

Andrzej
Kostołowski

**NIEBEZSPORNE
ZWIĄZKI: NIEKTÓRE
RELACJE SZTUKI
KONCEPTUALNEJ
I PERFORMANSU
(CZEŚĆ PIERWSZA)**

Performans można uważać za pojęcie określające od wielu lat całą dżunglę różnych propozycji artystów/artystek, zmieniających płaszczyznowe czy przestrzenne rozwiązania dzieł sztuki w propozycje rozciągające się w czasie. Ta sztuka akcji czy wydarzeń miałaby swoją prehistorię odnoszącą się nawet do starożytności (patrz Diogenes z Synopy). Natomiast, jak pisze Kristine Stiles, szczególnymi warunkami dla zaistnienia tego, co dla większości performansów jest kluczowe, stało się odwołanie do ciała jako „ostatecznej instancji”, przy założeniu pierwszeństwa osób wobec przedmiotów². W połowie lat siedemdziesiątych pojęcie „performans” zostało zaakceptowane jako „szeroko rozpowszechniona forma sztuki”³ i przyjęło charakter denotowania wyróżniającego się „sposobu działania artystycznego”⁴, nowego *genre* czy gatunku sztuki. I tak zostało. Tyle, że w ostatnich dziesięcioleciach rozwinęły się w obrębie praktyki performansowej postawy transgresyjne, doszły elementy feminizmu i postfeminizmu, aktywizmu politycznego czy społecznego itd. A jednocześnie performansy wraz z innymi formami i metodami znalazły się niejednokrotnie w obrębie większych struktur działań artystów we wciąż poszerzającej się tendencji kooptowania jednostek czy całych grup w procesy tworzenia dzieł⁵.

Sztuka konceptualna w latach sześćdziesiątych pojawiła się jako niezwykle przełomowy, szeroki nurt. W miejsce utowarowionych często dzieł malarstwa czy rzeźby artyści konceptualni zaczęli prezentować „słabo sprzedażne” zapisy i zestawy, m.in. analityczne czy numeryczne indeksy językowe, sekwencje fotografii lub reprodukcji, zestawy przedmiotów itd. Sztukę konceptualną szybko zaszufadkowano w przedziale historycznym (jak np. romantyzm czy kubizm), co jest ewidentnym uproszczeniem. Jednocześnie jednak do dziś propozycje konceptualne są obecne w ciągle odnawiających się mutacjach. Po pierwsze, wspomagają kształtowanie większości takich radykalnych elementów praktyki sztuki, których twórcy zupełnie swobodnie i naturalnie posługują się „zdobyczami” konceptualizmu niejako w sposób instrumentalny i nawet najczęściej nie zaznaczają, że do tego nurtu nawiązują. Szczególnie dotyczy to sytuacji globalnej ostatnich lat z ciekawymi skądinąd propozycjami w środowiskach Azji czy Afryki, pojawiającymi się *ad hoc*, co różni je od mozolnych dróg ewolucji sztuki w Europie czy Ameryce. Po drugie, tu i ówdzie pojawiają się przykłady programowego postkonceptualizmu czy neokonceptualizmu.

Gdyby szukać spotkań obu pojęć (performansu i sztuki konceptualnej) lokowanych z nieco różniącymi się zakresami praktyk, to w poszczególnych momentach historii ostatnich sześćdziesięciu lat zauważać można kilka punktów ich ideowej zbieżności, przy jednym szczególnie silnym w obu obszarach obecnym nastawieniu, skierowanym przeciwko utowarowieniu sztuki. Najciekawsze jest jednak to, że pochodzące z dość odległych wobec siebie rejonów, pojęcia te w latach sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych, tuż po pewnym zbliżeniu się i niemal nałożeniu na siebie, zaczęły ewoluować w coraz to poszerzającym się rozzewie. Nastąpiło to trochę w związku z przewagą refleksji intelektualnej u konceptualistów/konceptualistek oraz mimo wszystko z jakąś szczególną wagą emocji w performansach. W sztuce konceptualnej pojawiły się mutacje

trudnych do zinterpretowania propozycji lingwistyczno-analitycznych. A jednocześnie, gdy wobec artystów/artystek performansowych rozwinęły się kultowe niemal pragnienia powrotu do ich akcji, rozwinął się w wielu kombinacjach mariaż performansu z mediami, które mogły te akcje zanotować. Natomiast same media (jako głuche i tępe środki) w sztuce konceptualnej traktowane były i są z pewną rezerwą.

