

Adam Sobota

Medium czy osoba – dylematy sztuki konceptualnej na kilku przykładach

Sztuka i Dokumentacja nr 6, 63-72

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MEDIUM CZY OSOBA – DYLEMATY SZTUKI KONCEPTUALNEJ NA KILKU PRZYKŁADACH

Adam Sobota

Do definicji sztuki konceptualnej i jej czasowego usytuowania mogą się tutaj odnieść tylko w najbardziej ogólny sposób. Przyjmuję, że konceptualizm jest kwintesencją artystycznej awangardy i podziela jej podstawowe cele, takie jak: odwoływanie się do źródeł kreatywności, zniesienie granic sztuki, podważanie kryteriów estetyki, zakwestionowanie pozycji dzieła – przedmiotu na rzecz idei dzieła i procesualności sztuki czy utożsamienie sztuki z przeżywaną codziennością, a także postulat autonomii sztuki. Zwłaszcza te dwa ostatnie cele mogą wydawać się sprzeczne, ale opieranie się na sprzecznościach – prawdziwych czy pozornych – należało do podstawowych strategii awangardy. Konceptualizm w szczególności sposób eksponuje postawę mentalną wobec kwestii twórczości, a w swoich skrajnych przejawach ograniczał się do gestów, deklaracji czy notatek. Chociaż w moim tekście opieram się na przykładach, w których przedmiot sztuki pozostaje dosyć wyraźnie określony, czy jest to fotografia czy konkretna osoba, to charakter tego przedmiotu odbiegał od klasycznych i popularnych kryteriów sztuki, a więc prowokowało to pytania o definicję sztuki i o sens jej przekazu. Z pewnością takie pytania musiały się pojawiać, kiedy komunikat artystyczny przekazywany był w formie bezpośredniej obecności artysty, albo gdy w grę wchodziły media fotomechaniczne, dokumentujące tę obecność, albo przestrzeń tej obecności.

Wczesna awangarda wykorzystywała zarówno tradycyjne formy sztuki (malarstwo, rzeźba, architektura), jak i nowe media (fotografia, fotomontaże, film), jednakże równouprawnienie nowych mediów i tu następowało dosyć opornie. W polskiej sztuce nowoczesnej po II wojnie światowej z różnych powodów zabrakło większości wcześniejszych praktyków nowych mediów i rozwój tego typu sztuki zaczynał się niejako od nowa. Przyczyny opóźnień były też natury politycznej i społecznej. Wystarczy powiedzieć, że nauczanie fotografii jako dziedziny sztuki na akademiach i uniwersytetach rozpoczęto w Polsce dopiero w latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku. Ci, którzy się tym wcześniej zajmowali, byli samoukami lub „dysydentami” wobec oficjalnej edukacji. Byli więc marginalizowani bądź traktowani z niechęcią przez środowiska zorientowane co prawda na tradycję awangardową, ale wypowiadające się klasycznymi środkami. Przykładem reprezentanta tych środowisk może być Tadeusz Kantor. Wypowiadał się on najpierw poprzez ekstremalnie modyfikowane tworzywo malarskie, a później coraz bardziej poprzez eksperymenty

swojego teatru Cricot 2. Zawierzał sile metafory płynącej ze scenograficznego urealniania figur swojej pamięci oraz zasadzie surrealistycznego zderzania przedmiotów, masek i żywych aktorów. Przedmioty i akcja jego spektakli miały być wstrząsającym opakowaniem (ambalazem) dla idei dotyczących podstawowych kwestii egzystencjalnych. W kręgu Grupy Krakowskiej, której przewodził Kantor, prace fotograficzne i filmowe pokazywał co prawda Andrzej Pawłowski, ale stanowiło to tylko aneks do tych form ekspresji, które wywodziły się z tradycji malarstwa i rzeźby. Nowe media, z punktu widzenia tego typu konceptualizmu były kwestionowane, o ile nie były głęboko nacechowane osobistą ekspresją (sam Kantor stworzył w latach siedemdziesiątych pracę z wykorzystaniem fotograficznych portretów swojej matki). Sztukę opartą głównie na nowych mediach to środowisko określało jako pseudoawangardę.¹

