

Michał Woliński

SZTUKA POJĘCIOWA / POST SCRIPTUM

„Nie zaczynać od 0, tylko od tego co jest. Za to dobrze by było zmierzać do 0, ale go nie osiągnąć.”¹

Zaczniemy od tego, że Rafał Jakubowicz zaczął od tego co jest. Nie sięgnął jednak po „rzecz gotową”, którą czasem artyści wyjmują z potocznej rzeczywistości i wstawiają w kontekst miejsca przeznaczonego do prezentacji sztuki, tylko wybrał element z obszaru sztuki, a raczej z jej rozmytego marginesu². Zanim wyjaśnimy status elementu, od którego zaczął Jakubowicz zaznaczmy, że efekt końcowy z premedytacją zamierza wystawić na „marginesie” przestrzeni wystawienniczej: na fasadzie budynku (niczym reklamowy neon), w którym mieści się galeria oraz w pomieszczeniu biurowym galerii (jako obiekt do sprzedania). Przestrzeń galerii pozostała w trakcie prezentacji pusta. „Dobrze by było zmierzać do 0, ale go nie osiągnąć. To znaczy dążyć do powolnego wtopienia się w niesztukę, czyli w rzeczywistość.”³

Jakubowicz zaczyna od sięgnięcia po gotowy element z obszaru sztuki. Jednak to „coś” nie wyszło spod ręki uznanego artysty, tylko krytyka i kuratora sztuki, Jerzego Ludwińskiego, który był także czołowym w Polsce teoretykiem sztuki pojęciowej (rozumianej szerzej niż konceptualizm). Nie chodzi tu więc o „dzieło sztuki” ale o kartkę papieru z napisanym długopisem słowem „sztuka”, które powtarzane w kolumnie siedem razy w sposób coraz mniej dokładny zamienia się w nieczytelny zyzak. Rozmywa się przy okazji status tego przekazu. Komunikat z werbalnego staje się pozawerbalny. Napis przeistacza się w rysunek, tekst zamienia się w obraz, wkracza w obszar poezji konkretnej, przypomina teoretyczno-wizualne haiku, które – podobnie jak ma to miejsce w najlepszych realizacjach spod znaku polskiej szkoły plakatu – „obrazuje” coś jednocześnie za pomocą liter i „malarskich” gestów – w tym przypadku kwestię „powolnego wtopienia” się sztuki „w niesztukę, czyli w rzeczywistość”. Drążąc dalej kwestię statusu tego „pojęciokształtu”, przywołajmy słowa Ludwińskiego: „W tej sytuacji, w której nie da się określić granic sztuki, a zatem nie można ustalić jej definicji, również status samego dzieła sztuki stał się niejasny.” I dalej: „Ostatnio daje się zauważać tendencja do unikania terminu >>dzieło sztuki<<. Jest on zastępowany terminem >>fakt artystyczny<<, będącym pojęciem szerszym.”⁴ Można zatem powiedzieć, że to „coś”, po co sięgnął Jakubowicz, to „fakt artystyczny” autorstwa Ludwińskiego, który nie był artystą, ale z pozycji teoretyka twierdził, że: „nastąpiła nobilitacja już nie tylko przedmiotów, technik i działań, nie wchodzących do tej pory do rejestru zjawisk sztuki, ale również wszelkich tekstów teoretycznych, które od tej pory uzyskały status równorzędnych wypowiedzi artystycznych. Szczególnie w sztuce pojęciowej i konceptualnej nie da się odróżnić, kto jest artystą, a kto teoretykiem sztuki, zarówno bowiem jedni, jak i drudzy przede wszystkim piszą teksty.”⁵

Jest jeszcze jeden drobiazg, który ustawia pod ciekawym kątem perspektywę, z której można spojrzeć na relację statusu szkicu Ludwińskiego i wykonanej na jego podstawie realizacji Jakubowicza. Podczas rozmowy, którą Jakubowicz odbył z Ludwińskim latem 2000 roku, Ludwiński niespodziewanie stwierdził: „Teraz wszystko jest pisane na komputerze. A jest coś fajnego w tym, jak się coś zrobi ręcznie. Można polecieć helikopterem na Mount Everest, prawda? Ale zupełnie czym innym jest jak się tam – mimo wszystko – wejdzie... Chociaż to nieporównywalne, bo jak się tam wejdzie, to się trzeba namęczyć [śmiech],

a tu – niespecjalnie.”⁶ Ta ironiczna apologia „rękodzieła” (i towarzyszącego mu twórczego znoju) brzmi jeszcze zabawniej w kontekście głównego przedmiotu teoretycznych rozważań Ludwińskiego. W kluczowym tekście, dotyczącym kierunków (obszarów) rozwoju sztuki w latach 60. „Sztuka w epoce postartystycznej” pisze o sztuce niemożliwej (w której ramach zawiera się sztuka pojęciowa), że jej „pierwszą cechą, której genezy trzeba się doszukiwać jeszcze w czasach międzywojennych [...], była **kompletna dewaluacja oryginału oraz dewaluacja własnoręcznego wykonania przez artystę**. [podkreślenie za przedrukiem tekstu Ludwińskiego]”⁷

Co ze szkicem Ludwińskiego robi Jakubowicz? Można ironicznie skonstatować, używając słów Ludwińskiego, że artyści konceptualni „zamiast tworzyć przedmioty plastyczne, po prostu piszą teksty, na podstawie których można je dopiero w taki lub inny sposób skonkretyzować.”⁸

