej, zdaje się w paradygmacie obowiązującym od Wittgensteina: nie o to, co jest najistotniejsze, ale o to, „co mogę zrozumieć”, „co mogę wyrazić”. Conceptualizm artykułuje i rozwija to przejście, być może więc autokrytyka, której dokonał Kosuth w ramach „*The Artist as Anthropologist*”, jest zbyt surowa.

1 Aktualność myślenia mitycznego widać nie tylko w stale obecnych w nas lękach przed obrazami i ich afirmacjach, ale także
w praktykach bardziej powszechnych i podstawowych, na przykład w performatywnej funkcji języka, por. np. Ernst Cassierer,
2 *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury* (Warszawa: Czytelnik, 1998), 221. Kolejny cytat pochodzi ze strony 167.
3 Charakterystykę tego doświadczenia przejął Cassierer za Johnem Deweyem, *Ibid.*, 169-71.
4 W tym sensie pojęciem tradycji ikonoklazmu posłużył się np. Andrzej Turowski wyjaśniając wpływ tradycji prawosławnej
na twórczość Kazimierza Malewicza, zob. Andrzej Turowski, „Obrazoburca i Prawodawca,” w: Władysław Strzemiński,
Uniwersalne oddziaływanie idei, red. Grzegorz Sztabiński (Łódź: Wydawnictwo ASP, 2005), 14-18.
5 Zob.: David Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, tłum. Ewa Klekot (Kraków: Wydawnictwo
UJ, 2005); ———, *Iconoclasts and Their Motives*. <http://academiccommons.columbia.edu/catalog/ac:125446>.
6 Określenie „ortodoksyjny (lub skrajny) konceptualizm” odnosi się na ogół do odmiany tego nurtu reprezentowanej przez
Josepha Kosutha i grupę Art&Language w latach 1969-72, lansujących sztukę jako sposób istnienia idei sztuki (art as
idea as idea), w odróżnieniu od wersji Henry’ego Flynta głoszącego, że język jest właściwym materiałem sztuki („Concept
Art”, 1961) oraz Sol LeWitta uznającego, że „przedmioty są tylko nośnikami idei” („Paragraphs on Conceptual Art”, 1967).
7 W praktyce ów epitet „ortodoksyjny” dotyczy przede wszystkim przekonania (utopiijnego i autodestrukcyjnego) o tym,
że dzieło sztuki nie wymaga już materialnego śladu. Por. np.: Stefan Morawski, „Paradoksy estetyczne najnowszej
awangardy,” w: *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985), 184-99; Grzegorz Dziamski,
„Świadomość artystyczna. Sztuka konceptualna,” w: *Szkice o nowej sztuce* (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza,
1984), 154-71.
8 Tę „wystawę-instalację” zaprezentowano w Brooklyńskim Muzeum w dniach 27 września – 31 grudnia 1990 roku. Utworzono
ją ze zbiorów tego muzeum, dobranych i zaaranżowanych tak, by skłonić do wieloaspektowej refleksji nad kulturą,
w tym oczywiście nad pojęciem sztuki. Głównym punktem zaczepnym wobec odbiorcy była tematyka oscylująca
wokół reprezentacji ciała i obyczajowej cenzury sztuki. W ramach konkretnych propozycji tematycznych sąsiadowały ze
sobą dzieła z różnych epok, regionów świata, reprezentujące różne techniki, style, gatunki, zaliczane do kanonu
sztuk plastycznych jak i tzw. „kultury materialnej” (dawne Brooklyńskie Muzeum specjalizowało się w zbiorach z zakresu
etnografii, przyrodoznawstwa i historii nauki). Na szarych ścianach umieszczono napisy białą czcionką, będące
cytatami (z tekstów filozofów, artystów, naukowców) lub innego typu notatkami związanymi z odbiorem dzieł lub
zjawisk artystycznych. Ich swobodny związek z eksponowanymi dziełami, oddawał nie ilustracyjny, a demonstracyjny
charakter całości. Wystawa pomyślana bowiem została jako zerwanie ze instytucjonalizowaną konwencją prezentacji sztuki.