Wydaje się, że ten konflikt polegał przede wszystkim na odmiennej ocenie relacji artysty wobec narzędzia wizualizacji. Przy środkach tradycyjnych artysta manipulował konwencją malarską czy rzeźbiarską i jeśli nawet szokował, to postrzegany był na gruncie sztuki. Jego tożsamość jako osoby wiązała się ściśle z indywidualną stylistyką dzieł. Nawet jeżeli konfrontował się ze swoim dziełem – tak jak Kantor, który pojawiał się na swoich spektaklach i kierował nimi niczym dyrygent czy demiurg – to dzieło pozostawało jego ściśle prywatną wizją. Manifestacje konceptualne oparte na nowych mediach inaczej rozkładały akcenty. Artysta nadal był manipulatorem, ale w przekazie jego działań pojawiało się dodatkowe rozwarstwienie. Fotografia czy film pozostawały autorskim dziełem z osobistą ekspresją, ale jednocześnie zachowywały walor dokumentalny, wynikający z fotomechanicznej zasady obrazowania. Kategorie obiektywności i subiektywności ulegały więc wyostreniu, a jednocześnie oddalały się od siebie. Sytuacja artystyczna stawała się przez to bardziej enigmatyczna, ale zarazem bardziej złożona i wieloznaczna. Pojawiało się kreatywne napięcie pomiędzy świadomością konwencjonalnego charakteru fotografii, a spontanicznym utożsamianiu go z fizyczną rzeczywistością. Było to silniejsze i bardziej wielostronne niż w przypadku kolaży i fotomontaży. Fotograficzny dokument nieodmiennie prowokuje pytania o granice sztuki i życia, kreatywności i mechanicznej powtarzalności, obrazu i pojęcia.

W sztuce polskiej po II wojnie światowej artystą, który pierwszy to wszechstronnie wykorzystał, był Zbigniew Dłubak (1921-2005). Był samoukiem i zetknął się z tradycją awangardową dzięki znajomości z Marianem Boguszem. Zaczął od prac malarskich, które łączyły elementy abstrakcji z figurami o surrealistycznej metaforyce. W roku 1948 zaczął też wykonywać serie fotografii, które początkowo zawierały formalne analogie do prac malarskich, ale stopniowo zaczęły stanowić ich przeciwstawienie. Doprowadziło to Z. Dłubaka do koncepcji dzieła sztuki jako „znaku pustego”. Wprowadził to określenie w obieg w latach siedemdziesiątych, ale podobne postulaty formułował już dwie dekady wcześniej. W r. 1957 w katalogu Grupy St-53, Grupy R-55 i Grupy 55 w BWA w Szczecinie napisał: „Bogactwo wrażeń wywołanych w nas przez dzieło sztuki nie jest równoznaczne z bogactwem środków jakie zostały w tym dziele użyte. Artysta musi wierzyć w wielkie potencjalne możliwości przeżywania jego dzieła przez odbiorców... Wrażliwość może nie być obudzona wcale, ale można ją też zagłuszyć. Dlatego wybieram drogę maksymalnej eliminacji środków wyrazu. Szukam najsilniejszego działania prostoty.”²

Wypowiedź ta odnosiła się do wystawionych wówczas prac malarskich, ale Dłubak jeszcze dobitniej wyraził swoją reducyjną metodę poprzez fotografię. O ile jego malarstwo ewoluowało w stronę całkowicie abstrakcyjnych, zgeometryzowanych figur, o gładkich, równych powierzchniach i wyraźnych konturach, to w fotografiach Dłubak starał się osiągnąć idealnie neutralne odzwierciedlenie przestrzeni i obiektów, czy były to pejzaże, wnętrza, fragmenty przedmiotów czy ludzkie ciało. Bezpośredniość tych przedstawień była jednocześnie wskazaniem na właściwości narzędzia, w którym umowność stapia się z iluzją. Współistnienie tych cech artysta zaznaczał czasami przez uwidocznienie perforacji negatywu na odbitce, albo przez podkreślenie materialności nośnika obrazu, jak w instalacji pt. *Ikonosfera* z r. 1967, gdzie m.in. wielkoformatowe odbitki były luźno przyczepiane do ścian i falowały przy ruchach powietrza.

