

GRZEGORZ DZIAMSKI

SZTUKA KONCEPTUALNA: OD ANTYSZTUKI DO SZTUKI

Sztuka konceptualna nie ma długiej historii, choć wniosła do niej wiele dyskusji i emocji. Jednak dla najnowszej historii sztuki konceptualizm posiada szczególne znaczenie. Zmienił on bowiem rozumienie sztuki współczesnej, zmienił także samo wyobrażenie, czym sztuka być może. Przyczynili się do tego zarówno artyści: Carl Andre, Robert Barry, Joseph Kosuth, Robert Morris, Sol LeWitt czy brytyjska grupa Art. & Language, jak i krytycy czy właściciele galerii, np. Seth Siegelaub, szczególnie ważna postać dla tego nurtu w sztuce, Terry Atkinson, Kynaston McShine, Ursula Meyer. W Polsce Bohdan Dziemidok pisał o filozoficznych problemach, wynikających ze sztuki konceptualnej.

W roku 1970, w okresie największego rozkwitu sztuki konceptualnej, Jerzy Ludwiński pisał:

Być może, że już dzisiaj nie zajmujemy się sztuką. Po prostu dlatego, że przegapiliśmy moment, kiedy przekształciła się ona w zupełnie coś innego, czego nie potrafimy nazwać. Jest jednak rzeczą pewną, że to, czym zajmujemy się dzisiaj, posiada większe możliwości¹.

Dzisiaj nikt nie ma wątpliwości, że to, co nie chciało być sztuką, zostało nie tylko zaakceptowane przez świat sztuki, ale radykalnie zmieniło nasze wyobrażenie i rozumienie sztuki, wyznaczając główną tradycję artystyczną sztuki końca XX i początku XXI wieku. Ale czy sztuka konceptualna rzeczywiście nie chciała być sztuką, czy rzeczywiście

¹ J. Ludwiński „Sztuka w epoce postartystycznej” (1970). Cyt. za: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965–1975* P. Polit, P. Woźniakiewicz (red.) Warszawa 2000 s. 116.

chciała wykroczyć poza sztukę? Wystawy przypominające heroiczny okres sztuki konceptualnej² niczego takiego nie potwierdzają, wskazują raczej na coś wprost przeciwnego, na to, że cały czas gra dotyczyła sztuki, a dokładniej – innego rozumienia sztuki. Sztukę konceptualną, jako nowy kierunek artystycznej awangardy, lansował najpierw Seth Siegelau, później rolę lidera przejął Joseph Kosuth i brytyjska grupa Art & Language, a na początku lat siedemdziesiątych sztuka konceptualna zaakceptowana została przez instytucje artystyczne jako nowy typ praktyki artystycznej, który zdominował dekadę lat siedemdziesiątych, by w postaci neokonceptualnej praktyki sztuki krytycznej odrodzić się w latach dziewięćdziesiątych.

I. Seth Siegelau

Seth Siegelau był nowojorskim właścicielem galerii. W latach 1964–1966 prowadził ją przy 56 Ulicy. W połowie roku 1966 zamknął galerię i otworzył coś w rodzaju agencji zajmującej się promocją wybranej grupy artystów. Zamiast organizować wystawy we własnej galerii, zaczął organizować wystawy i seminaria w różnych miejscach, wydawać katalogi i książki, publikować w czasopiśmie teksty o swoich artystach, nawiązywać i podtrzymywać kontakty z potencjalnymi sponsorami i kolekcjonerami. Rozwinął bardzo aktywną działalność marketingową, której celem było wylansowanie nowej grupy artystów i nowego rozumienia sztuki. Na początku roku 1968 Siegelau przygotował wystawę w Laura Knott Gallery w Bradford Junior College (luty), a dwa miesiące później w Windham College w Putney, w stanie Vermont (kwiecień)³. W obu wystawach wzięli udział ci sami artyści – Carl Andre, Robert Barry oraz Lawrence Weiner. Obu wystawom towarzyszyły seminaria z udziałem wystawiających artystów – podczas pierwszej wystawy seminarium poprowadził Siegelau, moderatorem drugiego seminarium był Dan Graham. Obie wystawy zorganizowane zostały poza Nowym Jorkiem, w środowisku akademickim, tak jakby Siegelau zakładał, że najlepszymi odbiorcami propagowanej przez niego sztuki będą nawykli do intelektualnej refleksji studenci i wykładowcy akademicy. Pierwsza wystawa, w Bradford, miała charakter galeryjny; druga, w Windham,

² *Global Conceptualism; Points of Origin 1950s–1980s* Queens Museum of Art, New York 1999; *Live in Your Head: Concept and Experiment in Britain 1965–1975* Whitechapel Art Gallery, London 2000; *Probation Area. Versuchsfeld: Arte Povera, Concept Art, Minimal Art, Land Art* Hamburger Bahnhof, Berlin 2002.

³ Obie te wystawy omawia Alexander Alberro. Zob. A. Alberro *Conceptual Art and the Politics of Publicity* Cambridge Mass. 2003.

prezentowała prace w otwartej przestrzeni, ponieważ College nie posiadał własnej sali galeryjnej – były to prace dostosowane do miejsca i wykonane z materiałów, jakie artyści mogli otrzymać lub znaleźć na miejscu, a więc typowe „site-specific works”. Carl Andre pokazał wówczas jedną ze swoich najbardziej znanych prac, zatytułowaną *Joint*⁴ – linię ułożoną z prawie dwustu bel sprasowanego siana; Lawrence Weiner pracę *Staples, Stakes, Twine, Turf* (Spinacze, słupki, sznurek, darń) – kratownicę wyznaczoną za pomocą palików i sznurka na trawniku pomiędzy dwoma akademikami; natomiast Robert Barry rozwiesił nylonową, prawie niewidoczną linię łączącą dwa budynki studenckiego kampusu.

Pod koniec roku 1968 Siegelaub przygotował książkę *The Xerox Book* (grudzień). Książka została pomyślana jako forma wystawy, zmultiplikowana wystawa, zgodnie z zasadą Siegelauba; „Nie potrzebujesz galerii, żeby pokazywać idee”. W *The Xerox Book* ujawniła się też fascynacja Siegelauba nowymi, tanimi i łatwymi środkami powielania idei, takimi jak fotokopiarka, stąd tytuł książki, chociaż firma Xerox, która miała sponsorować publikację, pomimo wcześniejszych obietnic wycofała się z przedsięwzięcia⁵. Do udziału w książce-wystawie Siegelaub zaprosił siedmiu artystów – do trójki: Andre, Barry, Weiner, doszli teraz Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Robert Morris oraz Sol LeWitt. Każdy z artystów otrzymał do swojej dyspozycji kilkadziesiąt stron, które mógł dowolnie wykorzystać. Andre przedstawił pracę nawiązującą do swoich „scatter pieces” (rozrzuconych kawałków) – czarny kwadratowy kartonik swobodnie opuszczany z pewnej wysokości na kolejne kartki wyznaczył ciąg stron od jednego do dwudziestu pięciu kwadratów. LeWitt pokazał liczbowe wyliczenia swoich konceptualnych konstrukcji, nawiązujące do *Serial Project* z 1966 roku.

