
Postkonceptualne gry z rzeczywistością: Cezary Bodzianowski, Joanna Rajkowska i Łukasz Jastrubczak¹

Paweł Polit

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 1, S. 106–125

DOI: 10.18318/td.2022.1.7 | ORCID: 0000-0002-2982-9213

W sztuce konceptualnej drugiej połowy lat 60. i pierwszej połowy lat 70. XX wieku znak językowy uniezależnił się w sposób efektywny od obrazu. Uwolnione z relacji reprezentowania przez obraz określonych składników zewnętrznej rzeczywistości, elementy wizualny i językowy (np. tytuł, instrukcja działania lub opis materiału) dzieła sztuki stały się równoważące wobec siebie. Tekst artystyczny przestał pełnić funkcję pośredniczącą między obrazem i jego desygnatem; mógł odtąd wieść samodzielny żywot, nabierając charakteru sprawozdawczego albo projektującego wobec rejestrowanych bądź współtworzonych przez artystę lub

Paweł Polit, dr, kustosz w Muzeum Sztuki w Łodzi, kurator wystaw. Ostatnio opublikował monografię dotyczącą relacji ontologii i malarstwa Stanisława Ignacego Witkiewicza (2019), eseje o twórczości Andrzeja Dłużniewskiego i Zdzisława Jurkiewicza. Zainteresowania badawcze: relacje między polską sztuką powojenną i literaturą, relacje między filozofią i sztuką nowoczesną, sztuka konceptualna. Kontakt: p.polit@mssl.org.pl.

1 Części druga i trzecia niniejszego eseju obejmują fragmenty mojego tekstu *Praktyki postkonceptualne: Cezary Bodzianowski i Joanna Rajkowska*, w: *State of Life. Polish Contemporary Art within a Global Context* (ed. J. Lubiak, katalog wystawy, National Art Museum of China, Beijing 2015). Tekst został opublikowany w standardowym języku mandaryńskim.

artystkę stanów rzeczy². Komponent tekstowy stawał się w ten sposób – posługując się terminologią wprowadzoną przez artystę amerykańskiego Roberta Smithsona – rodzajem „nie-miejsca” odsyłającego do odległego w przestrzeni i czasie doświadczenia „miejsca” (o tym rozróżnieniu będę pisał szerzej w kolejnych częściach tekstu), nabierając przy tym niekiedy charakteru literackiego.

Zdaniem Liz Kotz w pracach artystów konceptualnych (autorka skupia się na twórczości amerykańskiej) wykorzystaniu mediów indeksykalnych, takich jak fotografia, kserokopia, nagranie magnetofonowe lub wideo, towarzyszy tendencja do nadawania składnikowi tekstowemu pracy charakteru mniej lub bardziej zwięzłego opisu (*caption*), kojarzącego się z operacjami archiwizowania czy katalogowania. Autorka zwraca uwagę na te prace konceptualne, w których manifestuje się dyskursywny i retoryczny wymiar fotografii – ich znaczenie jest określane kontekstowo za pomocą różnego rodzaju zestawień obrazów fotograficznych, analogicznych do zestawień słów, oraz kojarzenia ich z językowymi nośnikami informacji – słowami lub cyframi. Stwierdza, iż „[j]eden z paradoksów tego okresu polega na tym, że podczas gdy w gwałtownym rozplenieniu modeli strukturalnych i semiotycznych obrazy fotograficzne [...] zaczęły być rozumiane jako ustrukturyzowane «jak język», w sztukach wizualnych język w wielu wypadkach byłby wykorzystany «jak fotografia» [...]”³. Otwierało to możliwości niekonwencjonalnego wykorzystania fotografii i języka; np. w zestawieniach fotograficzno-tekstowych Dana Grahama i Smithsona „język ujawnia się jako cytat lub zestaw zapożyczonych terminów, podkreślając swoje retoryczne, perswazyjne, a nawet wizualne wymiary”⁴.

Zgodnie z rozpoznaniem Kotz semiotyczne eksperymenty podejmowane przez artystów konceptualnych (nie tylko w sztuce amerykańskiej⁵) doprowadziły do podważenia sztywnej dystynkcji między rejestrem wi-

2 Ten sposób rozumienia relacji między składnikiem wizualnym i językowym dzieła sztuki konceptualnej zawdzięczaam rozważaniom zawartym w eseju Michela Foucault *To nie jest fajka* (przeł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996).

3 L. Kotz *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*, The MIT Press, Cambridge, MA–London, England 2007, s. 218.

4 Tamże, s. 219.

5 Na temat językowego wymiaru prac artystów z kręgu polskiej sztuki konceptualnej pisałem w tekście *Odpowiedź Strzeмиńskiemu. Idea jednolitości w twórczości polskich artystów konceptualnych* („Artium Quaestiones” 2005 t. XVI).

zualnym i językowym dzieła sztuki, zakwestionowały jej hierarchiczny charakter. Rejestry te funkcjonują w ich twórczości jako równoważne wobec siebie, podatne na możliwość wzajemnych interferencji. Przy tym logowizualność tekstu włączonego w strukturę dzieła sztuki konceptualnej nie musi z konieczności wiązać się z podporządkowaniem go formule uprzestrzennionego zapisu, typowego np. dla poezji wizualnej. Dopuszcza ona, na poziomie – by tak rzec – „zerowym”, wykorzystanie formy zapisu linearnego, wyposażonego niekiedy w znamiona narracji literackiej⁶. W historycznym konceptualizmie z drugiej połowy lat 60. i pierwszej połowy lat 70. obie formy zapisu – wizualna i tekstowa – są rozumiane jako formy dokumentacji: stanowią one świadectwa procesu twórczego prowadzącego do odkrycia nowych aspektów sztuki, potwierdzać mają jego autentyczność.

Nawrót do metod i wątków refleksji sztuki neoawangardowej, który zmanifestował się w twórczości polskich artystów i artystek pierwszej i drugiej dekady XXI wieku, wiązał namysł nad miejscem interwencji artystycznej z modyfikacją strukturalnych własności prac konceptualnych i sposobu rozumienia ich funkcji. Stosowane w nowych realiach politycznych i społecznych postkonceptualne media – konstelacje elementów tekstowych, wizualnych i przedmiotowych – nie pełnią już, jak w historycznym konceptualizmie, funkcji dokumentowania procesu twórczego; artyści, tacy jak Cezary Boddianowski, Łukasz Jastrubczak czy Joanna Rajkowska, podają w wątpliwość albo co najmniej problematyzują wymóg „faktyczności” sztuki konceptualnej i chętnie posługują się fikcją w celu wyeksponowania właściwości określonego kontekstu. Celem niniejszego tekstu jest ujawnienie literackiego wymiaru tych praktyk, zapośredniczonego niekiedy w narracji filmowej. Jednym z punktów odniesienia tych rozważań jest praca wideo *2013* (2009) Łukasza Jastrubczaka, ukazująca narracyjny potencjał obiektu wykopanego z ziemi w parku – zniszczonej książki z ilustracjami przywołującymi wątki ze znanych filmów fabularnych.

