

# FRAGMENTY

PAWEŁ POLIT

## ODPOWIEDŹ STRZEMIŃSKIEMU. IDEA JEDNOLITOŚCI W TWÓRCZOŚCI POLSKICH ARTYSTÓW KONCEPTUALNYCH

Sztuka konceptualna rozwinęła się w Polsce w atmosferze rezerwy wobec kanonów budowy dzieła wypracowanych w okresie pierwszej awangardy. Symptomatyczne dla sztuki europejskiej i amerykańskiej lat 60. „zmęczenie formą” stało się również udziałem artystów polskich, prowadząc, podobnie jak w krajach zachodnich, do rozwiązań podważających sztywne dystynkcje między tradycyjnymi dyscyplinami artystycznymi i prowokujących do namysłu nad sensem pojęcia sztuki. Jednak na gruncie polskim propozycje te wynikały z nieco innych przesłanek niż spokrewnione z nimi zjawiska w sztuce zachodniej; wydaje się, że wyłoniły się one jako bezpośrednie następstwo intensywnych eksperymentów prowadzonych w dziedzinie malarstwa, zmierzających do naruszenia jedności kompozycji dzieła. Spóźniona, powojenna fala poszukiwań zbliżonych do surrealizmu poprzedza żywiołowy rozwój taszyzmu i malarstwa materii w latach 50. i w pierwszej połowie lat 60.; stąd już tylko krok do wyjścia poza granice obrazu, tworzenia obrazów-przedmiotów, oraz pierwszych *environments*, skojarzonych przez teoretyków sztuki tamtego okresu z pojęciem „miejsca”<sup>1</sup>.

Kwestionowanie zasad racjonalnej budowy dzieła nie oznacza jednak całkowitego zerwania z tradycją pierwszej awangardy; przeciwnie, swoistość polskiej sztuki konceptualnej wydaje się określać w polemicznym dialogu z tą tradycją, a szczególnie z wersją modernizmu zaproponowaną na przełomie lat 20. i 30. przez Władysława Strzemińskiego. Kilkadziesiąt lat później, w latach 60. i 70., polscy artyści i teoretycy sztuki, neutralizując pewne aspekty postawy Strzemińskiego i rozwijając inne, wy-

---

<sup>1</sup> Zob. M. Tchorek w pracy zbiorowej: W. Borowski, A. Ptaszkowska, M. Tchorek, *Wprowadzenie do ogólnej Teorii Miejsca*, (w:) Tadeusz Kantor w Archiwum Galerii Foksal, red. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Galeria Foksal SBWA, Warszawa 1998.

kształcili model refleksji, zgodnie z którym dzieło sztuki otwiera się na otaczającą rzeczywistość i nabiera charakteru procesu. Celem niniejszego tekstu jest wyodrębnienie i opisanie tej tendencji, prowadzącej do podważenia optycznego charakteru dzieła i co za tym idzie, wyjęcia go spod zasięgu norm wynikających z modernistycznego paradygmatu sztuki.

## I

W swojej programowej rozprawie *Unizm w malarstwie* (1928) Władysław Strzemiński formułuje postulat jednolitej budowy dzieła, zgodny ze słynną zasadą równowartości przestrzeni: „Każdy cm<sup>2</sup> obrazu jest tak samo wartościowy i w takim samym stopniu bierze udział w budowie obrazu”<sup>2</sup>. W istocie, w tekście tym antycypuje Strzemiński sformułowany kilkanaście lat później przez Clementa Greenberga postulat autodefiniowania dyscypliny malarstwa przez podkreślanie stosowanymi przez artystę rozwiązaniami kompozycyjnymi podstawowych własności malarzkiego medium<sup>3</sup>. Podobnie jak Greenberg, proponuje Strzemiński zorientowanie konstrukcji dzieła na „dane przyrodzone obrazu (czworobok granic i płaskość powierzchni)”<sup>4</sup>, którego efektem jest „całkowite zrośnięcie się kształtów ze sobą i z powierzchnią”<sup>5</sup>. Polski artysta podkreśla optyczny charakter dzieła malarzkiego – definiuje je jako „całość organiczną wzrokową”<sup>6</sup> – i jego wyizolowanie z porządku czasu, polegające, zdaniem artysty, na „jednoczesności zjawiska przestrzenno-wzrokowego”<sup>7</sup>. Pisał: „Obraz pozaczasowy, obraz operujący wyłącznie pojęciem przestrzeni – jest celem naszych dążeń”<sup>8</sup>. W dwunastu kompozycjach unistycznych Strzemińskiego z lat 1924-1929 i 1931-1934 wykluczeniu potępianego przez artystę „barokowego dynamizmu” służy stosowanie wzajemnie neutralnych kształtów i jednakowo rozjaśnionych barw. Powierzchnie ośmiu z nich pokrywają drobne, niemal identyczne nawar-

<sup>2</sup> W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, (w:) *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picasa*, red. E. Grabska i H. Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977, s. 447.

<sup>3</sup> Zob. C. Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, (w:) *Partisan Review*, VII, no. 4, New York, July-August 1940.

<sup>4</sup> W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, op. cit., s. 447.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 448.

<sup>6</sup> W. Strzemiński, *[O nowej sztuce]*, (w:) *Pisma*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 18.

<sup>7</sup> W. Strzemiński, *Unizm w malarstwie*, op. cit., s. 449.

<sup>8</sup> Ibidem.

stwienia pigmentu, kojarząc metodę pracy artysty z podejściem systemowym. Prawo serii, metodycznego działania prowadzącego do powstania zbioru jednostek wpisanych w porządek powtórzenia wypowiada pewien istotny sens projektu unistycznego: co najmniej równie ważna jak poszczególne realizacje staje się tutaj sama idea jednolitości budowy. Ten aspekt unizmu Strzemińskiego pozwala widzieć w nim antycypację znacznie późniejszych propozycji artystów konceptualnych, zmierzających do wyabstrahowania sensu dzieła z jego konkretnych wcieleń.