9 Na temat wystawy zob. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Gra Przemieszczonego: The Play of the Unmentionable Josepha
Kosutha,” w: *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. Maria Popczyk (Katowice: Muzeum Śląskie, 2006), 172-81.
10 Zob. np. Hans-Georg Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. Krystyna Krzemieniowa,
Terminus (Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993), 3-5.
11 Odo Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, tłum. Krystyna Krzemieniowa (Warszawa: Oficyna
Naukowa, 2007), 12-13.
12 Arthur C. Danto, „Filozoficzne zniewolenie sztuki,” *Studia Estetyczne* 23, (1986-1990): 22-24.
13 Arnold Berleant, „Sztuka tego, co niewidoczne,” w: *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o sztuce*, red. Krystyna
Wilkoszewska (Kraków: Universitas, 2007), 162.
14 *Ibid.* Kolejny cytat pochodzi ze strony 163.
15 Joseph Kosuth, „Sztuka po filozofii (1969),” w: *Zmierzch estetyki - rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, red. Stefan Morawski
(Warszawa: Czytelnik, 1987), 244. Kolejny cytat pochodzi ze strony 254.
16 Oczywiście owo „minimum” też jest tutaj swoistym paradoksem, podobnie jak idee sztuki minimalistycznej, typu: „mniej
znaczy więcej”, „ubóstwo środków intensyfikuje treść” itp.
17 Kosuth, „Sztuka po filozofii (1969),” 243-44.
18 *Ibid.*, 253-54. Nie sposób też zakwestionować oczywistego dość spostrzeżenia Stefana Morawskiego, że „również utwór
konceptualny (...) da się określić za pomocą przynajmniej niektórych kategorii estetycznych”. Por. Morawski, „Paradoksy
estetyczne,” 193.
19 Kosuth, „Sztuka po filozofii (1969),” 249. Kolejny cytat z J. Kosutha pochodzi z tego samego źródła, ze strony 251.
20 ———, „The Artist as Anthropologist,” w: *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, red. Gabrielle
Guercio (Cambridge, MA - London: MIT Press, 1991), 107-28.
21 Łukasz Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej* (Warszawa: Neriton,
2007), 41.
22 Por. *Ibid.*, 43.
23 Hal Foster – na przykład – owo tworzenie przez Kosutha „antropologicznej cywilizacji” klasyfikuje jako aspekt sztuki
konceptualnej, Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera
(Kraków: Universitas, 2010), 215.
24 Kosuth, „The Artist as Anthropologist,” 120-22.
25 „(...) zachowanie estetyczne jest pozbawione momentu działania i zobowiązania, nie przysługuje mu również żadna
konstruktywna siła społeczna”, Arnold Gehlen, *W kręgu antropologii i psychologii społecznej. Studia* (Warszawa: Czytelnik,
2001), 189.
26 Rejniak-Majewska, „Gra Przemieszczonego,” 177.
27 David Freedberg, „Joseph Kosuth and the Play of the Unmentionable,” w: *The Play of the Unmentionable. An Installation
by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum* (New York: New Press, 1992), 64. Kat. wyst.
28 Anna Zeidler-Janiszewska, „Passagen-Werk Josepha Kosutha czyli flâneur w świecie obrazów,” w: *Formy estetyzacji
przestrzeni publicznej*, red. Jan Stanisław Wojciechowski i Anna Zeidler-Janiszewska (Warszawa: Instytut Kultury, 1998),
143.
29 Zob. np. Wolfgang Welsch, „Estetyka i anestetyka,” w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków:
Baran i Suszczyński, 1997), 522-23.
30 Por. Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945-80. Szanse i mity* (Warszawa: PWN, 1988), 247-71; ———,
„Sztuka okresu filozofii,” w: *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1985), 184-95.
31 Por. Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2009).
32 Zob. przypis nr 5.
33 Zob. np. Theodor W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Biblioteka Współczesnych Filozofów
(Warszawa: PWN, 1994), 67-68.
34 Por. np. Elżbieta Fuchs i Grzegorz Sztabiński, red., *Grzegorz Sztabiński: retrospekcja: obrazy, rysunki, instalacje* (Łódź:
Miejska Galeria Sztuki, 2007), 113. Kat. wyst.