1.

Jak pisać o wątkach konceptualnych w polskiej sztuce współczesnej? Jak wyodrębnić je z całokształtu praktyk artystycznych charakteryzowanych

6 W znaczeniu pochodnym wiązałbym ją również z aktami komunikacji werbalnej (formułami wywiadu, wykładu itp.).

we współczesnej refleksji teoretycznej w kategoriach nominalizmu?⁷ Nominalizm artystyczny, jak dowodzi Peter Osborne, określa specyficzny etap w rozwoju sztuki nowoczesnej, gdy dominowała tendencja do negowania przestarzałych aspektów zastanego pola sztuki i afirmacja nowych⁸. Jednym z pierwszych jego przejawów był *ready-made* Marcela Duchampa, codzienny przedmiot określony mianem „sztuki” na mocy decyzji artysty. Nominalistyczna operacja zastosowania nazwy „sztuka” do codziennych przedmiotów pozwoliła Duchampowi ująć w nawias wcześniejsze rozumienie tego pojęcia i porzucić rzemiosło malarskie czy malarstwo w ogóle.

Podobne rozpoznanie impulsu negacji, przenikającego dokonujące się z rosnącą szybkością zmiany w sztuce XX-wiecznej, pojawiło się w refleksji teoretyków sztuki konceptualnej w Polsce. Zmiany te kumulowały się w sztuce lat 60., motywując Wiesława Borowskiego do postawienia diagnozy o postępującej „eliminacji sztuki w sztuce”, w tekście opublikowanym pod tym samym tytułem w 1967 roku. Ujęcie Borowskiego, eksponujące ową zmianę jakościową, pokrewne jest Duchampowskiemu „porzucaniu”⁹. Podobnie Jerzy Ludwiński, rozwijając w nieco innym kierunku wykreśloną przez Borowskiego logikę „eliminacji sztuki w sztuce”, proponował wizję „sztuki bez granic”, wynikającą z utraty przez dzieło rozpoznawalnych parametrów przestrzennych i czasowych. Dzieło sztuki, którego widzialny substrat redukuje się – jako „fakt artystyczny” – do opisu określonego działania i/lub jego dokumentacji – odsyłać ma, według Ludwińskiego, do dziedziny procesów myślowych niewyobrażalnych i zasadniczo nierekonstruowalnych¹⁰. Konfrontacja z tym, co niemożliwe do wyobrażenia i wizualizacji, była tożsama, w optyce Borowskiego i Ludwińskiego, z rozpoznaniem nowego sensu pojęcia sztuki.

Idea sztuki głoszona przez Wiesława Borowskiego i Jerzego Ludwińskiego wchodzi w intensywny rezonans z poglądami Theodora Adorna. Sytuowanie przez Adorna, a za nim przez Osborne’a, pojedynczych, coraz bardziej

7 Zjawiska artystyczne z kręgu polskiej sztuki awangardowej komentował w kategoriach nominalizmu Łukasz Ronduda w książce *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Polski Western i Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Jelenia Góra–Warszawa 2009.

8 P. Osborne *Anywhere or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London–New York 2013, s. 77 i n.

9 W. Borowski *Eliminacja sztuki w sztuce*, w: *Program Galerii Foksal PSP*, Galeria Foksal PSP, Warszawa 1967.

10 Por. J. Ludwiński *Sztuka w epoce postartystycznej*, „Odra” 1971 nr 4. Przedruk: J. Ludwiński *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. J. Kozłowski, Akademia Sztuk Pięknych, Poznań 2009.

zindywidualizowanych dzieł w relacji z uniwersalnością sztuki, przekłada się na sformułowaną przez Borowskiego koncepcję twórczości jako nieustannej „gry z granicami sztuki”. Innymi słowy, właściwym kontekstem praktyk nominalistycznych było dla Borowskiego i Ludwińskiego nieodmiennie pojęcie sztuki jako mieniającej się odcieniami znaczeń przestrzeni wypełnionej semantycznymi.

Przesłanki tego rodzaju uzasadniały podejmowane przez artystów próby wskazania czy też wydzielenia i wyizolowania niematerialnego substratu sztuki. Charakter tych prób określała zasada ekonomii środków; Ludwiński dowodził logicznej konieczności praktyk, w których „sztuka może zajmować się niemal całą rzeczywistością, a równocześnie jej forma może istnieć w sytuacji niemal zerowej”¹¹. Włodzimierz Borowski, jeden z przedstawicieli sztuki konceptualnej w Polsce, skupiał się na znalezieniu medium, które „[w]ycisza «szumy», ułatwiając czystszy odbiór doznań”¹². Postulat maksymalnej neutralności medium, wiążący skrótowość zapisu formuły działania z wykorzystaniem obiektywnych i bezosobowych form wizualizacji (schemat, dokumentacja fotograficzna), gwarantować miał dostęp do migotliwego spektrum odcieni znaczeniowych sztuki.

Jednocześnie jednak nadmierna eksploracja nominalistycznych operacji na znaczeniu pojęcia sztuki doprowadziła szybko do poczucia wyjąłowania sztuki konceptualnej. Peter Osborne wydaje się proponować rozwiązanie kryzysu: sztuka może zachować wymiar konceptualny przy jednoczesnym zwiększeniu różnorodności używanych środków i ukazywaniu ich materialności. Jako przykład zachowania konceptualności sztuki podaje on dialektykę między „miejscem” i „nie-miejscem” (*site i non-site*) ustanowioną przez Roberta Smithsona. Również ten artysta dostrzegł na przełomie lat 60. i 70. nieokiełznane narastanie i zwiększającą się różnorodność form wypowiedzi artystycznej; tendencję tę uważał za wręcz pożądaną dla rozbijania utrwalonych kulturowo schematów myślowych i otwierania dziedziny „czystej percepcji”.

Osborne podkreśla niejednorodność prac samego Smithsona; obejmują one różnorodne nośniki informacji, tj. rysunek, tekst, fotografia, film,

11 *Pewnie jakaś awangarda istnieje*. Z Jerzym Ludwińskim rozmawia Zygmunt Korus, „Integracje” 1979 nr 7. Przedruk: J. Ludwiński *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*.