Poszukiwania artystów neoawangardowych z końca lat 50. i z lat 60., które bezpośrednio poprzedzały w Polsce wyłonienie się postawy konceptualnej, znamionuje tendencja do udosłownienia metafory biologicznej obecnej w myśleniu Strzemińskiego. Uznanie przez niego dzieła malarzkiego za „całość organiczną wzrokową” koresponduje w pracach artystów z kręgu tasyzmu i malarstwa materii z biomorfizmem kształtów i dążeniem do eksponowania naturalnych właściwości substancji nałożonych na powierzchnię płótna. Te działania, zmierzające, odwrotnie niż u Strzemińskiego, do dekompozycji obrazu, miały niekiedy na celu podkreślenie jego statusu przedmiotowego, zintegrowanie go z zewnętrzną rzeczywistością. Sensem poszukiwań Włodzimierza Borowskiego, artysty z kręgu strukturalizmu<sup>9</sup>, było w tamtym okresie uwolnienie dzieła malarzkiego spod zasięgu zbędnych, jego zdaniem, konwencji odpowiedzialnych za powstawanie efektu iluzji optycznej. Chciał, jak się wyraził, „tworzyć rzeczywistość organiczną”, którą kojarzył z pojęciem struktury; „Struktura – zdefiniował jego sens – to powtarzające się elementy, które są jak komórki. Komórki, które mają podobne cechy i dlatego żyją. Łączenie tych komórek w różne układy tworzy strukturę”<sup>10</sup>. We wczesnych obrazach Borowskiego nie ma wyróżnionych części; wpisana w tak pojmowaną strukturę zasadnicza równoważność i powtarzalność elementów upoważnia go do zanegowania postulowanej jeszcze przez Strzemińskiego statycznej kompozycji dzieła i powiązanie go z pojęciem procesu. Jego pierwsze, kojarzące się jeszcze z medium malarzkim *Artony* (1958) przyciągają wzrok widza blikami przemieszczającego się w ich obrębie światła; kolejne, powstające w pierwszej połowie lat 60., to nieforemne, wykonane z różnorodnych materiałów przemysłowych quasi-organiczne obiekty, nie mieszczące się już w tradycyjnych kategoriach malarstwa lub rzeźby.

<sup>9</sup> Strukturalizm był odmianą malarstwa abstrakcyjnego czerpiącą z doświadczeń tasyzmu, *action painting* i malarstwa materii, rozwijaną przez artystów związanych z grupą Zamek w Lublinie w latach 1956-60.

<sup>10</sup> *Struktura, Wyobraźnia, Wszechświat. O problemie strukturalizmu z Włodzimierzem Borowskim rozmawia Luiza Nader, (w:) Grupa Zamek. Włodzimierz Borowski, katalog wystawy, Muzeum Sztuki, Łódź 2002, s. 17.*



1. Włodzimierz Borowski, *Arton A*, 1958

Można z łatwością przenieść przywołane wyżej pojęcie struktury na reliefowe kompozycje Jerzego Rosołowicza z pierwszej połowy lat 60. Ich komórkowa budowa nieodparcie przywodzi na myśl unistyczne kompozycje Strzemińskiego, z istotną wszakże modyfikacją: zróżnicowanie wielkości i ułożenia drobnych, zbliżonych kształtem elementów sprzyja w tych obrazach powstawaniu optycznych efektów wypukłości i ruchu. Niekiedy ich jednolita struktura wręcz „pęka”, jakby pod naporem materii od wewnątrz.

W pracach tego rodzaju zaproponowane przez Strzemińskiego pojęcie jednolitości doznaje istotnej transformacji. Podważone w nich zostają normy organicznej jedności i optycznej jednoczesności dzieła; prace te stają się niespójne i sugerują, a niekiedy wręcz obejmują swą organiczną strukturą możliwość zmiany. Każde z nich utożsamione zostaje z kolekcją różnorodnych elementów wpisanych w ogólniejszy, skojarzony z pojęciem czasu porządek powtórzenia.

Stopniowo w myśleniu Borowskiego, Rosołowicza i innych artystów tego okresu rozbiciu i rozwarstwieniu ulega samo pojęcie dzieła pojmowanego tradycyjnie jako zamknięta i wyizolowana z otoczenia, wewnętrznie spójna całość. Zbiór konwencji artystycznych i przekonań wy-

nikających z takiej koncepcji dzieła uznają oni za zbędny balast, odpowiedzialny za zniekształcenia artystycznego przekazu. Stąd w połowie lat 60. wysiłki radykalnych artystów w Polsce koncentrują się na znalezieniu „medium” maksymalnie przezroczystego i „neutralnego” dla komunikowania idei. Na przykład w twórczości Rosołowicza komórkowa budowa prac malarskich ustępuje miejsca bardziej geometrycznej, podanej rytmowi powtórzenia strukturze zbudowanych z soczewek reliefów. Przedmioty te, zawieszane w przestrzeni galerii, zaledwie kadrują fragmenty bezpośredniego otoczenia i w sposób ciągły rejestrują zachodzące w nim zmiany. Dla Rosołowicza dzieło redukuje się do prostokąta ramy, akumulującego informacje z zewnętrznego świata. Natomiast programowy „synkretyzm” działań Włodzimierza Borowskiego, zmierzających do destrukcji tradycyjnego modelu dzieła, doprowadza go do uznania lustra za materiał, który, jak stwierdził w swoim tekście zatytułowanym *MANifest LUStrzany* (1966), „wycisza «szумы», ułatwiając czystszy odbiór doznań”<sup>11</sup>. Koncepcja ta radykalizuje unistyczny projekt oczyszczenia dzieła ze zbędnych elementów i uwolnienia go od wpływu przestarzałych konwencji; idea jednolitości kojarzy się w pracach Borowskiego



2. Jerzy Rosołowicz, *Neutronikon S-42*, 1974

<sup>11</sup> W. Borowski, *MANifest LUStrzany*, (w:) Włodzimierz Borowski. *Ślady / Traces 1956-1992*, red. J. Kozłowski, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1998.

z ciągłością (niekodowanego) zmiennego obrazu rzeczywistości, dostarczanego przez lustrzane odbicie. Jednocześnie stopniowej redukcji i neutralizacji ulega w twórczości tego artysty wizualny aspekt dzieła, nabierając charakteru znaku.