Na początku roku 1969 Siegelaub zorganizował wystawę „January 5 – 31” (styczeń), tym razem w Nowym Jorku, w opuszczonych pomieszczeniach biurowych w McLendon Building przy 52 Ulicy. W wystawie wzięło udział czterech artystów – Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth oraz Lawrence Weiner. Ekspozycja miała podtytuł: „O Paintings, O Sculptures, O Objects”. Była to pierwsza w pełni konceptualna wystawa. Podtytuł mógł sugerować, że sztuka konceptualna jest sztuką postprzedmiotową, zdematerializowaną, porzucającą tradycyjne formy wypowiedzi artystycznej – nie tylko malarstwo czy rzeźbę, lecz także przedmioty, którymi posługiwali się artyści minimal artu – na rzecz jakichś nowych form prezentacji idei. Siegelaub zadbał o to, żeby w ka-

⁴ Zob. G. Dziamski, „Zwrot ku naturze w sztuce współczesnej” w: *Sztuka u progu XXI wieku* Poznań 2002 s. 137.

⁵ A. Alberro *Conceptual Art and the Politics...* s. 136.

talogu wystawy znalazły się rozmowy z artystami, przeprowadzone przez Arthura Rose (pseudonim Josepha Kosutha), pozwalające przedstawić im swoje idee artystyczne – Siegelaub nazywał to „pierwotnymi czy też źródłowymi informacjami” (*primary information*).

W marcu Siegelaub przygotował „One Month Show”, nazywany czasami „March Show” lub „Calendar”, do którego zaprosił 31 artystów – każdy z nich miał przygotować pracę na kolejny dzień marca. Wystawa miała charakter projektu mailartowskiego⁶. Nie wszyscy artyści, do których Siegelaub się zwrócił, odpowiedzieli na zaproszenie (nie odpowiedzieli: Andre, Dan Flavin, On Kawara, LeWitt, Bruce Nauman, Ed Rauscha i Michael Asher), ale Siegelaub i tak uznał ich za uczestników wystawy, którzy partycypowali w wydawnictwie pustą stroną⁷. W maju 1969 roku Siegelaub zorganizował wystawę w Vancouver, do której zaprosił dziesięciu artystów. Obok artystów znanych z wcześniejszych wystaw Siegelauba (Barry, Huebler, Kosuth, Weiner, LeWitt), pojawili się nowi, po raz pierwszy spoza Stanów Zjednoczonych – Terry Atkinson, Michael Baldwin, Jan Dibbets, Iain Baxter, Stephen Kaltenbach. Latem roku 1969 Siegelaub przygotował kolejną wystawę „July, August, September”. Tym razem poprosił 13 artystów o wykonanie jakiejś pracy w dowolnym miejscu, z wyłączeniem Nowego Jorku, i przysłanie informacji o niej do katalogu. Katalog stawał się w ten sposób jedynym miejscem, w jakim wystawa była dostępna widzom – poszczególne prace rozrzucone były bowiem po świecie, np. praca Andre znajdowała się w Hadze, Barry’ego w Baltimore, Burena w Paryżu, Dibbetsa w Amsterdamie, Hueblera w Los Angeles, LeWitta w Dusseldorfie, Smithsona na półwyspie Jukatan, Kosutha w Nowym Meksyku, a Weinera nad wodospadem Niagara⁸. Katalog, w którym każdy artysta miał do dyspozycji dwie strony, zawierał informacje źródłowe, o idei pracy, oraz informacje wtórne, o tym, gdzie i jak została zrealizowana koncepcja artysty. W wystawie odmówili udziału Atkinson i Baldwin, z brytyjskiej grupy Art & Language, co świadczy o tym, że w połowie roku 1969 rozpoczął się już spór o właściwe rozumienie sztuki konceptualnej.

Wystawa „July, August, September”, przypominająca mailartowskie projekty Mieko Shiomi⁹, wyrażała przekonanie Seta Siegelauba, że sztuka konceptualna jest sztuką globalną, odzwierciedlającą rodzącą się

⁶ Na temat mailartu i projektów mailartowskich zob. G. Dziamski „Mail Art” w: *Sztuka u progu...*

⁷ A. Alberro *Conceptual Art and the Politics...* s. 207.

⁸ Tamże, s. 208.

⁹ Mowa tu o „Spatial Poems” Mieko Shiomi, projekcie rozpoczętym w 1965 roku, a wydanym w formie książkowej w 1976. Zob. G. Dziamski „Mail Art” w: *Sztuka u progu...* s. 153.

w końcu lat sześćdziesiątych globalną wrażliwość, a w związku z tym może powstawać w różnych miejscach, nie potrzebuje centrum, jest bowiem ze swej natury zdecentralizowana, nie musi być koniecznie gromadzona pod jednym dachem, w jednej sali ekspozycyjnej, przeciwnie, może się doskonale obejść bez dotychczasowych instytucji artystycznych, galerii czy muzeów, ponieważ sami artyści mogą podejmować i organizować wspólne projekty. Wystawa wzbudziła dyskusje na temat wywrotowego potencjału sztuki konceptualnej, jej antykomercyjnego i antyinstytucjonalnego charakteru. Barbara Rose pisała, że sztuka konceptualna nie może być kupowana ani sprzedawana, nie może być niczyją własnością ani przedmiotem handlu, przynajmniej w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Gdybyśmy chcieli wczytać się w polityczny przekaz najnowszej sztuki amerykańskiej, pisała dalej Barbara Rose, to przekaz ten powiedziałby nam, że kraj znajduje się na drodze do jakiejś formy socjalizmu¹⁰. W roku 1969 działalność Siegelauba nabrała politycznego znaczenia, została włączona w radykalny nurt politycznego protestu końca lat sześćdziesiątych, a popieranej przez niego sztuce zaczęto przypisywać polityczny sens, nie bez udziału samego Siegelauba, który włączył się w działalność Art Workers' Coalition i zajął się opracowywaniem regulacji chroniących prawa własności artystów.