12 W. Borowski *MANifest LUSztrany*, w: *Artony i Manilusy Włodzimierza Borowskiego*, katalog wystawy, Galeria Biura Wystaw Artystycznych, Lublin 1966. Przedruk: *Włodzimierz Borowski. Ślady/Traces 1956-1992*, red. J. Koźłowski, katalog wystawy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1998.

przedmioty. Ich strukturę uznaje za emblematyczną dla zasadniczo transkategorialnego – wychodzącego poza ograniczenia medialne – wymiaru sztuki współczesnej. Smithson kojarzył te prace ze strukturą semiozy: jako nie-miejsca oznaczają one określone miejsca – są ich znakami. Nie-miejsce wyposażał przy tym w charakter abstrakcji: abstrahować ma ono z danego miejsca określone pojęcia¹³. Zdaniem Osborne’a otwiera to rozległe perspektywy dla sztuki współczesnej; umożliwia wyjście poza schemat twórczości jako samozwrotnej operacji definiowania sensu sztuki i uprawomocnienia pojęciowe eksploracje sensu miejsca. Określona tymi parametrami sztuka współczesna staje się, zdaniem Osborne’a, postkonceptualna.

Dla Osborne’a współczesne formy mediacji między indywidualnością dzieła a uniwersalnością sztuki, mediacji określającej możliwość społecznego odbioru sztuki, gdy jednostkowość dzieła sztuki musi zostać zapośredniczona w zbiorowym charakterze jego możliwych znaczeń, są powiązane ze specyfiką relacji społecznych typowych dla późnego kapitalizmu. O ile charakter tych relacji określa zasada serii, pojmowana jako sposób współlistnienia jednostki z innymi członkami kolektywu, o tyle gramatykę wypowiedzi artystycznej określa analogiczna zasada powtarzalności elementów. Osborne przytacza projekty konceptualne o charakterze systemowym lub modułowym (On Kawara i Romana Opalki¹⁴) jako przykłady tego rodzaju równoległości.

Możemy w tym punkcie przeformułować wyjściowe pytanie: jakiego rodzaju formy mediacji wiążą ze sobą praktyki postkonceptualne w Polsce po 1990 roku, w warunkach zastosowania zasad wymiany wolnorynkowej w mocno zideologizowanym kontekście świadomości postsocjalistycznej?

Formułując odpowiedź na nie, należy podkreślić, zgodnie z rozstrzygnięciami Osborne’a, transkategorialny charakter tych praktyk. Zamierzam wydobyc go, omawiając prace trojga artystów – Cezarego Bodzianowskiego, Joanny Rajkowskiej i Łukasza Jastrubczaka – wiążących namysł nad miejscem interwencji z modyfikacją strukturalnych własności prac z okresu historycznego konceptualizmu. Formułowane w nich polemiczne nawiązania do wybranych wątków konceptualnej refleksji nad zawartością pojęcia sztuki pozwalają, jak się wydaje, na wydobywanie ich odrębnej jakości.

13 Na temat dialektyki *site* i *non-site* pisałem w tekście *Żwir w miejsce podmiotu. O wczesnych pracach Roberta Smithsona*, „Er(r)go” 2002 nr 5, s. 72-73; <https://journals.us.edu.pl/index.php/ERRGO/article/view/2132> (20.09.2021).

14 Prace tych artystów są podporządkowane formułom przewidującym wykonywanie powtarzalnych działań i/lub konstruowanie prac z powtarzalnych jednostek – modułów.

2.

Transkategorialność prac Bodzianowskiego i Rajkowskiej wiązałbym z decyzją o odmowie posłuszeństwa normie odkrywania nowych aspektów sztuki, normie zakładanej przez artystów z okresu historycznego konceptualizmu. Stosowane przez młodszych artystów postkonceptualne media – konstelacje elementów tekstowych, wizualnych i przedmiotowych – nie pełnią już funkcji uwiarygodniania procesu twórczego. Przekazują one sens działania, które nie musi być współbieżne z procesem sztuki i zorientowane na odsłanianie jego aspektów. Bodzianowski i Rajkowska unieważniają wymóg faktyczności sztuki konceptualnej i chętnie posługują się fikcją w celu wyeksponowania właściwości określonego kontekstu społecznego. Bodzianowski eksploatuje właściwą medium fotograficznemu łatwość kreowania iluzji optycznej; Rajkowska wiąże reguły inicjowanych przez siebie działań kolektywnych z podtrzymywaniem zbiorowo przeżywanego złudzenia. Decyzje te pociągają za sobą neutralizację konceptualnej zasady ekonomii środków; eksploracja pojęciowa kontekstu działania nie musi pociągać za sobą redukcji fizycznych parametrów komunikatu artystycznego do granic niematerialności.

Eksploracja ta nie musi być już wyposażona w znamiona antycypacji odkrywanego znaczenia; komentarze werbalne Bodzianowskiego do fotografii dokumentujących wykonane przez niego działania są najczęściej formułowane w trybie *ex-post*. Dotyczy to np. opisu akcji *Nattahnam*, zrealizowanej w ramach większego projektu przez Galerię Manhattan w Łodzi (1996), proponującej rodzaj odwrócenia struktury wystąpienia publicznego:

Złożyłem wizytę w mieszkaniu rodziny, która mieszkała nad galerią. Wszedłem do domu i zostałem. Trwało to około 16 godzin. Staralem się wtopić w charakter i rytm życia rodziny. Były więc wspólne posiłki, jak również oglądanie telewizji. Napisałem też list do kolegi za granicą.¹⁵

Sens takiego działania, rekonstruowanego w czasie przeszłym dokonanym, pozostaje w realizacjach Bodzianowskiego z reguły ukryty; dotyczy to również tych jego działań, które ewokują kontekst sztuki. Opis akcji *Hej Bo* (1997) zdaje się przywoływać i przedrzeźniać zarazem aspekt otwartości dzieła na zewnętrzną rzeczywistość, podkreślany w pismach teoretyków

15 C. Bodzianowski opis akcji *Nattahnam*, w: *Cezary Bodzianowski*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2003, s. 167.

konceptualizmu: „Poleciałem samolotem nad Toruniem, zakreślając obszar działań sztuki. A potem poszedłem do planetarium w Toruniu i stałem w holu tuż przy wejściu z siatką meteorytów, kamieni nerkowych i porannyh bamboszy”¹⁶.

W akcji tej przywołanie kontekstu sztuki nie prowadzi do objawienia – nie wywołuje u odbiorcy zadziwienia i nie oferuje jemu/jej nowego znaczenia sztuki. Podobny sceptycyzm dotyczy procedur systemowych, wynalezionych i często stosowanych przez artystów z okresu historycznego konceptualizmu. Działania systemowe Bodzianowskiego, wiążąc ze sobą aspekt humorystyczny, mają również charakter gry z konwencją. Na przykład akcja opatrzona tytułem *Dynastia* (1999), zrealizowana w przestrzeni publicznej, przywołując procesualny aspekt dzieła konceptualnego, była rodzajem parodii tego rodzaju procedury: „Przyjeżdżające na przystanek taksówki zabierały grupki oczekujących w tłumie ludzi. Za każdym przystankiem auta wyjmowałem z dużej czarnej torby mniejszą i jeszcze mniejszą, aż do małej portmonetki. Jak gdybym odliczał czas pozostały do końca świata”¹⁷.