W tekście „Znak w sztuce” z r. 1974 (w katalogu swojej wystawy indywidualnej *Gestykulacje*, w Galerii Znak w Białymstoku)³ artysta stwierdził, że znak w sztuce – inaczej niż w języku werbalnym – nie może być sprowadzony do konkretnego desygnatu. Jego znaczenie formuje się dopiero poprzez wrażliwość odbiorcy i w kontekście konwencji kultury. Pojawianie się znaczeń jest w związku z tym procesem dynamicznym i nigdy nie zamkniętym. Artysta nie jest więc konstruktorem czy poszukiwaczem znaczeń, które i tak powstają poza nim, ale raczej kimś, kto analizuje sam mechanizm znakowania artystycznego. Jak skonkludował autor: „Praca artystyczna jest badaniem sztuki”. W krótkim stwierdzeniu dwa lata później powtórzył: „Nie jestem zainteresowany żadną stylizacją, ani pochodzącą od sztuki nowoczesnej, ani od konceptualizmu. Używam takich materiałów jak kształty, idee, słowa, fotografie, działania, itd. w sposób, który najbardziej odpowiada mojej sztuce, dla tworzenia pustego znaku w kontekście rzeczywistości w której żyję.”⁴ Dłubak przy różnych okazjach stwierdzał, że sztuki nie można łączyć z materialną postacią artefaktów, gdyż w swej istocie jest ona strukturą, która zawarta jest w strukturze ludzkiego umysłu. Aktywność umysłu, jak napisał,⁵ jest wyrazem nieustannej zmienności świata. Człowiek stara się badać świat przy pomocy racjonalnych modeli, ale ich reguły są zbyt sztywne i nie nadążają za rytmem przemian. Jedynym rodzajem reguł, których istotą jest przełamywanie siebie, są reguły sztuki. Sztukę można więc identyfikować z tymi właściwościami umysłu ludzkiego, których zadaniem jest łamanie wszelkich reguł i otwieranie umysłu na nowe doświadczenia. Stąd też u Dłubaka pojęcie „znaku pustego” związane jest z rozumieniem sztuki jako elementu destrukcyjnego w umyśle ludzkim.

Od r. 1970 artysta wykonywał m.in. wiele prac złożonych z serii fotografii dłoni o różnym układzie palców, które nazywał *Symbolizacjami*. Te gesty nie miały żadnego konkretnego znaczenia, chociaż wydawały się je sygnalizować i nawiązywać do różnych podobnych form komunikowania. Z kolei inne prace, które polegały najczęściej na fotografowaniu znanych dzieł sztuki z kilku punktów widzenia, artysta nazywał *Desymbolizacjami*. Oczywistość ich znaczenia była zaburzana za pomocą zmiany kąta fotografowania. A więc funkcja dzieła sztuki, jako przejawu „znaku pustego”, powinna polegać na destrukcji poznawczych schematów i pobudzaniu wyobraźni poprzez wywołanie kryzysu w stereotypowych reakcjach odbiorcy. „Znak pusty” – jak podkreślił Dłubak – nie jest jeszcze dziełem sztuki, gdyż nabiera takiej kwalifikacji dopiero w procesie jego społecznego przyswajania.