Konceptualizm dokonał fundamentalnej zmiany paradygmatu. Polegała ona przede wszystkim na zarzuceniu przez wiele osób z kręgów sztuki zainteresowania tym, co wcześniej w strategiach artystów dominowało jako mniej lub bardziej estetyczna „sztuka dla siatkówki oka”⁶. Marcel Duchamp (skądinąd pod wpływem baronowej Elsy von Freytag-Loringhoven) poprzez swe *ready makes* przeciwstawił się owej „sztuce siatkówkowej”. W miejsce dzieł-pułapek-dla-oka proponował estetycznie obojętne (choć z malutkim *quantum* dziwności i z lekkim nalotem ironii) swe „przedmioty gotowe”. Te wybrane i wypunktowane obiekty po głębokiej analizie można uznać za bezbłędne „szachowe” ruchy w tamtej sytuacyjnej grze społeczno-artystycznej. Zapoczątkowana w ten sposób lawina dała w XX wieku i na początku XXI stulecia co najmniej kilkanaście typów rozwiązań posługiwania się (zależnie od kontekstów) pojedynczymi obiektami czy ich destrukcjami, rejestrowania i indeksowania ich oraz ich fragmentów w różnych kombinacjach, a także tworzenia zespołów przedmiotów, jak np. w instalacjach. W sztuce konceptualnej przedmioty (lub ich reprodukcje) cały czas traktowane są trochę beznamiętnie jako *exempla*. Inaczej jest w performansie: tu zdają się być ważniejsze i nabierają zmienności co do emocji charakteru. Może to być natłok obiektów, wśród których artysta/artystka bryluje, jak też na przykład narzędzia mogące ranić lub w inny sposób zmieniać wygląd ciała performerki. Po performansach (które w założeniu są zawsze efemeryczne), przedmioty mogą pozostać na ekspozycji i mogą być wystawiane jako część dokumentacji. Ponadto, w performansie przedmioty mają

podwójną obecność: a) podczas samej akcji i b) *post factum*. W fazie *post factum* mogą stać się pamiątkami.

Odejściu od dzieł „siatkówkowych” w pracy nad sztuką automatycznie niejako towarzyszy niejednokrotnie poszerzona możliwość wykorzystania elementów werbalnych. Są one szeroko stosowane w sztuce konceptualnej, ale też raz po raz zyskują znaczenie w performansach (np. w tych, które mają charakter demonstracji czy wykładów performatywnych). W obu tych sposobach wykorzystania zastępować mogą one „wypłowywane” czy „wymęczone” warstwami farby wyobrażenia znane w tradycji sztuki. Używając w 1961 roku w sposób pionierski określenia *concept art*, Henry Flynt w swej nihilistycznej demonstracji „zlikwidowania” dotychczasowej sztuki, instytucji muzeów itd., jednocześnie zamiast tzw. dzieł zostawił m.in. wolne pole dla podjęcia deklaracji językowych⁷. Główne określenie *conceptual art* (sztuka konceptualna) jest autorstwa Sol LeWitta z 1967 roku⁸ jako przeciwstawienie *perceptual art* (sztuce perceptualnej). Sztukę perceptualną według LeWitta reprezentowałyby prace z takim celem kształtowania formy, aby to właśnie ona była atrakcyjna w odbiorze. Natomiast w sztuce konceptualnej formy potraktowane byłyby jedynie jako środki wobec planów aranżacji.