Seth Siegelaub przeszedł ewolucję od przebojowego menedżera w typie Andy Warhola, lansującego wybraną grupę artystów, do społecznego aktywisty i wizjonera sztuki globalnej; zmienił się pod wpływem sztuki, którą z takim zaangażowaniem popierał¹¹. W rozmowie z angielskim historykiem sztuki, Charlesem Harrisonem, mówił: „Myślę, że Nowy Jork przestaje być centrum [sztuki]. Nie dlatego, że pojawiło się jakieś inne centrum, lecz dlatego, że centrum jest dzisiaj wszędzie tam, gdzie znajduje się artysta”¹². Nadszedł czas międzynarodowej aktywności artystów, globalnego świata sztuki. Siegelaub chciał przyspieszać nadejście tego świata, a sztuka konceptualna – przynajmniej tak

¹⁰ B. Rose „Why Read Art Criticism?” *New York Times* 1969 March 3. Cyt. za A. Alberro *Conceptual Art and the Politics...* s. 160.

¹¹ Podobną opinię wyraża Ian Burn: „[Siegelaub] przeszedł od rzeczowego dealera, sprytnie lansującego grupę nowojorskich artystów konceptualnych, do zaangażowania w walkę o prawa artystów i politykę artystyczną. (...) Ewolucja Siegelauba odpowiada ewolucji wielu artystów, którzy poprzez sztukę konceptualną doszli do bardziej bezpośredniego zaangażowania w problemy «realnego świata». I. Burn „The Sixties; Crisis and Aftermath (or the Memories of an Ex-Conceptual Artist)” *Art & Text* 1981, Fall. Cyt. za *Conceptual Art: a Critical Anthology* A. Alberro, B. Stimson (red.) Cambridge Mass. 2000 s. 408.

¹² „On Exhibitions and the World at Large: A Conversation with Seth Siegelaub” w: *Idea Art* G. Battcock (red.) New York 1973 s. 171.

widział to w 1969 roku – miała być ważnym krokiem w tym kierunku¹³. Kiedy w połowie roku 1969 niemiecki właściciel galerii Konrad Fischer poprosił Siegelauba o to, żeby mógł włączyć jego artystów do przygotowywanej wystawy „Prospecta 69”, Siegelaub wskazał 13 artystów, których warto byłoby zaprosić do udziału w wystawie. Niemiecki właściciel galerii zignorował tę propozycję i poprzestał na czterech osobach, których Siegelaub wylansował jako artystów konceptualnych – zaprosił Barry’ego, Hueblera, Kosutha oraz Weinera¹⁴.

II. Bary, Weiner, Huebler, Kosuth

Seth Siegelaub odegrał ważną rolę w kluczowych dla formowania się sztuki konceptualnej latach, 1967–1969. Nie tylko połączył grupę artystów o zbliżonych poglądach dotyczących sztuki i znalazł dla tych poglądów nazwę, lecz także rozwinął nowe strategie prezentowania tej sztuki, znacznie rozszerzając pojęcie wystawy czy galerii – wystawa stała się katalogiem, a galeria ideą. Znaczenie Siegelauba dla sztuki konceptualnej może być porównywalne ze znaczeniem Kahnweilera dla kubizmu czy Durand-Ruela dla impresjonizmu. Siegelaub współpracował z wieloma artystami reprezentującymi postawy i poglądy bliskie sztuce konceptualnej, ale termin „sztuka konceptualna” zrół się przede wszystkim z twórczością czterech artystów, których wybrał do wystawy „January 5 – 31”, a mianowicie z twórczością Barry’ego, Weinera, Hueblera i Kosutha.

Robert Barry pracował z niewidocznymi, wymykającymi się ludzkiej percepcji materiałami; interesowały go nie przedmioty, lecz emanująca z nich energia, sztuka jako forma energii. Na wystawie „January 5 – 31” wystawił fale radiowe jako przedmiot sztuki – przedmiot sztuki, a nie środek przekazu informacji. Zainstalowane w przestrzeni galeryjnej przewodniki fal radiowych, ustawione na określoną częstotliwość, niczego nie przekazywały; publiczność musiała przyjąć ich obecność na wiarę, wyobrazić sobie ich istnienie, podobnie jak radiowe połączenie między Nowym Jorkiem i Luksemburgiem. W wystawie w Vancouver uczestniczył poprzez deklarację: „Podczas trwania wystawy będę próbował telepatycznie przekazać dzieło sztuki, którego istotą jest seria myśli; nie są one przekładalne na język ani obraz”. Podczas wystawy

¹³ Wystawa „Global Conceptualism: Points of Origin 1950s–1980s...” potwierdziła tę wizję. Na wystawie pokazano prace 135 artystów ze wszystkich kontynentów: obu Ameryk, Europy, Australii, Azji i Afryki.

¹⁴ A. Alberro *Conceptual Art and the Politics...* s. 161–163.

w amsterdamskiej galerii Art & Project, w 1969 roku, zawiesił na drzwiach galerii informację: „Podczas trwania wystawy galeria będzie zamknięta”. Na wystawę „When Attitudes Become Form” w londyńskim Institute of Contemporary Art (1969) przysłał deklarację: „Coś bardzo bliskiego w miejscu i czasie, ale jeszcze mi nieznanego”. W rozmowie z Arthurem Rose Barry mówił: „używam materiałów, które są niewidoczne, a przynajmniej niepercypowalne w tradycyjny sposób. Stwarza to pewne problemy, ale zarazem daje nieskończone możliwości. Porzuciłem ideę, że sztuką musi być coś do oglądania”¹⁵. Interesują mnie niewidzialne energie i w ten sposób nie tylko wskazują na ograniczenia naszej percepcji, ale zmieniają samą naturę percepcji – „jestem pewien, że istnieje wiele rzeczy, których nie znamy, ale które istnieją w otaczającej nas przestrzeni, i chociaż ich nie widzimy ani nie odczuwamy, to wiemy, że są”¹⁶.

Lawrence Weiner, na wystawie w Laura Knott Gallery, pokazał pracę zatytułowaną *Dwuminutowe spryskanie farbą podłogi ze standardowej puszki farby w areozolu* – na podłodze widać było ekspresyjny ślad farby. W następnych latach prace Weinerja przybrały charakter czysto językowych wypowiedzi czy deklaracji, takich jak ta: *Puszka emaliowej farby w areozolu rozpryskana do końca bezpośrednio na podłodze*. Decyzję dotyczącą tego, czy instrukcję tę zrealizować, czy też nie, pozostawiał artysta odbiorcom, zgodnie z programem, jaki zamieścił w katalogu wystawy „January 5 – 31”: „1) artysta może wykonać pracę, 2) praca może zostać wykonana [przez kogoś innego], 3) praca nie musi być wykonana. Wszystkie te stany są równorzędne i odpowiadają intencji artysty, a to, który z nich zostanie wybrany, zależy od odbiorcy i od warunków odbioru pracy”¹⁷. Ta deklaracja uważana jest czasami za *credo sztuki konceptualnej*¹⁸; Weiner radykalnie oddzielił tu ideę od jej prezentacji¹⁹. Na pytanie Artura Rose, dlaczego pozostawia odbiorcy decyzję dotyczącą sposobu istnienia pracy, Weiner odpowiada – „nie chcę przykładać nadmiernej wagi do sposobu prezentacji, ponieważ ma on niewiele wspólnego ze sztuką (*has very little to do with the art*)”²⁰.