To stanowisko potwierdzone zostało m.in. w manifestie grupy nazwanej „Galerią Permafo”, której współzałożycielem był Dłubak (wraz z Andrzejem Lachowiczem, Natalią Lach-Lachowicz i Antonim Dzieduszyckim) w r. 1970. Można tam było przeczytać, że fotografia i film są cennymi mediami sztuki, ponieważ otwierają nowe obszary doświadczeń, przystosowują sztukę do aktualnych warunków cywilizacyjnych i pozwalają na introspekcje niedostępne przy użyciu tradycyjnych środków ekspresji. Z tego okresu pochodzi instalacja Dłubaka pt. *Tautologie* (1971), gdzie obok zwykłych przedmiotów znajdujących się w sali wystawowej (klamki, rury kaloryfera, itp.) umieszczane były proste fotografie tych przedmiotów. Załączony tekst autora głosił: „Tylko pozornie zestawiam przedmioty z ich widokami zarejestrowanymi fotograficznie. Zestawiam właściwie dwa widoki. Podaję w wątpliwość tożsamość widoku z przedmiotem. Zestawienie dwu widoków tego samego przedmiotu ma charakter tautologiczny. Z dwu wątpliwych członów buduję przekonanie o realnym byciu przedmiotu.” *Tautologie* w rozumieniu Dłubaka są tożsamością artystycznej idei przy różnych sposobach przedstawiania jakiejś rzeczy i dlatego nie dystansował się on tak zdecydowanie od problematyki estetycznej, jak to robił amerykański artysta Joseph Kosuth, który wówczas spopularyzował pojęcie tautologii w sztuce. Kosuth w r. 1969 opublikował swój sławny esej „Art After Philosophy”, gdzie m.in. stwierdził, że „sztuka ma to wspólnego z logiką i matematyką, że są tautologiami, czyli że »idea artystyczna« (lub »dzieło«) i sztuka są tożsame i podlegają ocenie jako sztuka bez wychodzenia dla weryfikacji poza kontekst sztuki.”⁶ Stosownie do filozoficznej terminologii zaproponowanej przez Kanta, Kosuth stwierdzał też, że przejawy sztuki są „zdaniami analitycznymi”, czyli samo-objaśniającymi się. Uważał za niezbędne oddzielenie od sztuki czynników estetycznych, jako zewnętrznych, a skupienie się na koncepcji. Jednak pojęcie „znaku pustego”, jakie zaproponował Dłubak, miało nieco

inny sens. Znak taki był formą z góry obliczoną na interakcję z odbiorcami i pojęcie sztuki pojawiało się dopiero w jego społecznym funkcjonowaniu. *Tautologie* Dłubaka z r. 1971 były więc pewną polemiką z konceptualizmem Kosutha. Ten ostatni już w połowie lat siedemdziesiątych uznał swój tautologiczny model sztuki za nieaktualny i zaproponował zamiast niego sztukę „zantropologizowaną”. Dłubak zaś nie musiał deklarować zerwania z wcześniejszymi koncepcjami, kiedy w tym samym czasie wysunął własną formułę sztuki „kontekstualnej”, czyli kreującej się w społecznym dialogu. Podkreślał też, że we współczesnej sztuce artystyczne ideologie są coraz bardziej warunkowane przez media i dlatego badanie natury mediów ma obecnie dla sztuki tak duże znaczenie. Tak jest szczególnie w wypadku fotografii, gdyż to już sam jej proces techniczny zawiera w sobie problematykę filozoficzną.⁷

W latach osiemdziesiątych Dłubak rozpoczął fotograficzny cykl *Asymetrie*, który przyniósł pewną zmianę w traktowaniu przedmiotów przez artystę. Wcześniej przedmioty ukazywane były precyzyjnie, chociaż autor podkreślał nieograniczoność sposobów ukazania. Wzmacniało to rangę świata rzeczy, a więc i możliwości racjonalnego postępowania z nimi. Później akcent położony został na transcendentalną postawę podmiotu. W r. 1994 Dłubak napisał: „Zacieram zwykłe rozpoznawanie przedmiotów, by zbliżyć się do istoty tego, co kryje się głęboko w widoku rzeczy. W widoku, a więc w nas. To, co tkwi w nas głęboko i nie musi być uświadomione, domaga się dotknięcia. Tym dotknięciem może być sztuka. To, co tkwi w nas głęboko, wiąże nas wszystkich. Sztuka jest sygnałem tych związków. Łączy nas także z przeszłością i prowadzi aż do korzeni tego, czym jesteśmy. Sztuka zatem dotyka naszego świata w jego obszarze i w jego czasie. Uczestniczy jednocześnie w jego ruchu.”⁸