W latach następnych przy całej fali podejść krytyczno-analitycznych znaczenie podstawowe zyskał fundamentalny tekst Josepha Kosutha *Art after Philosophy*⁹ (1969). Tekst ten zawiera wiele wątków, które poddawano różnym interpretacjom¹⁰. Tutaj chciałbym podnieść tylko kilka zawartych w nim kwestii. Zwraca uwagę sam tytuł. Można go tłumaczyć zarówno jako „Sztuka według filozofii”, jak i „Sztuka po filozofii”. W wypadku „sztuki według filozofii”, będzie to otwarcie się na sztukę zdolną do posłużenia się zdobyczami wąskich dziedzin, jakimi są filozofia lingwistyczna i analiza epistemologiczna. Zdobycze tych właśnie dziedzin stały się dla Kosutha podstawowe, a także w większości dzieł artystów/artystek konceptualnych przyjęły często

funkcję bazy ich propozycji. Natomiast, jeśli jako znaczenie tytułu Kosutha przyjmiemy „sztukę po filozofii”, to, jak sam autor to podnosi, zwrócimy uwagę na fakt, iż w wieku dwudziestym można mówić o „końcu filozofii”, a jednocześnie – o początku sztuki. Chodzi tu o zniknięcie znanych z XIX wieku dużych, wszechstronnych narracji filozoficznych, przy paralelnym rozwijaniu sztuki „całkowicie na nowo” w jej nowoczesnym wydaniu. Kosuth, pisząc o „stanie sztuki”, uznaje wielkie znaczenie modernizmu. Jednocześnie odcina się od formalizmu (nazywanego przez niego „awangardą dekoracyjności”) i od tego nastawienia, które doprowadziło niejednokrotnie do utożsamienia sztuki i estetyki. Zarysowując znaczenie swego własnego antyformalistycznego podejścia, podważa jednocześnie szufladkowanie sztuki konceptualnej jako jednej z wielu tendencji.

Jeśli u wcześniej przywoływanego Flynta podejście do konceptów miało charakter „uszczuplający” sztukę z ukierunkowaniem na wąsko traktowane artykulacje, to u Kosutha jest myśl dialektycznego uogólnienia ewolucji całej sztuki¹¹. W kilku punktach podobne wnioski mamy u Jerzego Ludwińskiego w jego przełomowym dla sztuki polskiej sformułowanym w 1970 roku tekście *Sztuka w epoce postartystycznej*¹². Główne podobieństwo dotyczy ewolucyjności sztuki oraz poparcia idei rozbicia tego, co Kosuth widzi jako formalizm, a co dla Ludwińskiego jest usztywnionym układem artystycznych tendencji i gatunków. Kosuth do pewnego stopnia wprowadza własną praktykę jako modelowy układ wartościowych rozwiązań. Bierze też pod uwagę prace bliskich mu pionierów sztuki konceptualnej w USA. Natomiast Ludwiński, który właściwie od lat pięćdziesiątych z wielką empatią rozpoznawał zagadnienia nurtujące artystów/artystki, dostrzega uogólnioną entropijność sztuki w jej dotychczasowym rozumieniu. Jednocześnie widzi otwarcie na nowe rozumienie sztuki kierującej się ku neutralizowaniu sprzeczności między nią i życiem. Jak opisywała to Luiza Nader za Ludwińskim, *sztuka*

*roztopia się, a zarazem przenika rzeczywistość*⁴³. W tym punkcie wizyjnego spojrzenia na ewolucję sztuki ku jej zlaniu z rzeczywistością można właśnie widzieć niemalże szczyt wspólnej wielkiej roli sztuki konceptualnej i performansu. Ale już poza wizją Ludwińskiego, w samej praktyce sztuki, dałoby się zauważyć, jak po szczycie spotkania tych dwu praktyk artystycznych zaczynają one oddalać się od siebie. I ma to miejsce zarówno w podejściu do języka, tekstu czy słowa w ogóle, do mediów (o czym poniżej), jak też i do ramy, w której zamyka się performans jako prezentacja gatunkowa „stąd-dotąd” (i to niezależnie od tego, czy trwa dwie minuty, czy ciągnie się tygodniami).