Praca Douglasa Hueblera *Boston – New York Exchange Shape* (1968) przedstawia dwa sześciokąty wyrysowane na mapie Bostonu i Nowego

¹⁵ A. Rose „Four Interviews” w: *Idea Art...* s. 141.

¹⁶ Tamże, s. 142.

¹⁷ Cyt. za U. Meyer *Conceptual Art* New York 1972 s. 218.

¹⁸ Zob. P. Krakowski „O sztuce konceptualnej” w: *O sztuce nowej i najnowszej* Warszawa 1981 s. 128. Warto przy okazji sprostować, że Huebler nie brał udziału w wystawie w Windham College.

¹⁹ Bożena Kowalska przytacza bardzo podobną definicję Jana Dibbetsa: „Sztuka konceptualna oddzieliła koncepcję od obiektu”, B. Kowalska *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki* Warszawa 1989 s. 153.

²⁰ A. Rose „Four Interviews”... s. 149.

Jorku. Każdy wierzchołek oznaczony jest literami, od A do F (w przypadku Bostonu) i od A' do F' (w przypadku Nowego Jorku). Punkty te wskazują miejsca do sfotografowania. Fotografie ulic Bostonu i Nowego Jorku, zestawione w pary A – A', B – B' itd., dopełniają pracy. *Boston – New York Exchange Shape* zawiera wszystkie elementy charakterystyczne dla conceptualnej praktyki Hueblera – dokumentowanie za pomocą map, diagramów, opisów i zdjęć wybranych miejsc oraz zdarzeń. Postępowanie to przypomina prace Roberta Smithsona z cyklu *Non-Sites Earthworks* (1968)²¹ – o ile jednak Smithson dokumentował najzupełniej konkretne miejsca, przenosząc do galerii ślady tych miejsc, to Huebler dokumentował miejsca i zdarzenia abstrakcyjne, niemożliwe do zobaczenia w rzeczywistości, jak przywołany tu sześciokąt. Dla Hueblera, koncepcyjnym punktem wyjścia, jak dla LeWitta, była geometryczna figura, wyznaczająca dalsze sposoby postępowania. *Location Piece no 14* (1969), inna praca Hueblera, zawierała propozycję wykonania 24 zdjęć w ciągu 24 godzin, podczas przemieszczania się wzdłuż 45 równoleżnika. Każde zdjęcie miało być wykonane o godzinie 12 w południe, pierwsze w miejscowości położonej na 0 stopniu długości geograficznej (gdzieś we Francji), drugie w miejscowości położonej na 15 stopniu (gdzieś w Jugosławii), trzecie na 30 stopniu itd., aż do 15 stopnia na zachód od Greenwich. W rozmowie z Arthurem Rose Huebler mówił, że jego dokumentacja nie musi być interesująca, ponieważ nie jest sztuką. Sztuką są tworzone przez tę dokumentację „obrazy”, np. obraz Nowego Jorku, jaki wylania się z pracy *New York Variable Piece no 1* – opis pewnej przestrzeni wyznaczonej za pomocą statycznych i ruchomych punktów poruszających się horyzontalnie (samochody) lub wertykalnie (windy).

Ostatnim z wymienionych, głównych przedstawicieli sztuki conceptualnej jest Joseph Kosuth. W okresie współpracy z Siegelaubem Kosuth realizował prace z cyklu *Art as Idea as Idea*. Były to fotograficzne powiększenia słownikowych definicji wyrazów, takich jak „woda”, „powietrze” itd. Później Kosuth sięgnął do słownikowych definicji pojęć abstrakcyjnych: „znaczenie”, „definicja”, „teoria”, „przedmiot”, „pustka”, „nic” itd. W katalogu wystawy „January 5 – 31” przedstawił słownikową definicję pojęcia malarstwo. Paradoks tych wczesnych prac Kosutha polegał na tym, że wyglądały one – w galerii i na reprodukcjach – jak malarstwo, jak „Datowane Obrazy” (*Date Paintings*) On Kawary lub – według dowcipnego określenia Perreaulta – jak połączenie mistyki czarnych obrazów Ad Reinhardta z reklamową techniką

²¹ Na temat tej oraz innych prac Smithsona, zob. G. Dziamski „Zwrot ku naturze w sztuce współczesnej” w: *Sztuka u progu...* s. 131–132.

Warhola²². W rozmowie z Arthurem Rose, czyli z samym sobą, Kosuth mówił: „Nie traktowałem fotostatów jako dzieł sztuki; tylko idea była sztuką. (...) przejście od tego, co percepcyjne, do tego, co pojęciowe, jest przejściem od fizycznego do mentalnego”²³. Kosuth wypowiedział się tu także na temat sztuki, która we współczesnym świecie miałaby zająć miejsce opuszczone przez religię i filozofię. „Sztuka mogłaby w przyszłości istnieć jako rodzaj filozofii. Byłoby to możliwe wtedy, kiedy sztuka pozostałaby samoświadoma i skoncentrowana na problemach sztuki, zmieniając się wraz z tymi problemami”²⁴.

III. Art & Language

W roku 1969 sztuka konceptualna odniosła sukces, uznana została za najbardziej awangardowy kierunek artystyczny, a artyści Setha Siegelauba – Barry, Huebler, Weiner i Kosuth – reprezentowali skrajnie radykalne skrzydło tego kierunku, w porównaniu z artystami biorącymi udział w takich wystawach, jak „When Attitudes Become Form” (Berno, Londyn, 1969), „Konzeption – Conception” (Leverkusen, 1969) czy „Op losse schroeven” (Amsterdam, 1969)²⁵. Świadectwem sukcesu sztuki konceptualnej był spór, jaki rozpoczął się w połowie roku 1969 o to, kto reprezentuje właściwą sztukę konceptualną i czym właściwie jest czysta (prawdziwa) sztuka konceptualna.

Wiosną 1969 roku ukazał się pierwszy numer czasopisma *Art-Language* (maj) brytyjskiej grupy Art & Language, z podtytułem *The Journal of Conceptual Art* (w następnych numerach zrezygnowano z tego podtytułu)²⁶, a jesienią Joseph Kosuth, w dwóch artykułach opublikowanych w *Studio International*, pod wspólnym tytułem „Art after Philosophy”, zaatakował swoich dawnych kolegów, Barry’ego, Hueblera i Weinerja, jako artystów niesłusznie wiązanych ze sztuką konceptualną. Hueblerowi zarzucił Kosuth, że pozostał w gruncie rzeczy rzeźbiarzem, który używa paraartystycznych form dokumentacji do

²² Cyt. za A. Alberro *Conceptual Art and the Politics...* s. 32.