Pionierem konceptualnej refleksji nad nowymi mediami w Polsce był też Zbigniew Staniewski (1925-2001), który opracował teorię kompleksowości fotografii. Ukończył we Wrocławiu studia filozoficzne, ale od 1955 r. zaczął pracować jako fotograf. Początkowo wystawiał prace w typie „fotografii subiektywnej”, ale szybko skupił się na metodycznej analizie warunków przekazu fotograficznego. Wyniki tej pracy pokazała jego indywidualna wystawa w roku 1964 z wiodącym cyklem *Spojrzenie na szybkość*. W katalogu napisał, że postulat „patrzenia na szybkość” oznacza, że w pełnowartościowym odbiorze fotografii przyswajaniu informacji o świecie zewnętrznym musi towarzyszyć analiza samego medium. Uważał za błąd traktowanie fotografii jako medium przeźroczystego, neutralnego estetycznie, również wtedy, gdy artyści postulujący utożsamienie sztuki z życiem używali fotografii dla dokumentowania swoich działań. Jak napisał w katalogu: „Brak dobrych tradycji w kierunku pełnej i wielowarstwowej percepcji estetycznej obrazu fotograficznego stwarza z jednej strony przekonanie o małowartościowości fotografii jako dyscypliny twórczej, a z drugiej strony stwarza przesłanki dla nadkompensacyjnej teorii fotografii jako »nadsztuki«, która realizuje się poza strefą kryteriów oceny estetycznej.” Aby zasugerować odbiorcy wielowarstwowy odbiór swoich fotografii, Staniewski problematyzował identyfikację obiektów i manipulował tytułami. Później skupiał się na powtarzalności komunikatów i arbitralności twórczych decyzji. W r. 1971 powstała zaskakująca praca *10 i 1/2 muchy*, a dwa lata później wierne odwzorowanie gwoźdźcia na białym tle z podpisem: *Fotografia gwoźdźcia wielkości naturalnej z którego przy aktywnym udziale odbiorcy powstanie dzieło sztuki albo nie*. Staniewski wskazywał tym samym na istnienie głębszych, istotnościowych kryteriów sztuki, wymagających procesów mentalnych o określonej głębi.

W tekście „Filozofia a fotografia” z r. 1975⁹ Staniewski stwierdzał, że podstawowym polem odniesień sztuki muszą być najgłębsze funkcje świadomości, wykraczające poza sferę indywidualnej wrażliwości i emocji. Ponieważ na takim głębokim poziomie wyobraźnia zawodzi, dlatego współczesna sztuka reaguje na to pogłębieniem redukcji estetycznej, przejawami zaniku osobowości poetyckiej i autotematyzmem. Dodając, że estetyka nie może być w sztuce zredukowana bez reszty do witalnej egzystencji człowieka, wskazywał że współczesną mistyfikacją jest przekonanie, że człowiek jest znakiem (tak jak mistyfikacją materializmu mechanistycznego była wiara, że człowieka można określić jako czynnik ilościowy).

Podsumowaniem teoretycznych przemyśleń Staniewskiego z okresu przeszło trzydziestu lat stał się tekst „Fotografia kompleksowa”¹⁰ z r. 1980. Fotografię