W twórczości Joanny Rajkowskiej także manifestuje się rodzaj zdystansowania wobec formuły działania o charakterze performansu „zadaniowego” (*task performance*). W dwuczęściowym projekcie *Artysta do wynajęcia* (2003), realizowanym w Berlinie i w Łodzi, Rajkowska przyjmowała zlecenia wykonania określonych czynności od osób, które odpowiedziały na ogłoszenie. Jak sama wyjaśnia, tego rodzaju „[m]oment zawieszenia pewnych praw, próba sprowokowania ludzi do zachowań, które sami mogą wymyślić, tworzy sytuację pewnej gry”¹⁸. Artystka informuje nas o stopniowym wygaszaniu intencji stanowienia znaczeń; w projektach realizowanych od początku lat dwutysięcznych staje się ona stopniowo jedną ze stron w uruchamianych przez nią relacjach społecznych.

Relacje te mają z założenia przyjmować charakter bezpośredni i spontaniczny; w ramach projektu *Dziennik snów* (2001) przypadkowe osoby podejmowały wysiłek zaśnięcia w przestrzeni galerii wśród białych kołder ułożonych na podłodze. Fizyczna współobecność osób była kontrapunktem dla ulotnej tkaniny marzeń sennych, z konieczności zindywidualizowanych, następnie udostępnianych innym – spisanych przez każdego uczestnika po

16 C. Bodzianowski opis akcji *Hej Bo*, w: tamże, s. 169.

17 C. Bodzianowski opis akcji *Dynastia*, w: tamże, s. 167.

18 *Wzlot z kulą u nogi. Rozmowa Kai Pawełek z Joanną Rajkowską*, „Obieg” 2010 nr 1/2 (81/82), s. 59.

przebudzeniu. Wysiłek koncentracji na nieuchwytnej substancji sennego fantazmatu – dążenie do jego rekonstrukcji – był w tym projekcie podejmowany przy jednoczesnym poniechaniu rygoryzmu konceptualnego performansu.

Tendencja do osłabiania rygoryzmu reguł działania i utrzymywania ich na granicy określoności znamionuje również projekty Bodzianowskiego. W jednym z nielicznych działań artysty o charakterze kolektywnym, zatytułowanym *Lisboa* (1997), wystawił on na próbę formułę interwencji spod znaku krytyki instytucjonalnej:

Zaproponowałem pracownikom galerii półtoragodzinną przerwę w pracy. Wyłączyłem więc z kontaktu komputer, odłączyłem słuchawki telefonów i pozamykałem wszystkie drzwi galerii. Siedzieliśmy, najpierw weseli, potem zaczęła się nuda. Umowność umowy stała się męcząca.¹⁹

Konstatowane przez artystę fiasko formuły działania zdaje się wykpiwać w przytoczonym opisie swoisty patos postępowania typowego dla historycznego konceptualizmu. Otwartość semantyczna projektów Bodzianowskiego i Rajkowskiej jest wpisana w ogólniejszy zamysł uprawiania sztuki o charakterze nieinwazyjnym, sztuki w sposób rozmyślny „słabej”, hołdującej formule zreformowanego krytycyzmu. Sztuki, którą będzie znamionować tylko względna skuteczność, pojmowana w kategoriach nieznaczącej choćby modyfikacji zastanego kontekstu relacji społecznych.

Komentując założenia pracy *Dotleniacz* (2007), otwartej na spontaniczną partycypację użytkowników przestrzeni publicznej w centrum Warszawy, Rajkowska uznaje, że nie ma sensu „[f]orsowanie jednego twardego sposobu myślenia o tym, czym jest taki projekt i jak ma działać”²⁰. Deklaruje wręcz, że sytuacje społeczne kształtujące się w ramach tej pracy „nie potrzebują projektu, aby się wydarzyć”²¹. Stwierdzenia te ożywiają typowo konceptualny wątek wymazania postaci artysty: „W tych nowych projektach już mnie nie ma, w związku z czym tracę kontrolę nad wszystkim. Dotleniacz będą tworzyć wszyscy, ja tylko przygotowuję pole”²². Konstatacja, że „to inni ustalają zasady gry”, przywołuje sposób myślenia Włodzimierza Borowskiego z początku

19 C. Bodzianowski opis akcji *Lisboa*, w: *Cezary Bodzianowski*, s. 169.

20 *Wzlot z kulą u nogi*, s. 56.

21 Tamże, s. 59.

22 Tamże.

lat 70., kiedy pojmował on artystę w kategoriach „pola gry” przypisującego odbiorcom zadanie tworzenia reguł działania²³.

Faworyzując w swoich projektach zrealizowanych w przestrzeni publicznej „moment poddania się i wyłączenia, rezygnacji z kontroli”²⁴, Rajkowska przypisuje zarówno artyście, jak i odbiorcy postawę bierności i podatności na podjęcie działania; przywołuje tym samym wypracowaną w obszarze praktyk teatralnych koncepcję performerera. Decyzja ta jest zgodna z modyfikacją struktury przeniesienia przeprowadzoną na przełomie lat 60. i 70. na gruncie konceptualnego performansu, podważającą status artysty jako podmiotu wiedzy i źródła znaczeń²⁵. Dla Rajkowskiej „istotniejsze jest [...] czyste bycie. Czy raczej próba znalezienia jakiejś równowagi w miotaniu się między byciem a działaniem, oparta na umiejętności obserwacji momentów bierności, niemocy i poddania się”²⁶.

Podobny rodzaj wyrzekania się kontroli nad przebiegiem zdarzeń dotyczy niektórych prac Bodzianowskiego. Na przykład w akcji zatytułowanej *W.F.* (2001) artysta dostosował swoje zachowanie do mechaniki ćwiczeń gimnastycznych wykonywanych przez uczniów szkoły położonej w pobliżu Galerii Foksal. Jak opisał to zdarzenie: „W zastępstwie chorej nauczycielki... a może jako staż poprowadziłem lekcje *W.F.*-u. Uczniowie spokojnie i sumiennie wykonywali wszystkie moje polecenia. Były przysiady, wyrzuty rąk i podskoki”²⁷. W rzeczywistości Bodzianowski tylko na początku lekcji stymulował poleceniami przebieg zdarzeń, wtapiając swoje zachowanie, w miarę upływu czasu, w samoczynnie rozwijający się układ choreograficzny. Ów motyw wtapiania się postaci artysty w otoczenie przywołuje na myśl działania systemowe amerykańskiego konceptualisty Douglasa Hueblera.