Sztuka konceptualna ze swym „przebiegiem lingwistycznym” przyjęła wiele wariantów ikonoklastycznego zastąpienia obrazowania wypisami, wyliczeniami, dyskursami oraz różnymi innymi formami notacji i zapisów jako istotnymi elementami obecnymi niejednokrotnie jako główne propozycje sztuki. W pewnym sensie nastąpiło nawet uznanie teorii sztuki za ważny przejaw aktywności w tej dziedzinie. Przykłady „zalewu” tekstów można było obserwować na wielu wystawach i w katalogach, szczególnie w latach siedemdziesiątych. Nastąpiło w tym czasie charakterystyczne rozmycie granic teorii i praktyki sztuki; tego, co wyobrażone i tego, co zapisane, werbalnego z obrazowym itd. Cały kłopot nieprzetłumaczalności obrazu na słowo, którym tak mocno przejął się Michel Foucault⁴⁴, tu znika jak bańka mydlana. Może być i tak, ale też i całkiem inaczej, bo po prostu sama granica między dziełem sztuki a tym, co je otacza (zwłaszcza w sferze idei) bywa zniwelowana czy np. „zaorana”. Rozwinęła się płodna do dziś możliwość korzystania w sztuce z wypowiedzianych deklaracji, zapisanych czy wydrukowanych inskrypcji, haseł, partytur, nagrań albo długich teoretycznych dywagacji. To oczywiście nie oznacza, aby coś, co jest wyrażone przez tekst, było automatycznie klasyfikowane jako „dzieło sztuki”. Ale też pojęcie „dzieła sztuki” przestało mieć dotychczasową nieprzystępność.

Coraz częściej zamiast „dzieło”, zaczęto zresztą stosować też takie terminy jak „praca” czy „propozycja”. Wracając do roli elementów lingwistycznych: tekstów, opisów itd., potwierdzić tu można ich centralne miejsce w sztuce konceptualnej. W performansach natomiast (poza wspomnianymi wykładami performatywnymi) różne manifesty, scenariusze, opisowe plany czy teksty sprawozdawcze – wszystko to sytuuje się na obrzeżach samych akcji, zarówno poprzedzając je, jak i dokumentując po ich zaistnieniu.

Przy kształtowaniu się u wielu twórców w różnych krajach nowego wyobrażenia o tym, jaki kształt może być sztuka nietrzymająca się kurczowo tradycyjnych *genres*, duża ich część skierowała się ku eksperymentom z coraz to nowymi mediami. Powstała wtedy w krótkim czasie (właściwie poza głównym zainteresowaniem konceptualistów/konceptualistek) kwestia tzw. medializmu albo wręcz tendencji *media art* z szybkim marszem ku wypracowaniu własnego statusu jako nowego gatunku sztuki. Te zagadnienia trochę urzekły performerów/performerki, bo dostrzegli/dostrzegły w nich szansę utrwalania tego co efemeryczne, jak również możliwość łączenia własnych działań z multimedialnością. Nic dziwnego, że w swej książce o nowych mediach końca XX wieku Michael Rush jeden rozdział poświęca relacjom „mediów i performansu”¹⁵. Natomiast w kręgu czołowych reprezentantów/reprezentantek Fluxusu (tu mamy styk sztuki konceptualnej i performansu) dość wcześnie ważne stało się podniesienie pojęcia intermediów. W 1965 roku mocno wyróżnił je Dick Higgins, traktując intermedia jako dysjunktywną mediację między odmiennymi manifestacjami sztuki. W obrębie tak różnorodnie prezentowanych form (będących wehikułami kierującymi ku ideom – ważnym dla konceptualistów/konceptualistek) nabrało znaczenia owo „pomiędzy” jako *opozycja wobec prostych kombinacji typu multimedia*¹⁶. Po fazie rozrostu multimediiów Rosalind Krauss wyraziła w 1999 roku swój pewien absmak. Określając stan sztuki na

początku XXI wieku jako fazę „postmedialną”, nie omieszkała zaznaczyć (podobny pogląd wyraża też wielu artystów/artystek konceptualnych), że już samo słowo „medium” może być czymś toksycznym¹⁷. Faktem stało się, że po nadmiarze zabiegów z mediami, które nasiliły się pod koniec lat dziewięćdziesiątych, zyskała znaczenie owa „sztuka postmedialna” (termin Krauss), istotna do dzisiaj głównie w tych środowiskach, dla których ważne są zdobycze sztuki konceptualnej.