kompleksową określił on takie wykorzystanie tego medium, które wyzwala najwyższy potencjał umysłowy jaki jest możliwy do osiągnięcia przez człowieka w sztuce. Na kompleksowość przekazu składają się wszelkie możliwe funkcje poznawcze fotografii: informowanie o wydarzeniach przed kamerą, o własnościach środka przekazu, o intencjach autora i o determinantach jego światopoglądu. Pełne wykorzystanie tych możliwości wiąże się – w świetle poglądów Staniewskiego – z postawą racjonalną, czyli z uświadamianiem sobie, przy fotografowaniu, oglądu intelektualnego i całej umysłowej aktywności. Staniewski stwierdzał, że aktualnie obserwowane załamania się licznych paradygmatów postawy racjonalistycznej wynikało z ograniczonego jej pojmowania, czyli z przeprowadzania schematycznych racjonalizacji przy pomocy modeli aksjomatyczno – redukcyjnych, co było skutkiem zapożyczenia metod lingwistyki strukturalnej, które nie są odpowiednie dla sfery oddziaływania wizualnego. W dziedzinie wizualnej – pisał – określanie nurtu racjonalistycznego jako analitycznego nie jest trafne i wynika raczej z językowej inercji, gdyż w tej dziedzinie należy uwzględniać zarówno zdolności dyskursywne umysłu (dyspozycje analityczne i konstruktywne), jak i elementy przeddyskursywnej formacji symbolicznej, aktywne w procesie twórczym.

Racjonalizm – jak napisał Staniewski – zmierza do poznania, które nie byłoby uwarunkowane przez poglądy i psychologiczne stany jednostki. Racjonalna analiza jest bowiem nakierowana na poznanie struktur „głębokich”, podczas gdy problematyka psychologiczna czy socjologiczna odnosi się do skomplikowanych struktur „powierzchniowych”. Proces redukcji – jako metoda racjonalizmu – zmierza do rozpoznania tych elementów, które są strukturalnie czynne, a nie zawiera ślepo schematycznym, mechanicznym uproszczeniom. Schematy wykorzystywane dla celów praktycznych oznaczają degradację postępowania racjonalistycznego. Celem tego postępowania jest bowiem dotarcie do tej podstawy poznania, gdzie „podmiotowość poznawcza człowieka łączy się ze strukturalną podmiotowością szeroko pojętej przyrody”.

W medialnych strategiach Dłubaka i Staniewskiego autor obecny był pośrednio, jako mentalny operator, a jego fizyczność oraz egzystencjalne uwikłania pozostawały niewidoczne (np. żadna z ich prac nie była autoportretem). Cała uwaga skupiona była na regułach i możliwościach przekazu medialnego. Inni artyści, którzy w latach siedemdziesiątych przyjęli metody działania obejmujące analizę nowych mediów, zazwyczaj nie byli tak rygorystyczni. Współpracujący z Dłubakiem w ramach Galerii Permafo – Natalia LL i Andrzej Lachowicz głosili potrzebę objęcia refleksją artystyczną wszelkich codziennych funkcji życiowych i dokumentowali siebie w trakcie różnych czynności, takich jak poruszanie się w przestrzeni, jedzenie, sen czy seks. W kontekście tych potocznych sytuacji badali możliwości komunikowania intencji artysty poprzez obrazy i teksty. W środowisku wrocławskim pod wpływem programu Permafo taką strategię przyjęło wielu młodych artystów (np. Zdzisław Sosnowski, Jolanta Markoła, Janusz Haka, Anna i Romuald Kutera, Wacław Ropiecki, czy później Jerzy Olek, który rozbudował na skalę międzynarodową program nazwany Foto-Medium-Art), a podobnie było w Łodzi czy Warszawie. Należało by się oczywiście zastanowić, kiedy ciało ukazywane w przestrzeni medialnej spełnia wymogi konceptualizmu, czyli jest pytaniem o podstawy języka sztuki. Nie zawsze wystarcza do tego zmiana zasad estetyki, zakłócanie konwencji społecznej komunikacji czy nawet ich parodiowanie. Gdy przedmiotem sztuki jest ciało trzeba uporać się z pojęciowymi barierami, które określają postrzeganie ciała. Najbardziej istotne wydaje się definiowanie pojęcia osoby oraz sposób postrzegania związku ciała i umysłu. W tym świetle zajmowanie się formalną analizą mediów może się wydawać problemem zastępczym. Do takiego właśnie przekonania doszła Natalia LL, która współtworzyła program grupy Permafo, gdzie początkowo mocno akcentowano podporządkowanie sztuki logice nowych mediów. Jednak w połowie lat siedemdziesiątych, dostrzegając zbanalizowanie tej strategii, zaczęła ostro krytykować fotomedializm jako ruch zbyt koncentrujący się na „przecieraniu okularów”. Większą wartością stała się dla niej transcendentna symbolika ciała, powiązanie jego funkcji z różnymi poziomami świadomości czy też jego rola w określaniu własnej tożsamości. W poszukiwaniu nowych możliwości interpretacji sztuki ciała sięgała do psychoanalizy, psychotroniki, tradycji mistyki i teologii, a także do potencjału mitologii.