Pracę *Formuła* (1966) Włodzimierza Borowskiego, w której zawieszono na ścianie, zbudowane z lustrzanych tafli symbole „+” i „-”, rejestrują całą różnorodność zdarzeń zachodzących w bezpośrednim otoczeniu, należy uznać za jedną z pierwszych artykulacji świadomości konceptualnej w Polsce. *Formuła* koresponduje z koncepcją „punktu osobliwego”, zaproponowaną przez Jerzego Ludwińskiego, jednego z czołowych polskich teoretyków sztuki tamtego okresu, zgodnie z którą poziom ogólności komunikatu artystycznego jest odwrotnie proporcjonalny do stopnia jego złożoności formalnej. Mówi Ludwiński: „... sztuka może się zajmować całą rzeczywistością, a równocześnie jej forma może istnieć w sytuacji niemal zerowej”<sup>12</sup>. Dlatego pojmowane przez niego jako „fakt artystyczny” dzieło charakteryzuje zwięzłość, oszczędność środków dla przekazania najbardziej nawet złożonego, czasami wręcz nielogicznego komunikatu.

Znakami liczbowymi posługuje się Roman Opałka do mierzenia upływu czasu w zapoczątkowanej w roku 1965 serii obrazów *1965/1-∞*. W każdym ze składających się na tę serię *Detali* ciąg liczb naturalnych znaczy kolejne interwały porządku czasowego; swoistą gramatykę tych prac określa unistyczna zasada jednolitości budowy, odpowiedzialna za równomierną dystrybucję namalowanych białych znaków na płaszczyźnie płótna. Jednocześnie całą serię należałoby uznać za projekt o charakterze systemowym, w którym linearny porządek cyfr zapisanych na płótnie określony jest zasadą wzrastającej o jeden wartości liczbowej, a odcień szarości tła kolejnych obrazów w serii wynika z konsekwentnego wzbogacania jej o jeden procent bieli. W *1965/1-∞* Opałki zasada jednolitości budowy tłumaczy się na podejście systemowe, prowadząc do rozwiązań artystycznych funkcjonujących na wyższym poziomie uogólnienia.

W twórczości Zbigniewa Gostomskiego z lat 60. i początku lat 70. jednolita konstrukcja dzieła przekształca się stopniowo w strukturę o charakterze systemowym. Z założeniami unizmu koresponduje wewnętrzna spójność i jednolitość prac artysty z rozpoczętego w roku 1960 cyklu *Przedmiotów optycznych*, budowanych zgodnie z wypracowaną przez Gostomskiego zasadą „kontrastu o wartości stałej”. W okresie tym artysta opracowuje symboliczny schemat budowy swoich prac, zgodnie z którym tworzy również swoje późniejsze *environments* (1967, 1968), aby w roku 1970 w słynnym projekcie *Zaczyna się we Wrocławiu* uznać go za diagram określający zasadę postępującej we wszystkich kierunkach

<sup>12</sup> Z. Korus, Rozmowa z Jerzym Ludwińskim, *Integracje*, VII, 1979.



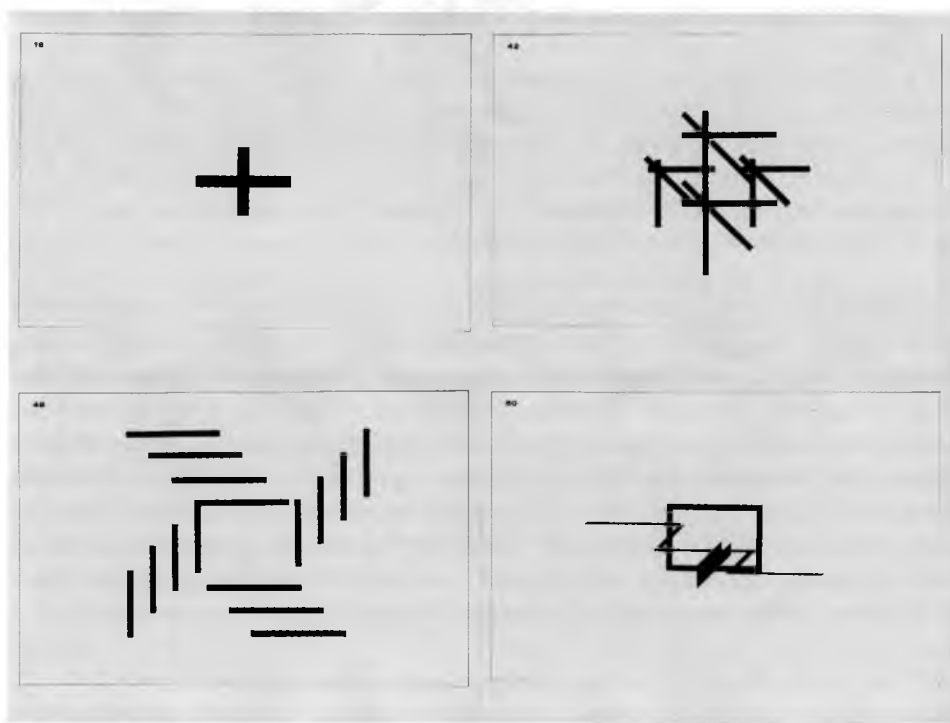
3. Zbigniew Gostomski, *Szkielet obrazu*, 1961; Zbigniew Gostomski, *Zaczyna się we Wrocławiu*, 1970, fragment; archiwum Galerii Foksal

aneksji przestrzeni. Symbole wpisane w ten schemat – 0 / Ø – oznaczają w *Zaczyna się we Wrocławiu* trojakiemu rodzaju formy przestrzenne, przewidziane do umieszczenia w ściśle określonych miejscach na powierzchni kuli ziemskiej. Projekt, składający się z fragmentu mapy centrum Wrocławia z naniesionymi na nią symbolami oraz towarzyszącego opisu, nie precyzuje kształtu form, ani materiałów, z których formy te powinny być wykonane; jego realizacja dokonać ma się wyłącznie w sferze mentalnej. Model dzieła jako zamkniętej prawami kompozycji całości zostaje tu przekroczony na rzecz wpisanego w strukturę powtórzenia działania, bezinteresownego i nieograniczonego w czasie i przestrzeni.