²³ A. Rose „Four Interviews”... s. 145 i 147.

²⁴ Tamże, s. 148.

²⁵ W tej ostatniej wystawie brało udział 34 artystów: m.in. C. Andre, D. Huebler, R. Morris, W. de Maria, B. Nauman, D. Oppenheim, R. Ryman, R. Serra, R. Smithson, L. Weiner, a z europejskich – G. Anselmo, J. Beuys, J. Dibbets, J. Kounellis, M. Merz, Panamarenko, G. Zoria. *'60-'80 Attitudes, Concepts, Images* Amsterdam 1982.

²⁶ W pierwszym numerze, obok tekstów członków Art & Language, zamieszczono teksty Sol LeWitta („Sentences of Conceptual Art”) oraz wypowiedzi Lawrence’a Weinerja i Dan Grahama.

tworzenia rzeźb istniejących jedynie w wyobraźni. Barry redukuje materialny aspekt swoich prac, a Weiner ogranicza się do zapisywania swoich projektów w notatniku, czekając, aż jakieś muzeum lub kolekcjoner zdecyduje się sfinansować ich realizację, ale związek obu tych artystów ze sztuką konceptualną jest czysto przypadkowy, ponieważ prawdziwa sztuka konceptualna, zdaniem Kosutha, polega na pytaniu o naturę sztuki²⁷.

Tekst Kosutha nie jest do końca jasny²⁸, ale przy dobrej woli można zrozumieć intencje autora. Różnica między konceptualizmem Barry'ego, Hueblera i Weinerja a konceptualizmem grupy Art-Language i Kosutha miałyby polegać na tym, że Barry nominuje pewne przedmioty, wymykające się postrzeganiu, do rangi przedmiotów sztuki, kontynuując tym samym tradycję ready made's Marcela Duchampa i minimalistycznego redukcjonizmu, natomiast artyści Art-Language poddają refleksji konsekwencje takich nominacji; pytają, co wynika z uznania pewnego przedmiotu, np. powietrza, klimatyzacji czy poniedziałku, za dzieło sztuki? Jakie będą konsekwencje takich decyzji dla praktyki i teorii sztuki? (T. Atkinson, M. Baldwin, *Declaration Series*, 1967). Sztuka przestaje być tutaj czymś do pokazywania, staje się tekstualną praktyką, pracą na tekstach kultury. W rozmowie z Ursulą Meyer Barry mówił: „Używam sztuki do zwrócenia uwagi na coś. Chętniej używam słowa «coś», «rzecz» lub «to, co robię» niż słowa «sztuka». Jeżeli nazywam coś «sztuką», to używam tego słowa w miejsce określenia «spójrz na to»”²⁹.

Różnica była zatem istotna. Artyści Art-Language nie chcieli pokazywać żadnych przedmiotów, lecz tworzyć obiekty teoretyczne, poddawać dyskusji tekstualne praktyki i język wspierający sztukę. Terry Atkinson, we wstępie do pierwszego numeru *Art-Language*, daje przykład takich rozważań³⁰. Dźwig Davida Bainbridge'a – przedmiot stworzony w środowisku artystycznym (St. Martin's School of Arts) i przeznaczony do zainstalowania w środowisku nieartystycznym, na placu zabaw. Jest sztuką czy nie jest sztuką? Tam, gdzie powstawał, był sztuką, tam, gdzie jest używany – nie jest sztuką, ale nie ma żadnych przeciwwskazań, żeby dźwig Bainbridge'a, przynajmniej teoretycznie, nie mógł się kiedyś pojawić w Tate Gallery jako przedmiot sztuki. Ten przykład pokazuje, że bycie dziełem sztuki zależy nie tyle od własności samego przedmiotu, ile od kontekstu, w jakim przedmiot się znajduje, a ten może się zmieniać. Wiedział o tym Duchamp, ale czy brał pod

²⁷ J. Kosuth „Art after Philosophy” I and II. Cyt. za *Idea Art...* s. 94–96.

²⁸ Kosuth pisze na przykład, że cała sztuka jest konceptualna, ale jedne prace są konceptualne w swoich intencjach, podczas gdy inne mogą być jedynie w powierzchowny sposób odniesione do sztuki konceptualnej. Tamże, s. 94.

²⁹ R. Barry (Conversation with the Editor) w: *Conceptual Art...* s. 39–40.

³⁰ T. Atkinson Introduction (1969). Tamże, s. 18–21.

uwagę fakt, że jego ready made's mogą zmieniać kontekst, tzn. z kontekstu artystycznego, do którego wprowadził je artysta, mogą wrócić do kontekstu nieartystycznego, z którego wyszły? Czy Duchamp nadał swoim ready made's taką „przechodnią tożsamość” (transitive identity)? A co, się stanie, jeśli zainteresujemy się kontekstem i uznamy za dzieło sztuki nie tylko suszarkę do butelek, ale cały sklep, w którym ją znaleźliśmy? A co jeśli za dzieło sztuki uznamy miasto, w którym mieści się sklep? Albo kraj? Artyści Art-Language wiedzieli, że wszystkie te przedmioty mogą zostać nominowane do bycia dziełami sztuki³¹, ale pytali, co z tego wynika, jakie może to mieć konsekwencje dla teorii i praktyki sztuki?

Grupa skupiona wokół pisma *Art-Language* chciała stworzyć czystszą, bardziej samoświadomą sztukę konceptualną, ale pragnęła także oddzielić się od starszej generacji artystów, od Donalda Judda (ur. 1928), Sol LeWitta (ur. 1928), Roberta Morrisa (ur. 1931) czy Carla Andre (ur. 1935). Pisał o tym wprost Terry Atkinson:

(...) większość prac artystów zaliczanych do konceptualizmu, w najlepszym przypadku, jedynie podważa osiągnięcia starszych artystów i nie dodaje nic istotnie nowego do tego, co oni zaproponowali dwa, trzy lata temu. Podążając za nimi, powtarzają te same pytania, sprawdzając możliwość – rzeczywistego lub teoretycznego – wykorzystania kolejnych lotnych, płynnych czy stałych materiałów³².