Z kolei demonstrowanie dla specyfiki kobiecego erotyzmu zbliżyło Natalię LL do ruchu feministycznego. Z czasem tego typu przewartościowania zaczęły być w polskiej sztuce częściej spotykane. W latach osiemdziesiątych wielu „fotomedialistów” zaczęło preferować takie wartości jak intymność doznań zmysłowych i związki z naturą (Zbigniew Ryłka, Zdzisław Pacholski), tradycje rodzimej kultury (Andrzej Różycki) oraz różne ideały duchowości (Paweł Kwiek, Andrzej Brzeziński). Jednak wydaje się, że to właśnie Natalia LL odnalazła największy konceptualny potencjał sztuki w połączeniu tych znaczeń, jakie może wygenerować ludzkie ciało, z tymi znaczeniami, jakie przyniósł rozwój kultury medialnej. Większość jej prac opierała się na fotograficznych autoportretach. Dla wskazania na osobiste motywacje, kryjące się za przyjętą metodą dokumentacji, używała określenia „fotografia intymna”. Jej instalacja *Sfera intymna* (1971) złożona była z wizerunków twarzy, fragmentów ciała, scen erotycznych i zapisów własnego imienia. Jednak „intymność” nie oznaczała zakresu tematyki, a pewien potencjał wewnętrznych motywacji manifestujący się w dowolny sposób. W tekście „Postawa transformująca” (1972) Natalia LL napisała m.in.: „Sztuka realizuje się w każdym momencie rzeczywistości, każdy fakt, każda sekunda jest dla człowieka jedyna i nigdy niepowtarzalna. Dlatego zapisuję wydarzenia zwykłe i trywialne, jak jedzenie, sen, kopulację, odpoczynek, wypowiedanie, itp. Co więcej, każda czynność człowieka jako część składowa jego rzeczywistości jest absolutnie równoważna dla wywołania reakcji mentalnej u oglądającego notację. Tak więc mogę transformować rejestrację jednej czynności w drugą. Nie treść i wygląd formalny znaku jest ważny, a skutek, tj. znaczenie”.¹¹ Fotografia czy film to dla artystki szczególny rodzaj języka, który także ma zdolność do transformacji na język pojęciowy, chociaż te języki wydają się być w biegunowej opozycji. Gra tego rodzaju transformacjami, w oparciu o fizyczność istnienia, jest dla Natalii LL najistotniejszą procedurą artystyczną. Czasami współzależność słowa i obrazu była ostentacyjna, jak w pracy z 1974 r., gdzie zdanie „Natalia ist sex” utworzone było z wielu fotografii rejestrujących akt kopulacji, czy w pracy z 1971 r., gdzie napis „tak” widniał obok fotografii warg wymawiających to słowo. Refleksja nad własną tożsamością mogła też być wyrażona w oparciu o cudzy wizerunek. Praca *List gończy*, z roku 1970, składała się z fotografii twarzy, części ciała i ubrania Jerzego Ludwińskiego, umieszczonych na ścianach kilku sześcianów, które można było układać w dowolnej konfiguracji. W zainicjowanym wkrótce potem cyklu *Sztuka konsumpcyjna* (1972 – 1975) Natalia LL z kolei wykorzystywała modelki.