SŁOWA KLUCZOWE: **ANTYFORMALIZM, PRZECIW UTOWAROWIENIU
SZTUKI, POSTARTYSTYCZNOŚĆ, SZTUKA POSTMEDIALNA**

- 1 Niniejszy tekst jest bardzo skrótowy i subiektywny. Wybiórczo odnoszę się do terminów, które uważam za ważne i wprowadzone w określonych kontekstach.
- 2 K. Stiles, *Performance Art*, [w:] K. Stiles, P. Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, Berkeley 1996, s. 679.
- 3 R.L. Goldberg, *Performance. Live Art 1909 to Present*, Thames & Hudson, London 1979, s. 125.
- 4 G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, [w:] G. Dziamski i inni (red.); *Performance*, Warszawa 1984, s. 47.
- 5 A. Downey, *Art and Politics Now*, London 2014.
- 6 Określenie Marcela Duchampa w zasadzie użyte przez twórcę *ready mades* w odniesieniu do malarstwa traktowanego jako *la peinture rétinienne*. W tłumaczeniu angielskim (przy szerszym określeniu sztuki) jest to *retinal art*. Patrz: P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Marcel Duchamp*, tłum. [z francuskiego na angielski] R. Padgett, London 1971; tu cytat za reprintem Da Capo Press, Boston 1987, s. 77.
- 7 H. Flynt, *Blueprint for a Higher Civilization*, Milano 1975, s. 7.
- 8 S. LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, "Artforum", 1967, Vol. 5, N° 10, s. 79–83.
- 9 J. Kosuth, *Art after Philosophy*, p. I-III, "Studio International", October–December 1969, s. 915–917.
- 10 Ostatnio zwróciła uwagę książka: H. Kuś, *Wizja człowieka i kultury w teorii sztuki Josepha Kosutha*, Lublin 2016.
- 11 P. Osborne, *Conceptual Art*, London 2002, s. 19.
- 12 J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, „Odra”, 1971, nr 4, s. 51–56.
- 13 L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009, s. 103.
- 14 M. Foucault, *To nie jest fajka*, przełożył Tadeusz Komendant, Gdańsk 1996.
- 15 M. Rush, *New Media in Late 20-th Century Art*, London 2001, s. 36–75.
- 16 Interpretacja pojęcia „intermedia” opisywanego w 1965 przez Dicka Higginsa, patrz: P. Osborne, dz. cyt., s. 18.
- 17 R. Krauss, "A Voyage on the North Sea". *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, New York 2000, s. 5.

Andrzej Kostołowski

Non-unquestionable relations:

some links between conceptual art and performance (part one)

The text concerns two major concepts in the art of the last half of this century: conceptual art and performance. Conceptual art, which crystallized in the 1960s, has become one of the fundamentally seminal movements in contemporary art. Performance – a phenomenon with long history, since 1970s has been treated as an independent art genre. These two phenomena happen to be merged in various context; both feature an approach directed against the commoditization of art. However, in other areas and contexts crucial differences between these concepts can be perceived. Conceptual artists have adopted an analytical-index relation to objects in their approach. During performances objects often play a major (also emotional) role, being left behind as documentation. Conceptual art, distancing itself from the so called “retinal art”, i.e. the one that pleases the eye, has adopted utilization of texts or other linguistic materials as an important method of expression. For performance artists (except for performance lecturers), texts and descriptions are located on the outskirts, i.e. as plans preceding actions and descriptions following them. The discussed disciplines of art differ in their approach to media, as well: conceptual art treats them purely functionally, in performances they are of bigger importance, for example combined with multimedia. The conclusion attracts attention to the complicated relations between the two concepts: conceptualism and performance art, taking into account related activities in the 1970s and the difference in approach in the successive years.

KEYWORDS:

ANTI-FORMALISM, OPPOSITION AGAINST COMMODITIZATION OF ART, POST-ARTISTIC STYLE, POST-MEDIAL ART