35 Renata Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku* (Kraków: WAM, 2009), 329.
36 *Ibid.*, 331.

- 34 Jan Berdyszak i Elżbieta Olinkiewicz, *Teatr, Teatr?* (Wrocław: Wrocławska Oficyna Nauczycielska, 1996), 112.
- 35 Rogozińska, *Ikona w sztuce XX wieku*, 330. Kolejny cytat pochodzi ze strony 334.
- 36 Jan Berdyszak, *Retrospektywa wybranych problemów z lat 1962-1996*, cyt. za *Ibid.*, 330. [Podkreślenie autorki].
- 37 Grzegorz Dziamski, „Logika parergonu,” w: *Powłoki. Jan Berdyszak* (Poznań: Centrum Kultury „Zamek”, 2001), 20-22. Kat. wyst.
- 38 Jan Berdyszak, „Zdarzanie się obrazów w potoczności. Wobec potoczności,” w: *O obrazie*, red. Jan Berdyszak (Olsztyn: Muzeum Warmii i Mazur, 1999), 59. Kat. wyst.
- 39 Roman Kubicki, „Dyskretna mądrość podglądania,” w: *O obrazie*, 8. Kat. wyst.
- 40 Grzegorz Sztabiński, „Konkretne elementy i abstrakcyjna myśl: problemy nie-mimetycznego układu elementów plastycznych w malarstwie i rysunku,” w: Grzegorz Sztabiński: retrospekcja: obrazy, rysunki, instalacje, 10. Kat. wyst. Kolejne cytaty z niniejszego katalogu przywołane w tym akapicie pochodzą ze strony 9.
- 41 Terminu „performatywizm” używam za: Anna Zeidler-Janiszewska, „Perspektywy performatywizmu,” w: *Perspektywy badań nad kulturą*, red. Ryszard W. Kluszczyński i Anna Zeidler-Janiszewska (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2008), 87-100. Chcę tym samym podkreślić aspekt działania obrazu, ale w sensie wyjścia poza zwykły sens jego „oddziaływania”.
- 42 Wioletta Kazimierska-Jerzyk, „Co da się ocalić z awangardy? (rozmowa z Profesorem Grzegorzem Sztabińskim),” *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Estetycznego*, nr 10 (2) (2007): 14. Kolejny cytat pochodzi z tego samego źródła. [Podkreślenia autorki].
- 43 Cyt. za Tomasz Załuski, „System otwarty,” http://www.tygielkultury.eu/4_6_2007/aktual/50.htm. [Podkreślenia autorki].
- 44 „W strukturze alegorycznej (...), jeden tekst jest czytany na drugim, niezależnie od tego, jak fragmentaryczna, nieciągła, czy chaotyczna byłaby ich relacja. Wzorcem wszelkiej pracy alegorii jest zatem palimpsest”. Craig Owens, „The Allegorical Impulse, Toward a Theory of Postmodernism,” *October* 12, (Spring 1980): 69. Cytuję w przekładzie Igora Kaźmierczaka, który sugeruje (wbrew wcześniejszym tłumaczeniom), że „tekst na tekście” lepiej niż literalny przekład „tekst przez tekst”, oddaje strukturę palimpsestu. Trafniej też stosuje się wówczas ów fragment do przywoływanych wyżej praktyk artystycznych Sztabińskiego.
- 45 Załuski, „System otwarty.”
- 46 Łukasz Guzek, „Grzegorz Sztabiński i Lata osiemdziesiąte,” w: *Spam.art.pl* (2007), <http://www.lodz-art.eu/sztabinski.html>.
- 47 Grzegorz Sztabiński, „Idea PRESS ART,” *Tygiel Kultury*, nr 10-12 (2000): 40.
- 48 Kazimierz Piotrowski, „Teoretyzm Grzegorz Sztabińskiego. Między intelektualizmem a cerebralizmem awangardy albo lekcja poziomego myślenia,” <http://www.galeriaxx1.pl/sztabinski/Sztabinski2.pdf>.