Znamionujący prace Bodzianowskiego i Rajkowskiej rodzaj wyczulenia na przebieg zdarzeń wymaga od artysty, jak mówi ona, „bycia swego rodzaju odbiornikiem, sejsmografem, bez uprzedzeń, bez tego już skonstruowanego

23 Por. W. Borowski *Pole gry – GALERIA WSPÓŁCZESNA*, w: *Włodzimierz Borowski*, katalog wystawy, Galeria Współczesna, Warszawa 1972.

24 *Rzeczywistość milionpostaciowa. Joanna Rajkowska w rozmowie z Magdą Raczyńską*, „Obieg” 2010 nr 1/2 (81/82), s. 74.

25 Zob. P. Polit *Performance/Transference. Metoda Jerzego Grotowskiego wobec sztuki ciała*, w: *Performer*, red. M. Kulesza, J. Suchan, H. Wróblewska, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2009.

26 *Rzeczywistość milionpostaciowa*, s. 71.

27 C. Bodzianowski opis akcji *W.F.*, w: *Cezary Bodzianowski*, s. 169.

instrumentu badawczego”²⁸. Współdziałał artyści w procesach rzeczywistości, przy zachowaniu czysto receptywnej i bezzałożeniowej postawy wobec niej, przyczynia się do powstania nowej jej postaci. W pracach Bodzianowskiego zmiana taka jest zapośredniczona fotograficznie; np. w akcji *Bruderszaft* (1997), zrealizowanej na przejściu dla pieszych przy ul. Marszałkowskiej w Warszawie, działanie artysty ograniczało się do czujnego wyczekiwania na sytuację sprzyjającą wykonaniu odpowiedniego zdjęcia. Jak opisuje to zdarzenie:

Ludzie zatrzymujący się na skrzyżowaniu ulic na światłach przypominają dwie miniarmie szykujące się do walki lub grupowy portret przypadkowych ludzi. Przyjmując relaksową i turystyczną pozę, czekałem na moment, żeby tłum był wystarczająco duży do zrobienia zatłoczonej rodzinnej fotografii.²⁹

Efekt ustalenia się w ramach tej akcji sytuacji więzi społecznej między przypadkowymi osobami koresponduje z formułą działania Rajkowskiej, które ma polegać na „uwalnianiu relacji między ludźmi”. Punktem wyjścia realizowanych przez nią projektów jest tworzenie warunków dla samoczynnego niemal ustalenia się konstelacji osób. W wypadku *Dziennika snów* artystka ograniczyła się do udostępnienia uczestnikom projektu przestrzeni wystawowej na zaspokajanie fizjologicznej potrzeby snu; punktem wyjścia procesu zainicjowanego w ramach projektu *Dotleniacz* było utworzenie miejsca rekreacji – miejsca oddychania – niewielkiego jeziora pokrytego liliami wodnymi z wmontowanymi pod powierzchnią wody urządzeniami wydzielającymi ozon. Rajkowska tłumaczy sens wspólnoty kształtującej się w następstwie interakcji użytkowników tej przestrzeni:

Dotleniacz ma za zadanie wytworzyć osobną grawitację, która przyciągnie atomy mające zupełnie inne trajektorie, czyli ludzi niemających żadnych wspólnych interesów, podążających różnymi ścieżkami, posiadających różne wizje świata. Tylko po to, żeby uświadomić im, że to miejsce jest dla nich, że wspólnota oparta na przypadkowej obecności jest możliwa. Że atomy niekoniecznie muszą mieć tę samą grawitację, żeby koegzystować.³⁰

28 *Rzeczywistość milionpostaciowa*, s. 71.

29 C. Bodzianowski opis akcji *Bruderszaft*, w: *Cezary Bodzianowski*, s. 171.

30 *Wzlot z kulą u nogi*, s. 59–60.

Projekty artystyczne Bodzianowskiego i Rajkowskiej antycypują wtedy sens wspólnoty kształtującej się bez przekazu narzuconego odgórnie; wiążą ze sobą efekty znaczeniowe pojawiające się w nieprzewidywany sposób, w trakcie określonego wyjściowymi założeniami procesu społecznego i niezależnie od utrwalonej historycznie symboliki miejsca. Rajkowska twierdzi, że „znaczenie projektu tworzą przede wszystkim te wydarzenia wokół. A nie intencje wyrażone na początku”³¹. Stąd bierze się efekt banalności projektów inicjowanych przez Bodzianowskiego i Rajkowską; podejmowane w nich działania artystów mogą frustrować oczekiwania odbiorców – nie oferują im spodziewanej nadwyżki znaczenia wykraczającej poza dosłowność wyjściowych przesłanek. Ponadto prace te zastępują filozoficzny wymiar docierania do sensu sztuki rzeczowością opisu socjologicznego.

Dla obojga artystów miejscem działania, mówiąc najogólniej, jest przestrzeń kapitalistycznego metropolii, w którym relacje międzyludzkie kształtowane są zgodnie z zasadą ekwiwalencji wymiany ekonomicznej. Manifestująca się w pracach Rajkowskiej, mniej zaś w pracach Bodzianowskiego, antycypacja nowego sensu wspólnotowości wiąże ze sobą próby ujawnienia społecznego wymiaru takiej przestrzeni – wyeksponowania go jako miejsca obecności fizycznej i kontaktu werbalnego, wspólnego jej użytkowania. Dla Rajkowskiej nawiązanie do miejsca może również wiązać ze sobą skomentowanie go jako przestrzeni konfliktu ideologicznego – ścierania się opcji politycznych motywowanych określonymi zaszłością historycznymi.

Elementem spajających relacje społeczne w takiej przestrzeni jest w *Dotleniaczu* kolektywnie konstruowana iluzja właściwości leczniczych ozonu emitowanego przez jeziorko. Chętnie odwiedzana przez okolicznych mieszkańców przestrzeń wokół jeziorka miała być, zgodnie z koncepcją artystki, miejscem produkowania na zasadzie ujęcia fotograficznego „wizji, trochę na zasadzie fatamorgany, w której ich racje przestają mieć rację bytu, w której momenty, kiedy się myślą i błędzą, przestaną być istotne, w której konfliktogenne pozycje przestaną działać”³². Lekkość i ulotność tej wizji są podkreślane przez „niematerialne” kwalifikacje substancji wykorzystanej przez Rajkowską (kolejny przywołany przez nią wątek historycznego konceptualizmu).

Inscenizowana przez Rajkowską niezwykłość sytuacji bądź urzekający charakter sugerowanej przez nią wizji mają anulować nawykową strukturę skojarzeń u odbiorców i wzmagać ich podatność na wchodzenie

31 *Rzeczywistość milionpostaciowa*, s. 80.