## II

Skojarzenie dzieła z pojęciem procesu, przy jednoczesnym zachowaniu jego jednolitej struktury, zawiesza obowiązywanie zaproponowanego przez Strzemińskiego postulatu „jednoczesności zjawiska przestrzenno-wzrokowego”. Co więcej, podaje ono w wątpliwość optyczny status dzieła, przenosząc punkt ciężkości z wizualizacji idei na jej ekonomiczny, zwięzły zapis. Znaki, stosowane często przez polskich artystów konceptualnych od początku lat 70. – układy liter, cyfr i znaków interpunkcyjnych, słowa, teksty, symbole, grafy, „ikonogramy”, złożone całości obrazowo-

tekstowe – służą badaniu możliwości stanowienia znaczeń poza rygiem formy. Znaki te mają częstokroć charakter indeksu, wskazującego i włączającego w zakres sztuki dowolny obszar rzeczywistości. Dzieje się tak na przykład w pracy *Ulisses* (1970) Zbigniewa Gostomskiego, w której sens działania artystycznego określa formuła naznaczania (wskazywania) wybranych przez artystę fragmentów rzeczywistości, wypowiedziana we wpisanym w powtarzalną strukturę pracy cytacie z powieści Jamesa Joyce'a<sup>13</sup>. Decyzje tego rodzaju prowadzą do ukonkretnienia znaku, ograniczenia jego przezroczystości semantycznej, nadając wypowiedzi artystycznej charakter niepowtarzalny i jednostkowy.



4. Andrzej Dłużniewski, *Ikonomogramy* 18, 42, 49, 50, 1972-75

Dążenie do przekroczenia granic optyczności dzieła manifestuje się w serii *Ikonomogramów* Andrzeja Dłużniewskiego, powstałych w pierwszej połowie lat 70. Do ich budowy służy artyście założony w punkcie wyjścia

<sup>13</sup> Cytat ten brzmi: „... a gdy kiedykolwiek udawał się na przechadzkę napychał sobie kieszenie kredą, aby wypisywać go na wszystkim, co mu wpadło w oko, na skale albo na stole w herbaciarni, albo na beli bawełny, albo na płytaku u wędków / albo na / albo na / albo na”.



prostokąt ramy obrazu, wyznaczający tradycyjnie przestrzeń iluzji optycznej. Drogą różnego rodzaju operacji aksonometrycznych doprowadza Dłużniewski do swoistej implozji, „złożenia” prostokąta ramy do wnętrza obrazu. Zamiast malarskiego „okna”, proponuje całą mnogość i różnorodność znaków reprezentacji, nie przewidzianych żadnym znanym leksykonem form. Znaki te nie pełnią funkcji służebnej wobec jakiegoś pierwowzoru; wraz z wyjściowym prostokątem ramy tworzą serię równoważnych elementów, powiązanych założoną przez artystę zasadą działania. Ten swoisty „balet semantyczny” zawiesza tradycyjną opozycję między wnętrzem i zewnątrz dzieła; niepowtarzalność i jednostkowość *Ikogramów* sprawia, że funkcjonują one poza zasięgiem artystycznych i kulturowych kodów, które w sposób jednoznaczny i trwałe wiązałyby je z określonymi znaczeniami. Jako jednostki „zapisu potencjalnego” stają się podatne na interakcję z kontekstem i wynikającymi z niej możliwymi spięciami semantycznymi. Ideę „zewnętrzności” wypowiada również interwencja Andrzeja Dłużniewskiego polegająca na umieszczeniu na oknach niefunkcjonującej wówczas warszawskiej galerii Repassage napisu *Extérieurement* (1973).

Motyw „zewnętrzności” języka sztuki pojawia się w pracach innych artystów konceptualnych. Nieprzezroczystość semantyczna znamionuje diagramy, notacje symboliczne, schematyczne przedstawienia i reprodukcje, którymi posługiwał się Marian Warzecha w swoich powstałych w pierwszej połowie lat 70., rozbudowanych kolekcjach z cyklu *Metazbiory*. Prace te dotyczą możliwości reprezentacji przestrzeni o charakterze paradoksalnym; na przykład *Metazbiór F* (1975) jest rezultatem poszukiwania sposobu wizualizacji idei „nieskończenie małej ilości zdarzeń w nieskończenie wielkiej czasoprzestrzeni”<sup>14</sup>. Praca ta składa się z czterech, jedno- lub wieloelementowych, „komunikatów pojęciowych”, w których niereprezentowalną z gruntu wyjściową ideę komunikują wykreślane na białym tle płótna symbole i grafy. Złożone koncepcje dotyczące możliwości i granic języka sztuki formułuje *Metazbiór A* (1970), który obejmuje mnogość różnorodnych elementów: wypowiedziane w językach logiki formalnej i teorii mnogości „formuły”, „przekształcenia”, „komunikaty”, ponadto swoją własną „dokumentację” oraz renesansową płasko-rzeźbę. Artysta pisze: „W systemie ma miejsce zestawianie pojęć, przedmiotów i zdarzeń bardzo różnych i odrębnych, a nawet rozłącznych pod każdym względem”<sup>15</sup>. Stawiając wyzwania wyobraźni, tworzy Warzecha kolekcje heterogenicznych elementów, nie dążąc do powiązania ich w spójną i możliwą do ogarnięcia myślą całość.