Jakubowicz zleca wyspecjalizowanej firmie przeniesienie opisanego wyżej „konceptualnego rękodzieła” w formę efektownie wyprodukowanego, migotliwego neonu. Co ciekawe, szare ulice polskich miast rozbłysły światłami neonów właśnie w latach 60., czyli w okolicach rozkwitu sztuki pojęciowej. Świetlne znaki pojawiły się ponownie, po okresie międzywojennym, kiedy to neonowy wynalazek błyskawicznie zawłaszczyony przez niewidzialną rękę rynku zaczął pełnić funkcję reklamowej dźwigni handlu. Paradoks polega na tym, że w latach 60. w Polsce panował socjalizm, wolny rynek funkcjonował tylko w szarej strefie, istniało za to centralne planowanie, państwo monopol w produkcji i dystrybucji, a popyt był większy niż podaż. Po co zatem reklama, gdy nie ma konkurencji, a ludzie zabijają się o rolkę papieru toaletowego? Jaka była funkcja neonowych znaków oblepiających fasady budynków? W dużej mierze czysto estetyczna (polskie neony charakteryzowało ciekawe literactwo). Bardzo upraszczając i mówiąc brutalnie – można do takiej roli sprowadzić także tradycyjnie rozumianą sztukę (np. zakademizowany, oficjalnie popierany „kapizm”, ale także np. abstrakcję). A estetyka wykorzystywana była w celach politycznych. Co miały te neony komunikować? W dużym skrócie, że komunistyczna rzeczywistość będzie nowoczesna i piękna. „Być może jednak – sugerował Ludwiński – że już dzisiaj nie zajmujemy się sztuką.” I mając pewność, że „to czym zajmujemy się dzisiaj posiada większe możliwości”, z pewną przekorą, używając „archaicznej” formy zapisu, odrywał się ze sfery materialnej rzeczywistości i mozołnie wspinając się ponad wierzchołki najwyższych gór, w sferę idealnych konstruktów pojęciowych. Jego rewolucyjna wizja rozwoju sztuki przypomina utopijne, holistyczne proroctwa (mające swoje źródła w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku). Sztuka zmierza według niego do „fazy totalnej”, w której „wszystkie dotychczasowe pojęcia związane ze sztuką zostają przekreślone, nawet moment autorstwa. Ważne są napięcia tworzone przez zbiorowy wysiłek wielu ludzi, składające się na układ pulsujący własnym życiem, jak gigantyczny twór przyrody.” A jej ostatecznym etapem ewolucji byłaby „faza zerowa”, w której „istnieją procesy rozgrywające się w świadomości wielu ludzi, które nie są ujawniane przy pomocy żadnych znanych nam środków przekazu. Być może, że nowa cywilizacja będzie mogła je odbierać drogą zbliżoną do telepatii. Byłby to rodzaj sztuki idealnie powszechniej, a równocześnie idealnie neutralnej. Etapu tego nie da się pokazać na wystawie, można go jednak zasugerować.”¹⁰

Wróćmy na Ziemię. Pejzaż polityczny i ekonomiczny od czasów snucia tych wizji się zmienił. Inny jest kontekst (pojęciowy i materialny), w jakim powstaje sztuka. Zmienił się też sposób wykorzystywania i estetyka neonów. Co zatem komunikuje neon Jakubowicza, który rozbłyskuje słowem „sztuka”, które stopniowo staje się coraz bardziej nieczytelnym zygzakiem (niepokojąco przypominającym zapis z elektrokardiogramu)? Albo inaczej – co jest do sprzedania? W tym miejscu sztuka zderza się z twardą rzeczywistością. Jakie jest zatem post scriptum Jakubowicza do sztuki pojęciowej, której następnym etapem miał być

„roztopienie w rzeczywistości” czyli „rodzaj sztuki idealnie powszechniej, a równocześnie idealnie neutralnej”? Enklawa dla sztuki – sala wystawowa – jest pusta. Pozostaje logotyp z komunikującym rozmywającym się pojęcie: „sztuka”. Logotyp ten może wskazywać, że w ramach systemu, który jest nim oznaczony, dokonywane są jakieś bliżej nieokreślone operacje (prawie jak w banku). I – prawie jak w nowoczesnym banku – ważne są przede wszystkim fasada i biuro. Ale, żeby nie kończyć tak cynicznie, może w pustej przestrzeni między tymi „marginesami” mogą jednak zaistnieć jakieś „procesy rozgrywające się w świadomości wielu ludzi”?

1 Jerzy Ludwiński, „Pałka Bretona i sztuka trzecia”, 1993, [w:] Jerzy Ludwiński, „Epoka błękitu”, Otwarta Pracownia, Kraków 2003, s. 264

2 Podobnie jak w projekcie „Miejsce”, który ostatecznie nie został zrealizowany w przeznaczonym dla niego miejscu, czyli w galerii Foksal, której program na początku działalności oparto o „Teorię miejsca”.

3 *ibid.*

4 Jerzy Ludwiński, „Sztuka w epoce postartystycznej”, 1971, *op.cit.*, s. 162

5 *ibid.*, s. 161–162

6 Jerzy Ludwiński w rozmowie z Rafałem Jakubowiczem „Sztuka zmierza do maksymalnej różnorodności...”, 2000, *op.cit.*, s. 304

7 Jerzy Ludwiński, „Sztuka w epoce postartystycznej”, 1971, *op.cit.*, s. 158

8

9 Jerzy Ludwiński, „Sztuka w epoce postartystycznej”, 1971, *op.cit.*, s. 163

10 *ibid.*, s. 167