32 Tamże, s. 74.

w niezafałszowane relacje z innymi podmiotami. Artystka tłumaczy, że poddawani oddziaływaniu wizji „ludzie przez moment są inaczej. A potem wracają do swoich zajęć. Myślę, że zostaje im taki powidok. To musi działać podprogowo”³³. Trochę inaczej niż u Bodzianowskiego, który kreując w swych akcjach momenty niezwykłości, nie oferuje odbiorcom możliwości oczyszczenia psychicznego – potwierdza zaledwie kondycję atomizacji społecznej, wzajemnej separacji indywiduów.

W praktykach Bodzianowskiego i Rajkowskiej przestrzeń performansu wydaje się dziedziną opisaną przez Osborne’a transkategorialnej fuzji mediów. Oboje wydają się kwestionować w swoich pracach konceptualne rozróżnienie projektu działania i jego wykonania oraz motywującą je zasadę ekonomii środków. Metody, którymi się posługują, nader często dopuszczają charakterystyczne przemieszczenie czasowe: wykonanie działania nieraz wyprzedza w ich pracach jego projekt. Ponadto opisy działań zrealizowanych przez Bodzianowskiego, pozbawione bezosobowej precyzji typowej dla tekstów włączanych do prac wczesnych konceptualistów, kojarzą się z dziedziną literatury.

Przyjmowane przez Bodzianowskiego i Rajkowską reguły działania są tworzone w konfrontacji z nieprzewidywalną materią kontekstu. Przy tym nie tyle interesuje ich odkrywanie prawdy miejsca – pojęciowe abstrahowanie jego znaczeń, jak w *nie-miejscach* Smithsona – ile jego modyfikowanie. Ten właśnie aspekt decyduje o performatywnym i prospołecznym zarazem aspekcie konstruowanych przez nich form mediacji między indywidualnością dzieła a pożądaną przez Adorna i Osborne’a „kolektywną potencjalnością znaczeń”. Owe formy i częste odwołania do tradycji konceptualnej zdają się sytuować ich prace w relacji z uniwersalnością sztuki.

3.

Twórczość Łukasza Jastrubczaka, który pojawił się na polskiej scenie artystycznej ponad dekadę później niż Cezary Bodzianowski i Joanna Rajkowska, wydaje się przenosić praktyki postkonceptualne na ogólniejszy poziom refleksji nad współczesną kondycją sztuki i możliwością jej oddziaływania społecznego. Niektóre projekty zrealizowane przez niego w przestrzeni publicznej są wyposażone w znamiona testu określającego poziom społecznej akceptacji i zrozumienia działań artystycznych. Interwencje te mają charakter dyskretny, by nie powiedzieć „laboratoryjny”; konfrontują odbiorców

33 Tamże.

z niecodziennymi sytuacjami, aranżowanymi niekiedy – podobnie jak interwencje Bodzianowskiego – na granicy dostrzegalności. W działaniach tych odżywa problematyka *stricte* artystyczna, oferowana odbiorcom jako rodzaj archiwum wypracowanych wcześniej form, konwencji i metod postępowania.

Metoda Jastrubczaka polega na kojarzeniu zastanej przez niego sytuacji z fragmentarycznymi narracjami czerpiącymi pożywkę z tradycji artystycznej lub popkulturowej. Doświadczenia te udostępnia on w postaci rejestracji fotograficznych lub filmowych podejmowanych przez niego działań, zestawionych niekiedy z autorskimi komentarzami. Wyjściową przesłanką stosowanych przez tego artystę nałożeń fikcji i rzeczywistości wydaje się wątpliwość dotycząca natury percepcji. Artysta zastanawia się, w jakim stopniu doświadczenia miejsc są przefiltrowane albo zaprogramowane przez utrwalone w świadomości odbiorców klisze kulturowe; uznaje, że:

te światy się przenikają. Często zastanawiam się nad tym, jak patrzymy na rzeczywistość – co jest jej głównym elementem składowym, co myślimy o tym, na co patrzymy. Czy patrząc na otaczający nas świat, myślimy o nim jako o konkretnych budynkach i relacjach kształtu, czy kwestie zapożyczone z kultury wizualnej mają wpływ na to, jak postrzegamy otaczającą nas rzeczywistość?³⁴

Wizualizując narracje zaczerpnięte z tradycji, Jastrubczak prowadzi do ich swoistego udosłownienia, materializacji. Artysta podkreśla atrapowość konstruowanych przez siebie obiektów, prowizoryczność aranżacji przestrzennych; są one częstokroć budowane na potrzeby dokumentacji fotograficznej lub filmowej. Na przykład wygięty odcinek stalowego pręta, stanowiący substrat pracy *Ruch # 4* (2011), będący wizualizacją trasy, jaką pokonał bohater filmu Alfreda Hitchcocka *Vertigo*, poruszając się ulicami San Francisco, znany jest tylko z fotografii – został on pozostawiony przez artystę na pustyni podczas jego podróży po południowo-zachodniej części Stanów Zjednoczonych. To samo dotyczy rzeźby *Ruch # 2* (2011), złożonej z dwóch trapezoidalnych form wykonanych z odcinków stalowego pręta. Obiekt ten był modelem ruchów ubranej na czarno postaci oraz czarnego samochodu, spotykających się w regularnych odstępach czasu – podczas akcji zaaranżowanej przez artystę

34 M. Grabowska *Mnie kręci ta opcja kowbojska. Rozmowa z Łukaszem Jastrubczakiem*, „Sztukapubliczna.pl”, <https://sztukapubliczna.pl/pl/mnie-kréci-ta-opcja-kowbojska-lukasz-jastrubczak/czytaj/15> (20.09.2021).

i utrwalonej kamerą wideo – na jednej z ulic Nowego Jorku. Obie wymienione rzeźby cechuje prostota i ekonomia środków typowa dla sztuki minimalistycznej; artysta uznał, że fascynuje go „umieszczanie mnóstwa referencji i materiału kulturowego w bardzo prostym, minimalistycznym, tajemniczym przedmiocie czy działaniu, które często mają swoją wewnętrzną prostą logikę funkcjonowania”³⁵.

Prace Jastrubczaka, podobnie jak realizacje Bodzianowskiego i Rajkowskiej, podporządkowane są składni typowej dla sztuki konceptualnej. Narzeczony popkulturowe lub artystyczne bywają w nich wykorzystywane jako partytury działań lub instrukcje służące do konstruowania obiektów. Dotyczy to wielu innych prac Jastrubczaka, np. sformułowanie wyjęte z tekstu *Minus Twelve* (1968) Roberta Smithsona zostało przez Jastrubczaka użyte jako rodzaj instrukcji do wykonania dioramy *Hollow Blocks in a Windowless Room* (2015). Nawiązań do Smithsona znajdziemy w jego twórczości znacznie więcej: *Walking on Spiral Jetty* (2015) to nagranie dźwiękowe wykonane podczas przemierzania się Jastrubczaka – dośrodkowego, a następnie odśrodkowego – po słynnej pracy plenerowej zrealizowanej przez amerykańskiego artystę w stanie Utah, opublikowane następnie na płycie winylowej. Z kolei zasada postępowania Vita Acconciego w zrealizowanej przez niego na ulicach Nowego Jorku akcji *Blinks* (1969) wydaje się przekładać na partyturę działania Jastrubczaka utrwalone w serii slajdów opatrzonej tytułem *Sleepwalk* (2008).