<sup>14</sup> M. Warzecha, *Metazbiór F*, Kraków 1975, s. 5.

<sup>15</sup> Idem, *Metazbiór A*, Kraków 1970.



5. Marian Warzecha, *Dokumentacja Metazbioru A, element E*, Kraków 1970, fragment publikacji

Systemowe prace Jarosława Kozłowskiego z lat 70. cechuje natomiast tendencja do wyczerpywania wszystkich możliwości przewidzianych formułą określonego algorytmu działania. Na przykład powstały w roku 1971 *Zbiór* zawiera „wszystkie możliwe procesy powstawania i rozkładu” figury kwadratu z przekątną<sup>16</sup>. Eksponowany na długich, zawieszonych pionowo planszach papieru milimetrowego *Zbiór* obejmował 8281 wariantów transformacji pięcioelementowej figury. Ponownie chodzi tutaj o zapis czasu, poddany tym razem geometrycznej schematyzacji. Każdy z tych wariantów stanowi model przemijania, określony swoją składnią wzrastającej i malejącej złożoności. Dla Kozłowskiego dzieło sztuki utożsamia się w tamtym okresie z abstrakcją, bytem ogólnym, wyznaczającym zakres określonej dziedziny przedmiotowej.

<sup>16</sup> J. Kozłowski, *Zbiór*, (w:) idem, *Rysunki i przestrzenie*, BWA, Wrocław 1995, s. 8.

Tego rodzaju dziedzinami przedmiotowymi były dla Kozłowskiego między innymi konfiguracje znaków językowych. Projekt *Języka*, przedstawiony przez artystę w 1972 roku, przewidywał stworzenie ogromnego leksykonu, na który składałyby się słowa powstałe w wyniku łączenia liter alfabetu łacińskiego, przy czym każda poszczególna litera mogłaby pojawić się w danym słowie tylko raz. W wyniku tego, najdłuższymi słowami „języka” miały być te, które ograniczone są liczbą liter w alfabecie. Rozpoczęty przez artystę leksykon przewidywał uporządkowanie terminów w opatrzone kolejnymi numerami sekcje według liczby występujących w nich liter; pracę rozpoczyna wraz z sekcją I słowo „a”, a przerywa ją należące do sekcji IV słowo „idea”. Znaczeń tych terminów, podobnie jak znaczeń „ikonogramów” Dłużniewskiego, nie określa jakkolwiek z funkcjonujących w kulturze kodów; efekt znaczenia pojawia się tutaj w wyniku zastosowania zabiegu o charakterze interpunkcyjnym – przerywania łańcucha pojawiających się w logicznym porządku słów.

W pracach tych – i innych z końca lat 60. i z lat 70. – podejmuje Jarosław Kozłowski uogólnioną refleksję na temat sensu pojęcia sztuki. Język sztuki nie jest dla niego czymś gotowym, narzuconym mocą tradycji lub obowiązującej ideologii; wypowiedź artystyczna nabiera dla niego charakteru pojedynczego zdarzenia, gry, której reguły określają się w jej trakcie, jednorazowo i bez pretensji do powszechnego obowiązywania. Analiza języka sztuki tożsama jest z ponawianym aktem jego kreacji.

Unistyczna zasada jednolitości budowy przekłada się w systemowych pracach Kozłowskiego na ich kompletność, wyrażającą się w dążeniu artysty do maksymalnie ścisłego określania dziedziny możliwych działań, wykonywanych początkowo w sferze mentalnej, później, od końca lat 70., również działań o charakterze performance. Cecha ta najbardziej uwidacznia się w pracach Kozłowskiego z serii *Ćwiczenia*. Na przykład *Ćwiczenia z estetyki* (1976) są wypowiedzianą w języku logiki formalnej deklaracją indyferencji estetycznej. Posługując się predykatami preferencji „P”, równowartości „E” oraz logicznymi symbolami negacji, koniunkcji i implikacji, opisuje Kozłowski w złożonej formule logicznej stan obojętności estetycznej i wzajemnej równoważności stanów rzeczy K1, K2, ..., K10 – próbek kolorów opatrywanych każdorazowo komentarzem „ANI piękny ANI brzydki”<sup>17</sup>.

W pracy *Lekcja* (1972) przeprowadza Kozłowski metodyczną i wyczerpującą analizę relacji między czterema elementami: zacytowanymi z podręcznika nauki języka angielskiego fragmentem tekstu i rysunkiem stanowiącym ilustrację do niego, wzorowaną na rysunku fotografią oraz

<sup>17</sup> J. Kozłowski, *Ćwiczenia z estetyki / exercise in aesthetics*, Galeria Foksal, Warszawa 1976.

● Niech zmienne zdaniowe  $p$  i  $q$  symbolizują dowolne stany rzeczy, duża litera  $P$  będzie symbolem preferencji, duża litera  $E$  symbolem równowartości, „ $\sim$ ” negacji, „ $\&$ ” koniunkcji, „ $\rightarrow$ ” implikacji materialnej. Formuła  $pPq$  jako elementarne  $P$  — wyrażenie może być czytana: „(Stan)  $p$  jest preferowany nad (stan)  $q$ ”.

● Stan, który nie jest ani piękny ani brzydki jest obojętny „w sobie”:

$$\sim (pP \sim p) \& \sim (\sim pPp) \quad (1)$$

Dwa stany, z których żaden nie jest preferowany nad drugi są obojętne „między sobą”:

$$\sim \sim (pPq) \& \sim (qPp) \quad (2)$$

● Obojętność bezwarunkowa, która czyni żądosc obu warunkom (1) i (2), zdefiniowana być może przez pojęcie równowartości  $E$ . To, że stan  $p$  jest równowartościowy stanowi  $q$  znaczy, że w żadnych okolicznościach stan  $p$  &  $\sim q$  nie jest preferowany nad  $\sim p$  &  $q$  lub vice versa.