Na „Documenta w Kassel”, w 1972 roku, grupa Art & Language pokazała pracę, która miała być przykładem radykalnie odmiennego rozumienia sztuki konceptualnej. Praca zatytułowana *Index 01* składała się z czterech szafek na dokumenty, ustawionych jak rzeźby na czterech postumentach, zawierających 87 powielonych tekstów. Umieszczony na ścianie indeks określał wzajemne relacje między poszczególnymi tekstami. Charles Harrison, związany z grupą historyk sztuki, widzi w tej pracy współczesną realizację tematu pracownia artysty – artyści Art & Language chcieli przedstawić miejsce pracy konceptualnego artysty, pracownię artysty jako miejsce dyskusji o sztuce, miejsce dyskusji na temat definiowania, oceniania i nauczania sztuki³³. Ten

³¹ Całe miasto, Bratysławę, do rangi dzieła sztuki nominowali słowaccy artyści Stano Filko i Alex Mlynarcik w realizacji „Happsoc” (1965). Zob. Stano Filko *1965–1969* Bratislava 1970.

³² T. Atkinson „From an Art & Language Point of View” *Art-Language* 1970 Feb. Cyt. za *Conceptual Art* P. Osborne (red.), London–New York 2002 s. 235. Atkinson wymienia tu listę artystów, którzy pracują w obszarze wytyczonym przez wymienionych starszych artystów: Weiner, Huebler, Barry, Dibbets, Baxter, Serra, Nauman, Oppenheim, Long.

³³ Ch. Harrison „Conceptual Art: the Aesthetic and the End(s) of Art” w: *Themes in Contemporary Art* G. Perry, P. Wood (red.) London 2004 s. 53–54. John Chandler i Lucy Lippard w artykule „The Dematerialization of Art” (1968) pisali, że dzięki sztuce koncep-

konwersacyjny aspekt i idea wspólnoty artystów – jako wspólnoty dyskutującej o sztuce – stanowiły jedną z centralnych idei grupy Art & Language, nadającą ich praktyce polityczne zabarwienie³⁴.

Praktykę grupy Art & Language uznano za najbardziej radykalną i hermetyczną wersję sztuki konceptualnej, zacierającą granice między sztuką i teorią sztuki. Pisane specyficznym, nepozytywistycznym żargonem, z częstymi odwołaniami do Wittgensteina, Ayera, Russela czy Whiteheada, teksty artystów z zakresu teorii sztuki stały się dla wielu osób synonimem sztuki konceptualnej – jednych wprawiały w zachwyt, innych doprowadzały do furii. John Walker podejrzewa – niebezzasadnie – że ta druga reakcja nie była całkowicie niezgodna z intencjami samych artystów, jeśli się weźmie pod uwagę furie, z jaką wielu z nich czytało wcześniej teksty niektórych teoretyków sztuki³⁵.

Grupa Art & Language zmieniła relacje między sztuką i teorią sztuki, uświadamiając artystom, że każda praktyka artystyczna wyrasta z jakiejś, świadomie lub nieświadomie przyjmowanej przez artystę, teorii sztuki. To właśnie miał na myśli Kosuth, kiedy w „Art after Philosophy” pisał o artyście naiwnym (primitive), który nie ma żadnej idei, żadnej teorii sztuki, po prostu coś robi, w coś się angażuje, nie zastanawiając się nad tym, czy jest to sztuka, czy też nie, jak Richard Serra, który powiada: „Nie robię sztuki. Jestem zaangażowany w pewną działalność, a jeśli ktoś chce to nazwać «sztuką» to jego, a nie moja sprawa. Wszystko okaże się później”³⁶. Jeżeli Serra nie wie, czy robi sztukę, to kto – pyta Kosuth – decyduje o tym, że to, co robi Serra, jest sztuką? Galerie, muzea? Krytycy, kuratorzy, kolekcjonerzy, którzy wystawiają, handlują i piszą o tym, co robi Serra, jako o sztuce? Sztuka konceptualna nie miała tworzyć teorii sztuki dla samych teorii, lecz uświadamiać artystom, że teoria sztuki jest częścią ich praktyki, chociaż nie zawsze przez nich rozpoznana, ponieważ znakomita większość artystów milcząco akceptuje zastane i utrwalone już w praktyce artystycznej teorie sztuki – wytwarza przedmioty podobne do tych, które wcześniej uznane zostały za przedmioty sztuki, lub poddaje je pewnym, drugorzędnym modyfikacjom. To z kolei miał na myśli Atkinson, kiedy zarzucał większości artystów konceptualnych, wymieniając także Richarda Serę, że w swojej praktyce nie wychodzą poza teoretyczne propozycje starszych artystów, a mianowicie Judda, LeWitta, Morrisa czy Andre.

tualnej „pracownia artysty stała się na powrót miejscem myślenia” (The studio is again becoming a study).

³⁴ Zob. P. Osborne „Survey” w: *Conceptual Art...* s. 34.

³⁵ J.A. Walker *Art Since Pop* London 1975 s. 56

³⁶ J. Kosuth „Art after Philosophy” w: *Idea Art...* s. 86.

IV. Kiedy szklanka wody staje się dębem – od antysztuki do sztuki

W roku 1970 zorganizowano w Nowym Jorku trzy wystawy inspirowane sztuką konceptualną, chociaż tylko jedna z nich miała w tytule nazwę „sztuka konceptualna”: „Conceptual Art and Conceptual Aspects” w Cultural Centre; „Software: Information Technology – Its New Meaning for Art” w Jewish Museum oraz „Information” w Museum of Modern Art. Ta ostatnia wystawa szczególnie mocno akcentowała polityczny charakter sztuki konceptualnej, wpisując ją w społeczny i polityczny kontekst końca lat sześćdziesiątych.

Kurator wystawy Kynaston McShine pisał w katalogu, że wystawa „Information” wyraża ducha obecnego kryzysu – społecznego, politycznego i ekonomicznego – który stał się zjawiskiem powszechnym, ogólnosiwiatowym.

Jeżeli jesteś artystą w Brazylii, to masz przynajmniej jednego znajomego, który był torturowany; jeżeli jesteś artystą w Argentynie, to prawdopodobnie znasz kogoś, kto trafił do więzienia z powodu długich włosów lub nieodpowiedniego stroju; a jeżeli mieszkasz w Stanach Zjednoczonych, to możesz się obawiać, że zostaniesz zastrzelony na uniwersytecie, we własnej sypialni albo bardziej formalnie w Indochinach. W tej sytuacji czymś niewłaściwym, jeśli nie absurdalnym, wydaje się wstawać rano, iść do pracowni i wyciskać farby z tubki na płótno³⁷.

Co ma więc robić artysta? Sztuka nie powinna się ograniczać do własnej historii, zamykać w tradycyjnych formach artystycznych, takich jak malarstwo czy rzeźba; artyści powinni wykorzystać nowe środki komunikacji do docierania ze swoimi informacjami do szerszej publiczności, także tej, która nie interesuje się sztuką współczesną. McShine powtarza w swoim tekście wiele sformułowań Siegelauba, z centralnym dla tego ostatniego przekonaniem, że sztuka jest informacją. Zwraca też uwagę na konflikt między informacjami przekazywanymi przez mass media a informacjami rozpowszechnianymi przez artystów.