Artysta włącza własną postać do kreowanych przez siebie projekcji artystycznych i popkulturowych fikcji. Nadaje jej charakter widmowy; jako „duch artysty konceptualnego” pojawia się w rejestracjach różnego rodzaju akcji opartych na partyturach utrwalonych kulturowo. W krótkim filmie *Perspektywa porażki* (2013) Jastrubczak dokonuje podwójnego uśmiercenia odgrywanej przez siebie postaci artysty w otoczeniu architektury kojarzonej z tradycją sztuki renesansowej – kościoła San Miniato al Monte oraz Palazzo Vecchio we Florencji. Ukazane w filmie egzekucje mają wymiar symboliczny; według artysty przywołują one fiasko dwóch projektów sztuki konceptualnej – renesansowego, opierającego się na ugruntowanych naukowo zasadach perspektywy, i XX-wiecznego, zmierzającego do testowania i poszerzania granic sztuki przez badanie relacji struktur obrazowych i językowych³⁶. Obojętnymi

35 Tamże.

36 Por. SPOJRZENIA 2013: *Duch umarł, a oni nic! Rozmowa z Łukaszem Jastrubczakiem*, „Szum” 16.09.2013, <https://magazynszum.pl/spojrzenia-2013-duch-umarl-a-oni-nic-rozmowa-z-lukaszem-jastrubczakiem/> (20.09.2021).

świadkami tytułowej porażki artysty są anonimowe osoby z przetaczającego się ulicami Florencji tłumu współczesnych konsumentów kultury. Pracą komplementarną wobec *Perspektywy porażki* jest czarno-biała fotografia Jastrubczaka opatrzona tytułem *Duch* (2012), ukazująca białą widmową postać stojącą na początku spirali Smithsona, pogrążonej w momencie fotografowania niemal w całości w wodzie Jeziora Słonego.

Uosabiana przez Smithsona sztuka ziemi – *land art* – współbrzmi z archeologicznym wymiarem twórczości Jastrubczaka, eksplorującego uwarstwienia osadów powojennej kultury wizualnej i dokonującego ich znaczących przemieszczeń. Artysta określa ten nurt jako:

[...] zmaganie się z materią geologiczną i traktowanie jej jako części składowych języka. Film amerykański deponuje w naszej świadomości ogromny bagaż treści, masę informacji. Gdy jesteś fizycznie w Ameryce [...] i widzisz ten cały krajobraz jako scenografię, i widzisz jakiś scenariusz – ta treść się materializuje. Czy nie ma lepszej figury splatającej materię z ideą?³⁷

Rodzajem dialogu z tradycją sztuki ziemi, przywołującego mnogość wątków powojennej sztuki amerykańskiej i kina, jest książka *Miraż*, której zawartość powstała w procesie ścisłej współpracy Jastrubczaka i Sebastiana Cichockiego, kuratora i krytyka sztuki współczesnej. Projekt ten został zrealizowany zgodnie ze znaną z tradycji konceptualnej strukturą pracy o charakterze systemowym; jego zawartość – zgodnie z opisem umieszczonym na przedostatniej stronie – określa formuła:

„pojedynku” na obraz i tekst. Fotografie Jastrubczaka powstały podczas podróży artysty po Stanach Zjednoczonych, tekstowe odpowiedzi Cichockiego (traktowane jako „kuratorские wskazówki i referencje”) pisane były w Polsce, m.in. w oparciu o wczesne eseje Roberta Smithsona. W odpowiedzi na zdjęcie wysłane e-mailem powstawał tekst będący wskazówką do wykonania kolejnego zdjęcia itd. Autorzy mieli dwadzieścia cztery godziny na odpowiedź.³⁸

Zgodnie z tą formułą prace Jastrubczaka są w książce reprodukowane bez tytułów i autorskiego komentarza; te zastąpiły fragmenty tekstu o charakterze literackim przesyłane artyście przez Cichockiego (tytuły i opisy wybranych

37 M. Grabowska *Mnie kręci ta opcja kowbojska*.

38 S. Cichocki, Ł. Jastrubczak *Miraż*, Bunkier Sztuki, Kraków 2012, s. 119.

prac zamieszczono na skrzydełku książki). W skojarzonych z obrazami mikronarracjach literackich postać artysty-ducha podlega multiplikacji; rola ta zostaje rozpisana na szereg postaci pozostających w relacjach z główną postacią fikcyjnego artysty konceptualnego i autora „prac ziemnych” Jana G. Lee, niedwuznacznie przywołującą rzeczywistych artystów: Roberta Smithsona oraz – w sposób bardziej zakamuflowany – Basa Jana Adera. Lee (z wykształcenia leśnik) jest mieszkańcem fikcyjnej miejscowości Lafayette Hills w Kalifornii (założonej zgodnie z utopijną formułą przez jego pradziadka), w której realizuje wiele prac kojarzących się z założeniami sztuki konceptualnej, minimalistycznej i sztuki ziemi. Autorami prac tego rodzaju, lub ich koncepcji, są również inne postacie – Anna, powiązana prawdopodobnie z Janem relacją romansową, oraz Mia – tajemnicza dziewczyna tracąca stopniowo wzrok w trakcie podróży odbywanej zgodnie z rysunkiem spirali wykreślonej w arbitralny sposób na mapie Stanów Zjednoczonych. Bohaterowie książki funkcjonują zgodnie z założonymi przez siebie formułami, niekiedy zostają włączeni w procedury postępowania przyjmowane przez inne osoby.

Fragmety tekstowe Cichockiego nie objaśniają prac Jastrubczaka; nakładają się niejako na obrazy, tworząc wraz z nimi rodzaje map stymulujących odbiorców, by odbywali wyobrażeniowe podróże do miejsc odwiedzanych przez tego drugiego. Nie składają się one w spójną całość, mają funkcjonować tylko w powiązaniu z fotografiami, nadając książce strukturę otwartą i prowokując odbiorcę do dokonywania jej semantycznych wypełnień. Fragmenty różnią się między sobą stosowanymi w nich metodami konstruowania tekstu; jedne mają charakter opisowy, inne są utrzymane w konwencji wywiadu, jeszcze inne przypominają przepisy wykonania prac konceptualnych. Szczególnie te ostatnie wiążą ze sobą mnogość odniesień do twórczości rzeczywistych artystów, m.in. Roberta Barry’ego, Douglasa Hueblera, Roberta Morrisa, Lawrence’a Weinera czy Sola Le Witt’a. Zasadniczo stanowią one jednak wariacje na temat wątków twórczości i biografii Roberta Smithsona, szczególnie teksty utrzymane w konwencji wywiadu, obejmujące w dużej mierze parafrazy wypowiedzi tego artysty.