● Jeżeli jakiś stan i jego przeciwieństwo są równowartościowe, stan ten (i jego przeciwieństwo) mają wartość zerową.

● Przykład  $E$  — tautologii:

$$(pE \sim p) \& (qE \sim q) \rightarrow (pEq)$$

Relacja  $E$  jest symetryczna i przechodnia.

● Zastępując zmienne  $p$ ,  $q$  przez wyrażenia  $K_1$ ,  $K_2$ ,  $K_3$ , ...,  $K_{10}$  można wyprowadzić następującą formułę:

$$(K_1E \sim K_1) \& (K_1E \sim K_2) \& (K_2E \sim K_2) \& (K_1E \sim K_3) \& (K_1E \sim K_4) \& (K_2E \sim K_4) \& (K_3E \sim K_4) \& (K_4E \sim K_4) \rightarrow$$

$$(K_1EK_1) \& (K_1EK_2) \& (K_2EK_2) \& (K_1EK_3) \& (K_1EK_4) \& (K_2EK_4) \& (K_3EK_4) \& (K_4EK_4) \& (K_1EK_1) \& (K_1EK_2) \& (K_2EK_4) \& (K_1EK_3) \& (K_1EK_4) \& (K_2EK_4) \& (K_3EK_4) \& (K_4EK_4) \& (K_1EK_1) \& (K_1EK_2) \& (K_2EK_4) \& (K_1EK_3) \& (K_1EK_4) \& (K_2EK_4) \& (K_3EK_4) \& (K_4EK_4) \& (K_1EK_1) \& (K_1EK_2) \& (K_2EK_4) \& (K_1EK_3) \& (K_1EK_4) \& (K_2EK_4) \& (K_3EK_4) \& (K_4EK_4) \& (K_1EK_1) \& (K_1EK_2) \& (K_2EK_4) \& (K_1EK_3) \& (K_1EK_4) \& (K_2EK_4) \& (K_3EK_4) \& (K_4EK_4)$$

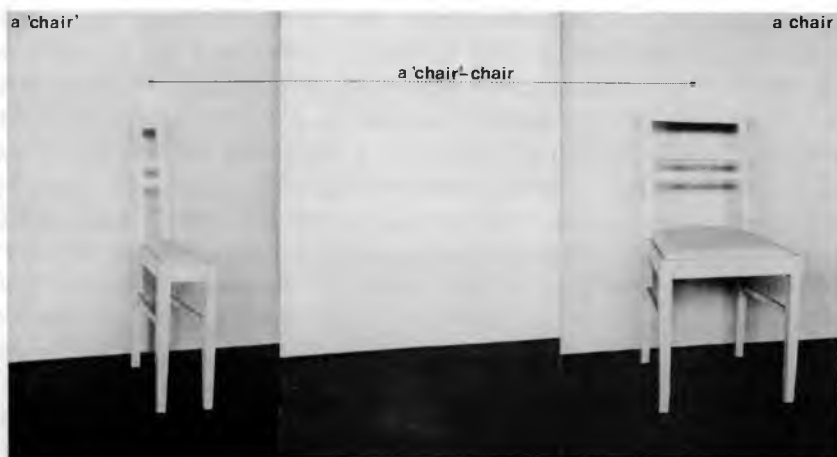
6. Jarosław Kozłowski, *Ćwiczenie z estetyki*, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1976, fragment publikacji

myślą. W towarzyszącym pracy tekście wyszczególnia artysta 22 rodzaje relacji między elementami: m.in. semantycznych, syntaktycznych, relacji podobieństwa, reprezentacji<sup>18</sup>. Ironizując na temat dydaktyzmu i autorytaryzmu szkolnej edukacji, nie proponuje artysta gotowego przekazu, zajmuje się raczej analizą relacji znaczeniowych.

Przekraczając granice optyczności dzieła i krytycznie odnosząc się do wymogu „reprezentowania” przypisanego mu kulturowym kodem „przesłania”, podejmują artyści konceptualni refleksję nad możliwością znaczenia w sztuce. Relacją semiozy zajmuje się również w swojej twórczości Zdzisław Jurkiewicz, na przykład w aranżacji *Kształt ciągłości: „Krzeseł”* – „krzesło”krzesło – krzesło (1971). Praca ta, nawiązując do znanej tautologii Josepha Kosutha *One and Three Chairs*, opisuje relację między znakiem – tutaj uproszczoną (zwięzłą) wersją krzesła, jego desygnatem – rzeczywistym krzesłem (w pełnym kształcie), i czymś „między” – jego znaczeniem, wypowiedzianym w tym wypadku frazą „krzesło”krzesło” i określanym przez Jurkiewicza przy pomocy pojęcia „ciągłości”. Formułę twórczości artysty określa postulat poszukiwania kolejnych, coraz to nowych i niepowtarzalnych „kształtów ciągłości”; w latach 70. ową ciągłość definiowało dla niego między innymi pojęcie tautologii. Sens ciągłości przekazuje na przykład praca *Białe, czyste, cienkie płótno* (1970),

<sup>18</sup> J. Kozłowski, *Kilka pytań do „Lekcji”*, (w:) *Kontekst*, maszynopis, Archiwum Galerii Foksal, 1975.

w której tytułowa fraza opisuje właściwości podłoża, na którym została wydrukowana. Częścią pracy jest seria czarno-białych fotografii, na których tytułowe białe płótno ewokuje obecność ciała przykrytej nim, bądź owiniętej, nagiej modelki. Nawiązując do *Antropometrii* Kleina, praca ta proponuje gest oczyszczający; zmysłowy charakter i wykroczenie poza granice malarstwa splatają się w niej z deklaracją nowego początku w sztuce. Innymi pracami Zdzisława Jurkiewicza o charakterze tautologii są jego wykonane z ogromną precyzją rysunki, których tytuły ściśle wyszczególniają (niekiedy trudną do wyobrażenia) długość wykreślanej na nich, bądź sugerowanej w perspektywicznym skrócie linii ciągłej, np. *Kształt ciągłości: 100 tysięcy metrów* (1974).