Publiczność jest dziś nieustannie bombardowana wizualnymi przekazami, w gazetach, czasopiśmie, telewizji, kinie. Artysta z pewnością nie może konkurować z człowiekiem na księżycu w twoim domu. To sprawia, że pozycja artysty staje się dwuznaczna i ironiczna; jaką przyjąć postawę wobec masowych mediów, które docierają do znacznie większej liczby osób niż galerie sztuki³⁸.

³⁷ K. McShine Introduction to „Information”. Cyt. za *Conceptual Art: A Critical Anthology*... s. 212.

³⁸ Tamże, s. 213.

Na początku lat siedemdziesiątych rozpoczęła się dyskusja, czy sztuka konceptualna jest nowym kierunkiem artystycznym, czy czymś więcej? Konceptualizm odrzucił tradycyjne formy sztuki i oddał do dyspozycji artystów wszystkie środki rozpowszechniania informacji, trudno było zatem wskazać stylowe wyróżniki sztuki konceptualnej, specyficzny dla sztuki konceptualnej styl, a nawet precyzyjnie określić, co jest dziełem w sztuce konceptualnej. Cytowana tu formuła Weinera pokazywała, że dzieło sztuki konceptualnej może przybierać różne formy, a nawet, co więcej, że sytuuje się niejako poza formą.

Ursula Meyer, autorka pierwszej antologii sztuki konceptualnej (znalazły się w niej prace 43 artystów), wpisała sztukę konceptualną w zapoczątkowaną przez Marcela Duchampa i dadaistów tradycję antysztuki – tradycję skierowaną przeciwko uznanym przez społeczny establishment formom sztuki i ośmieszającą dążenia sztuki do autonomii³⁹. Meyer trafnie wskazała tradycję sztuki konceptualnej, myliła się jednak co do samej sztuki konceptualnej – sztuka konceptualna nie była bowiem prostą kontynuacją antysztuki. Robert Barry, pytany przez Ursulę Meyer o przynależność jego prac do antysztuki, odpowiadał: „sztuka i antysztuka są w gruncie rzeczy tym samym”⁴⁰. Bliższy prawdy wydaje się Peter Osborne, kiedy powiada, że sztuka konceptualna była czymś więcej niż kontynuacją antysztuki; konceptualizm przekształcił antysztukę w sztukę, z abstrakcyjnej negacji estetycznej koncepcji sztuki uczynił sztukę zrywającą z estetyczną definicją sztuki⁴¹. Konceptualizm był więc czymś więcej niż nowym kierunkiem artystycznym; był odrzuceniem estetycznej koncepcji sztuki, którą Kosuth utożsamiał z modernizmem, a dokładniej z formalizmem Clementa Greenberga⁴².

Sztuka konceptualna zakwestionowała estetyczną naturę sztuki, która – jak pisze Bohdan Dziemidok – do lat sześćdziesiątych XX wieku była nienaruszalnym aksjomatem estetycznej refleksji nad sztuką. Koncepcja estetycznej natury sztuki wspierała się na następujących dwóch

³⁹ U. Meyer Introduction w: *Conceptual Art...* Zob. również U. Meyer „The Eruption of Anti-Art” w: *Idea Art...* s. 116.

⁴⁰ Robert Barry (Conversation with the Editor) w: *Conceptual Art...* s. 35.

⁴¹ Rozumowanie Kosutha, niezwykle precyzyjne i przemyślane, biegło tu po linii: Duchamp – Sol LeWitt – Ad Reinhardt – Ayer. Ready made wyinterpretowane zostały jako sztuka idei, a więc w duchu LeWitta („Idea jest maszyną, która stwarza sztukę.”), a LeWitt odczytany został w kontekście Reinhardta „sztuka-jako-sztuka” (Art-as-Art) i wzmocniony koncepcją zdań analitycznych Ayera – sztuka jest ideą, a sztuka idei jest sztuką, czyli funkcjonuje na prawach zdań analitycznych Ayera. Zob. P. Osborne, Survey w: *Conceptual Art...* s. 33.

⁴² Po latach Kosuth będzie pisał, że sztuka konceptualna była walką z juntą, gangiem Greenberga, który niepodzielnie zarządzał nowojorskim światem sztuki końca lat sześćdziesiątych i początku lat siedemdziesiątych. J. Kosuth 1975 *The Fox* 1975 no 2. Cyt. za *Conceptual Art: a Critical Anthology...* s. 336–337.

przekonaniach: 1) główną funkcją sztuki jest funkcja estetyczna, polegająca na wywoływaniu przeżyć estetycznych, oraz 2) konstytutywnymi czynnikami dzieła sztuki są jakości i wartości estetyczne⁴³. Obie te zasady zapewniać miały sztuce autonomię, uniezależniając ją od pozartystycznych wpływów i serwitutów. Estetyczna koncepcja sztuki zaatakowana została przez sztukę konceptualną w dwojaki sposób. Po pierwsze, zakwestionowano jej monopol na teorię sztuki modernistycznej, wskazując na istnienie innej tradycji sztuki nowoczesnej, wypracowanej z ready mades Marcela Duchampa⁴⁴. Po drugie, oddzielono dzieło sztuki od przedmiotu estetycznego, deprecjonując przedmiotowość i zmysłowość dzieł sztuki. „Patrzeć na kubistyczne «arcydzieła» jak na sztukę jest nonsensem z punktu widzenia sztuki”. Obrazy kubistów mają taką samą wartość jak rękopisy lorda Byrona przechowywane w Smithsonian Institute, a obrazy van Gogha, z punktu widzenia sztuki, są tyle samo warte, co jego palety. „Materialne dzieła sztuki nie są niczym więcej niż historycznymi kuriozami (curiosities)” – pisał Kosuth, z właściwą dla manifestu przesadą⁴⁵.

Sztuka konceptualna chciała zmienić nasz stosunek do sztuki. Nie dostrzegli tego obrońcy estetycznej koncepcji sztuki, którzy albo bronili tradycyjnej koncepcji, twierdząc, że celem sztuki jest wywoływanie przeżyć estetycznych, ale niektórym pracom zamierzonym jako dzieła sztuki nie udaje się tego celu osiągnąć (to przypadek wielu prac konceptualnych) – albo uważali, że sztuka konceptualna jest antysztuką, wbrew intencjom swoich twórców zaakceptowaną jako sztuka przez świat sztuki – albo też wskazywali na istnienie w pracach konceptualnych, znowu wbrew intencjom twórców, nowego typu wartości estetycznych⁴⁶. Paradoks polega na tym, że najbardziej samoświadomy ruch artystyczny w sztuce XX wieku, świadomie dążący do zmiany myślenia

⁴³ B. Dziemidok „Spór o estetyczną naturę sztuki” w: *Główne kontrowersje estetyki współczesnej* Warszawa 2002 s. 148–149.