Powtarzalność przemieszczeń Jastrubczaka w trakcie jego podróży po Stanach Zjednoczonych i wykonywane przez niego prace stanowią punkt odniesienia w kolejnych aktach ich interpretacji literackiej dostarczanych przez Cichockiego. Założona przez obu autorów formuła antycypowania ruchów przeciwnika w ramach toczonego przez nich „pojedyńku” prowadzi do nadania konstruowanej przez nich strukturze charakteru ciągu przesunięć semantycznych, w którym ustala się złożona i zasadniczo otwarta sieć

relacji między składnikami wizualnymi i tekstowymi książki. Obaj autorzy posługują się motywami przejętymi z tradycji artystycznej niejako z drugiej ręki – wyeksploatowanymi wspomnieniami czy też „pomnikami” tradycji neoawangardowej; układając je w nowe konfiguracje, dążą do wyposażenia ich nowe znaczenia.

Swoistą antycypacją książki *Miraż* jest praca wideo Jastrubczaka opatrzona tytułem *2013* (2009). Oferuje ona pewną analizę zawartości znaczeniowej książki – rodzaju notatnika znalezionego przypadkowo w miejskim parku. Narrator, którego głos jest słyszany z offu, próbuje ustalić związki między informacjami zakodowanymi w trzech częściach książki: obliczeniami zanotowanymi na jej kartach, zakreślonymi na czerwono elementami widocznymi na wklejonych do niej fotosach filmowych oraz rysunkowymi portretami postaci (podpisanych imionami i nazwiskami bohaterów filmów lub grających ich role aktorów) występujących w odnośnych filmach. Duży stopień zniszczenia książki wykopanej z ziemi utrudnia zrozumienie przekazu; proces jego rozszyfrowania kojarzy się z eksploracją archeologiczną. Rozważania snute przez narratora wskazują na rok 2013 jako moment trudnego do wyobrażenia światowego kataklizmu. Jastrubczak łączy w tej pracy konwencje filmu sensacyjnego i katastroficznego; wycięte w portretach rysunkowych otwory w miejscach oczu i ust (te ostatnie w kształcie wąsów) przywołują atmosferę filmu grozy. Fotosy zapowiadające momenty egzekucji bohaterów filmowych wplatają do konstruowanej przez Jastrubczaka narracji motyw porażki, rozwinięty i powiązany z postacią artysty w jego późniejszym filmie.

Dekryptaż zawartości książki znalezionej w parku nie kończy się pełnym powodzeniem; różnorodność wplecionych do niej wątków prowadzi narratora do konstatacji, zgodnie z którą „książka jest jedynie paranoiczną fikcją”. Obsesyjny charakter zasugerowanych w niej powiązań nasuwa mu jednak przypuszczenie, że „osoba, która stworzyła tę fikcję, może rzeczywiście wierzyć, że to jest prawda”.

Miejscem postkonceptualnych interwencji Łukasza Jastrubczaka jest kontekst tradycji powojennej kultury wizualnej – artysta nie kryje swoich fascynacji sztuką i kinem amerykańskim, pojmowanym jako rezerwuuar zużytych konwencji poddanych obróbce przez przemysł kulturalny. Jego prace, czerpiące obficie z tych zasobów, ewokują wątek nieobecności autora znany z refleksji teoretycznej kojarzonej z postmodernizmem; narracje wielu z nich są zorientowane na poszukiwanie, identyfikację i ewentualną egzekucję postaci artysty. Jastrubczak nie kontentuje się jednak diagnozą śmierci autora; w kolejnych pracach wydaje się ponawiać pytania o możliwość

uwiarygodnienia procesu twórczego – w znaczeniu zbliżonym do tego, jakie nadawali mu artyści i teoretycy sztuki konceptualnej – i o wynikające z tego konsekwencje społeczne.



Cezary Bodzianowski, Łukasz Jastrubczak i Joanna Rajkowska, których wybrane prace omówiłem w niniejszym tekście, modyfikują utrwalony w okresie historycznego konceptualizmu model dzieła sztuki jako „faktu artystycznego” – działania lub postawy dokumentowanej w postaci określonej formuły działania lub jego rejestracji. Ustanowiona przez konceptualistów analogia struktur obrazowych i wizualnych motywuje trójkę młodszych artystów do wyznaczania parametrów dzieła otwartego na wielorakie interpretacje tworzące się w zmiennych kontekstach społecznych. W pracach tych, jak u Bodzianowskiego, zaburzony bywa porządek czasowy określony trójpodziałem instrukcji działania, jego wykonania i dokumentacji. Działania te są nieraz opisywane *ex post*, wiążąc ze sobą elementy fikcji, bądź też – jak w pracach Łukasza Jastrubczaka – są określone przez zastane narracje artystyczne i filmowe, albo też motywowane są przez narracje literackie. Otwarta struktura prac tych artystów stymuluje odbiorców – przede wszystkim w pracach Rajkowskiej – do podejmowania działań kolektywnych lub zajmowania postaw zorientowanych na zmodyfikowanie stanu świadomości społecznej. Formy notacji konceptualnej – językowej albo wizualnej – służą im, w myśl przywołanej przeze mnie powyżej charakterystyki praktyk postkonceptualnych, do abstrahowania określonych pojęć z miejsca interwencji artystycznej i konstruowania nowych.

Abstract

Paweł Polit

MUSEUM OF ART IN ŁÓDŹ

Post-Conceptual Games with Reality: Cezary Bodzianowski, Joanna Rajkowska, and Łukasz Jastrubczak

In the conceptual art of the late 1960s and early 1970s, the linguistic sign effectively gained independence from the image. Artistic text ceased to play a mediatory role between the image and its designate; equipped with a reporting or projecting function toward the registered or co-created states of affairs, the artistic text sometimes assumed a visual dimension. The article presents the logovisual aspects of post-conceptual practices by Cezary Bodzianowski, Łukasz Jastrubczak, and Joanna Rajkowska. Their works employ forms of conceptual notation – both linguistic and visual – to abstract certain notions from sites of artistic intervention and to construct new ones. Their practices focus on defining the parameters of a work open to multiple interpretations created in changing social contexts.

Keywords

conceptual art, economy of means, dialectics of place and non-place, transcategoriality of a medium, open work