7. Zdzisław Jurkiewicz, *Kształt ciągłości: „krzesło”–„krzesło”krzesło–krzesło*, 1970

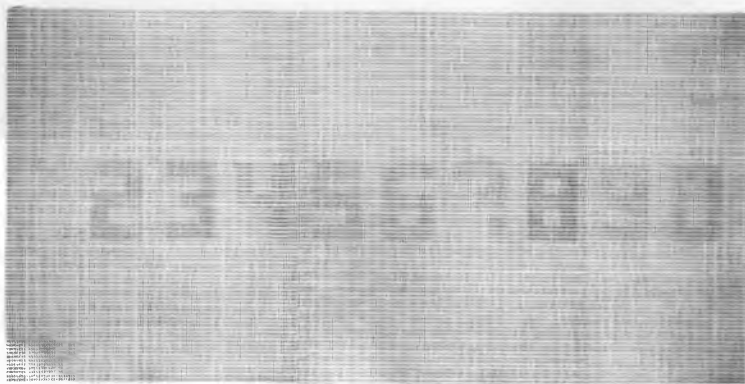
### III

Dokonywane przez konceptualistów zabiegi ukonkretniania znaku i ustanawiania równoważności między elementem werbalnym pracy – opisem lub instrukcją działania – a elementem wizualnym, kojarzą się z opisaną przez Michela Foucault (w kontekście prac René Magritte’a) operacją „rozbicia kaligramu”<sup>19</sup>. Foucault charakteryzuje przypadek dzieła, w którym fraza językowa – tytuł pracy lub pojawiająca się w jej obrębie inskrypcja słowna – nie służy ustanawianiu relacji reprezentacji między obrazem a jego pierwowzorem. Według tej koncepcji język, a ściślej rzecz biorąc pismo, nie musi sytuować się w relacji nadrzędnej wobec

<sup>19</sup> Zob. M. Foucault, *To nie jest fajka, słowo / obraz terytoria*, Gdańsk 1996.

obrazu – nie musi służyć jego kodyfikacji – ale może w relacji równorzędnej, rozszerzając lub modyfikując potoczne znaczenie obrazu, ekspozując przy tym swe własności wizualne.

Tego rodzaju rozluźnienie relacji między obrazem i słowem dokonuje się w utworach z kręgu poezji konkretnej autorstwa Stanisława Dróżdża, artysty podejmującego również poszukiwania w dziedzinie sztuki konceptualnej. Dróżdż rezygnuje z efektu „wzmocnienia” znaczenia układu znaków przez wpisanie ich w łatwy do rozpoznania obraz; model kaligramu zastępuje w jego pracach (na przykład w fotostacie zatytułowanym *Continuum* (1973)) bardziej otwarta struktura podporządkowana zasadzie jednolitej dystrybucji znaków na dwuwymiarowej płaszczyźnie lub struktura wynikająca z formuły budowy o charakterze systemowym bądź tautologicznym<sup>20</sup>. Przekaz tych prac bywa złożony, na przykład umieszczona na podłodze galerii krata prostokątnych tablic z nadrukowanymi wzdłuż obwodu każdej z nich literami układającymi się tautologicznie w napis „kolo”, w pracy pod tym samym tytułem z roku 1971, stanowi partyturę działania odbiorcy, a zarazem komentuje czasowy charakter jej percepcji. Według własnego określenia Dróżdż tworzy „pojęciokształty”, w których za każdym razem dokonuje próby bezpośredniej integracji pojęcia i kształtu bez pośrednictwa przedstawienia.



8. Stanisław Dróżdż, *bez tytułu*, 1974, fragment

W serii dziesięciu wydruków komputerowych, wchodzących w skład pracy Stanisława Dróżdża *bez tytułu* (1974), wizerunki cyfr uporządkowanych w ciągu: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0, i zbudowanych z odpowiednio

<sup>20</sup> O związkach „pojęciokształtów” Dróżdża z unizmem Strzemińskiego pisał Adam Szymczyk, *Więcej znaczy, zanim znaczy*, (w:) *Stanisław Dróżdż. Poezja konkretna 1968-2003*, red. A. Przywara, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa (w przygotowaniu).

mniejszych cyfr tego samego rodzaju, konfrontowane są z każdorazowo innym tłem: jedynek, dwójek, trójek, itd. Zabieg ten prowadzi do powstania optycznego efektu „tautometrii” – zlewania się kolejnych cyfr w ciągu z tłem na kolejnych planszach z serii<sup>21</sup>. W pracy tej znany z twórczości Władysława Strzemińskiego wizualny efekt jednolitości budowy równoważy się z niehierarchiczną i powtarzalną strukturą wynikającą zastosowania metody systemowej. Praca ta obejmuje dodatkowo dwie plansze: wydruk wszystkich cyfr w ciągu bez żadnego tła, oraz wydruk obejmujący próbki wszystkich dziesięciu rodzajów tła pokrywających pola przynależne odpowiednim cyfrom. W istocie mamy tu do czynienia z modelem języka, obejmującym słownik (dziesięcioelementowy ciąg liczbowy oraz dziesięć rodzajów tła), reguły tworzenia wypowiedzi złożonych, oraz kompletny zbiór tych wypowiedzi.