⁴⁴ Duchamp nadał sztuce tożsamość, przenosząc punkt ciężkości z formy na funkcję, z wyglądu na koncepcję, z języka sztuki na to, co powiedziane. To był „początek sztuki nowoczesnej, a zarazem początek sztuki konceptualnej. Cała sztuka (po Duchamie) jest konceptualna (w swojej istocie), ponieważ sztuka istnieje jedynie pojęciowo”. J. Kosuth „Art after Philosophy” w: *Conceptual Art...* s. 80.

⁴⁵ Tamże, s. 82.

⁴⁶ B. Dziemidok „Spór o estetyczną naturę sztuki” w: *Główne kontrowersje estetyki...* s. 169–178. Zwolennikiem pierwszego stanowiska jest W. Tolhurst „Toward an Aesthetic Account of Nature of Art” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1984 Spring i R. Eldridge „Form and Content; An Aesthetic Theory of Art” *British Journal of Aesthetics* 1985 Autumn. Wyznawcą drugiego T.J. Diffey „On Defining Art” *British Journal of Aesthetics* 1979 Winter oraz P.N. Humble „The Philosophical Challenge of Avant-Garde Art” *British Journal of Aesthetics* 1984 Spring. Reprezentantem trzeciego – T. Pawłowski *Wartości estetyczne* Warszawa 1987.

o sztuce, został przez estetyków potraktowany jako ruch nieświadomy celów, do jakich dąży, i trudności, jakie może napotykać.

Praca młodego brytyjskiego artysty, Michaela Craig-Martina *The Oak Tree* (Dąb, 1973), pokazana na IX Biennale Młodych (IX Biennale des Jeunes Artistes) w Paryżu (1975), jest dowodem na to, że artyści konceptualni byli w pełni świadomi wszystkich trudności wynikających z nowego rozumienia sztuki. Praca Craig-Martina składa się ze szklanki wody ustawionej na przymocowanej do ściany szklanej półeczce oraz tekstu zawierającego wyimaginowaną rozmowę artysty z dociekliwym odbiorcą (miłośnikiem? krytykiem?) sztuki.

„P: Czy mógłby pan opisać swoją pracę?

O: Oczywiście. Moja praca polega na zamianie szklanki wody w wyróżniony dąb, bez zmiany przypadkowych cech (akcydentaliów) szklanki wody.

P: Przypadkowych?

O: Tak. Koloru, wyglądu, wagi, rozmiaru...

P: Chce pan powiedzieć, że szklanka wody jest symbolem dębu?

O: Nie. Ona nie jest żadnym symbolem. Zmieniłem fizyczną substancję szklanki wody w taki sposób, że stała się dębem.

P: Ale to wygląda jak szklanka wody...

O: Oczywiście. Nie zmieniłem przecież jej wyglądu. Ale to nie jest szklanka wody. To jest dąb.

P: Może pan tego dowieść?

O: I tak, i nie. Jak pan widzi, zachowałem fizyczną formę szklanki wody. Jeśli więc ktoś oczekuje potwierdzenia zmiany w kategoriach zmiany formy, to taki dowód nie istnieje.

P: Czy nie nazwał pan po prostu szklanki wody dębem?

O: Absolutnie nie. To nie jest już szklanka wody. Zmieniłem jej rzeczywistą substancję. Nie można już jej nazywać szklanką wody. Każdy może ją nazwać jak chce, ale to nie zmienia faktu, że jest dębem.

P: Czy nie jest to przypadek nowych szat króla?

O: Nie. W przypadku nowych szat króla poddani uważali, że widzą coś, czego nie było, ponieważ uważali, że powinni to widzieć. A ja byłbym bardzo zaskoczony, gdyby ktoś mi powiedział, że widzi dąb.

P: Czy uzyskanie takiej przemiany jest trudne?

O: Nie, zupełnie nie, ale zajęło mi wiele lat pracy zanim uświadomiłem sobie, że mogę to zrobić.

P: Kiedy dokładnie szklanka wody przemieniła się w dąb?

O: Kiedy napełniłem ją wodą.

P: Czy dzieje się tak zawsze, kiedy nalewa pan wody do szklanki?

- O: Nie, oczywiście, że nie. Tylko wtedy, kiedy chcę, żeby zmieniła się w dąb.
- P: A zatem intencja powoduje zmianę?
- O: Powiedziałbym, że ją przyspiesza.
- P: A więc nie wie pan, jak to się właściwie dzieje?
- O: To przeczy mojej wiedzy na temat związków przyczynowo-skutkowych.
- P: A zatem cud?
- O: Pochlebia mi pan, że tak uważa.
- P: Czy nie jest pan jedyną osobą, która potrafi zrobić coś takiego?
- O: Skąd mogę wiedzieć?
- P: Czy mógłby pan nauczyć kogoś, jak to się robi?
- O: Nie. To jest coś, czego każdy może się sam nauczyć.
- P: Czy uważa pan, że zamiana szklanki wody w dąb tworzy dzieło sztuki?
- O: Tak.
- P: Czym jest więc dzieło sztuki? Szklanką wody?
- O: To jest szklanka wody i nic więcej.
- P: Procesem zmiany?
- O: Nie ma żadnego procesu.
- P: A więc dębem?
- O: Tak. Dębem.
- P: Ale dąb istnieje jedynie w umyśle.
- O: Nie. Dąb jest fizycznie obecny ale w formie szklanki wody. Tak jak szklanka wody jest konkretną szklanką wody, tak samo dąb jest konkretnym dębem. Postrzegać to w kategoriach idei dębu czy obrazu jakiegoś konkretnego dębu, to nie rozumieć ani nie doświadczać szklanki wody jako dębu. To jest nie tylko niepostrzegalne, ale także niemożliwe do pomyślenia.
- P: Czy ten konkretny dąb istniał gdzieś zanim przybrał formę szklanki wody?
- O: Nie. Ten konkretny dąb wcześniej nie istniał. Powinienem również dodać, że nie ma i nigdy nie będzie miał innej formy niż szklanka wody.
- P: Jak długo będzie dębem?
- O: Dopóki tego nie zmienię⁴⁷.

dziamski@main.amu.edu.pl

⁴⁷ M. Craig-Martin „An Oak Tree” w: *Live in Your Head* C. Pillpot, A. Tarsia (red.) London 2000 s. 67.