*Trójkąt Pascala* (1973) Zbigniewa Gostomskiego podkreśla wzajemną równowagę i względną niezależność elementu werbalnego pracy i jej składników wizualnych. W tej rozbudowanej wypowiedzi układy liczb, wpisane w schemat progresji arytmetycznej układającej się w kształt trójkąta, zgodnie z którym dowolna liczba jest sumą dwóch liczb z rzędu powyżej, mają swoje odpowiedniki w postaci cytatu z *Ulissesa* Jamesa Joyce'a, opisującego relatywność pojęć pierwszeństwa i wtórności w nieskończonym ciągu elementów, oraz wizerunku regularnych stożków usypanych z ziarenek piasku spadających z góry<sup>22</sup>. Gostomski wskazuje w *Trójkącie Pascala* trzy równoważne sposoby komunikowania idei, splatając wątek myślenia o charakterze systemowym z refleksją na temat natury relacji języka i obrazu. Tautologia uogólnia się w tym wypadku do relacji analogii, kojarząc eksploracje semiotyczne artystów konceptualnych z dziedziną literatury.

Niewyczerpywalną mnogość sposobów kodyfikowania obrazu przez język sugeruje praca Andrzeja Dłużniewskiego, zatytułowana *Skok (wersje i warianty)* (1971). W pracy tej, czarno-białej fotografii trampoliny przy basenie pływackim, towarzyszą opisy przypadków wykonanego z niej skoku. Opisy te tworzą serie „wersji” i „wariantów” układających się w swoiste quasi-narracje, których nieciągłość wynika z faktu niezajścia zdarzenia, mającego być ich założonym początkiem. „Na początku nie było nic lub nic się nie stało”, w związku z czym status zdarzenia

<sup>21</sup> Zob. W. Borowski, (w:) *Stanisław Dróżdż*, katalog wystawy, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1974.

<sup>22</sup> Cytat ten brzmi: „Jeśli uśmiechnął się, dlaczego się uśmiechnął? Na myśl, że każdy kto wchodzi, wyobraża sobie, że jest pierwszym wchodzącym, podczas gdy zawsze jest ostatnim z poprzedzającej go serii, nawet jeśli jest pierwszym z następnej, każdy wyobraża sobie, że jest pierwszym, ostatnim, jedynym i wyłącznym, podczas gdy on nie jest ani pierwszym, ani ostatnim, ani jedynym, ani wyłącznym z serii rozpoczętej w nieskończoności i powtarzającej się w nieskończoność”.

początkowego przypisany jest kolejnym przypadkom skoku, nabywającym czysto hipotetycznego i fikcyjnego charakteru. Kolejne wersje skoku, takie jak na przykład „koks”, „pętla i powrót”, stają się w związku z tym zdarzeniami języka, dzięki którym „determinizm przegląda się w lustrze”, a „intelekt triumfuje nad naturą dając początek niebывалым wybrykom gatunku”. Zgodnie z tą logiką możliwe staje się odwrócenie porządku czasu; kopia zaczyna wyprzedzać oryginał, otwierając przed artystą niebывалые możliwości stanowiąc sensu.

\*

Na przełomie lat 60. i 70. Jerzy Ludwiński opisywał proces „kurczenia się” procesu artystycznego – jego postępującej redukcji do wstępnej fazy sformułowania idei działania lub przedstawienia jego dokumentacji<sup>23</sup>. Jeśli Władysław Strzemiński podkreślał kilkadziesiąt lat wcześniej czysto optyczny charakter dzieła sztuki – wspomnianą „jednoczesność zjawiska przestrzenno-wzrokowego” – to Jerzy Ludwiński kwestionował jego wizualny charakter, opisując je przy pomocy kategorii nieobecności. Dzieło funkcjonuje dla niego „między” projektem działania i jego dokumentacją. W związku z tym propozycje artystów konceptualnych cechuje tendencja do izolowania znaczenia pracy; uwolnieni od nakazu definiowania specyfiki określonej dyscypliny artystycznej, neutralizują oni optyczny charakter dzieła<sup>24</sup>. Ich zainteresowanie zabezpieczeniem czystości artystycznego przekazu przywołuje na myśl postmodernistyczny motyw krytyki reprezentacji.

#### REPLY TO STRZEMIŃSKI.

#### THE IDEA OF UNIFORMITY IN POLISH CONCEPTUAL ART

#### Summary

Polish conceptual art developed in the atmosphere of reservations in respect to the canons of the composition of the work of art proposed by the first avant-garde. The “fatigue of form,” characteristic of the European and American art of the 1960s,

<sup>23</sup> Por. J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i Neutralizacja kryteriów*, (w:) *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, red. P. Polit, P. Woźniakiewicz, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000.

<sup>24</sup> Ideę dzieła sztuki jako „izolowanego przekazu” głosili również Wiesław Borowski i Andrzej Turowski, *Dokumentacja i Żywe archiwum*, (w:) *Tadeusz Kantor w Archiwum Galerii Foksal*, Galeria Foksal SBWA, Warszawa 1998.



was shared by Polish artists as well, leading, just like in the West, to proposals that challenged clear-cut distinctions among the traditional disciplines of art and provoked reflection on the meaning of art as an idea. Such proposals, however, did not mean total rejection of the tradition of the first avant-garde; on the contrary, the uniqueness of Polish conceptual art seems to have been determined by a polemic with that tradition, and particularly with the version of modernism proposed in the late 1920s and early 1930s by Władysław Strzemiński. Several decades later, in the 1960s and 1970s, the artists of the neo-avant-garde, such as Włodzimierz Borowski, Jerzy Rosołowicz, Zbigniew Gostomski, Andrzej Dłużniewski, Marian Warzecha, Jarosław Kozłowski, Zdzisław Jurkiewicz, and Stanisław Dróżdź, by neutralizing some aspects of Strzemiński's attitude and developing others, proposed a model of reflection according to which the work of art opens to reality and becomes a process. The idea of the uniform composition of the work of art leads to a search for the most neutral artistic medium, using signs of natural language and developing systemic structures. The present paper identifies and describes that tendency which resulted in challenging the optical character of the work, and, by the same token, in its exclusion from the norms of the modernist paradigm of art.