Hasło konsumpcji w twórczości Natalii LL nabrało szczególnego znaczenia. Były to serie fotografii i filmy ukazujące twarze kobiet zjadających w ostentacyjny sposób banany, parówki czy kisiel. Artystka wykorzystywała modelki o nieco lalkowatej urodzie, podkreślanej sterylną elegancją błyszczących czarno-białych lub barwnych odbitek fotograficznych, które nadają czynności konsumpcji nieco perwersyjny charakter. Chodzi o to, aby uwaga oglądającego krążyła pomiędzy ustami jedzącej osoby a jej szeroko otwartymi oczami skierowanymi w kamerę, jakby w celu utożsamienia pojęć patrzenia i konsumpcji. Obnażany jest tu zabieg szeroko stosowany w różnych materiałach reklamowych, dla utrwalenia nazwy jakiegoś produktu w warstwie podstawowych skojarzeń wizualno-emocjonalnych. Antoni Dzieduszycki skomentował to następująco: „W pracach Natalii LL rejestracja obejmuje przede wszystkim czynności, działania przeradzające się w znaki (...) Sens tego działania jest chyba najjaskrawiej widoczny w ostatnim cyklu prac Natalii *Fotografia konsumpcyjna*. Dwuznaczność działania, które z prostej czynności jedzenia przeradza się jakby w wyrefinowaną erotykę, a wreszcie w gest niemal magiczny, w system znaków, wydawało by się powszechnie stosowanego, a przecież nie znanego nam kodu, nie tylko intryguje, ale i powoduje budzenie się refleksji właśnie nad znakiem, nad kodami stosowanymi przez nas powszechnie dla uzyskania wzajemnego porozumienia. I ta refleksja, która ostatecznie staje się refleksją sztuki nad sztuką, należy niewątpliwie do najcenniejszych osiągnięć artystycznych Natalii Lach-Lachowicz.”¹²

Motyw konsumpcji ponownie bezpośrednio pojawił się w autoportretach Natalii LL w końcu lat osiemdziesiątych, gdzie przedstawiana była głowa poddawana różnym manipulacjom i czasami pożerająca obiekty w formie lalek. Sama autorka skomentowała ten fakt w tekście *Teoria głowy* (opublikowanym w r. 1991), pisząc m.in.: „Głowa jest nie tylko zaczątkiem siedzibą mózgowia. Jest to także

twór posiadający jamę, która wchłania zewnętrzną, a więc różne pokarmy stałe i płynne, zapachy i dźwiękowe odgłosy. Zdolność wchłaniania materii zewnętrznej jest nieprawdopodobną tajemnicą głowy, jest tu pokazana z wielką mocą zasada, że chleb staje się ciałem, a wino krwią. Bez tej zasady idea chrześcijaństwa byłaby nie do pomyślenia. Tajemnica wchłaniania zewnętrzności jawiła mi się z taką ostrością, że cała moja sztuka od 1972 roku była związana z konceptualną zabawą konsumpcji.¹³

Konsumpcja jest tym, co wiąże człowieka ze światem zwierzęcym, a więc z materią, którą można przeciwstawić sferze ducha, czyli umyśłu. W latach 1977-1978 Natalia LL stworzyła cykl zwany *Sztuką zwierzęcą*, który w wielu aspektach był pokrewny *Sztuce konsumpcyjnej*. Były to kolorowe fotografie przedstawiające wnętrze z kanapą, na której pozowała autorka okrywając futrem swoje nagie ciało i spoglądając w kamerę poprzez ciemne okulary. Z jednej strony element zwierzęcy pojawiał się jako ludzkie odzienie, a więc jako coś ujarzmionego. Może to być luksusowa maskotka, źródło przyjemności, bezpieczny ekstrakt natury w sztucznym, stworzonym całkowicie przez człowieka środowisku. Ale nagie ciało kobiety, które futro częściowo zakrywa, też można uznać za reprezentanta pierwiastka zwierzęcego, podobnie sprowadzonego do roli gadżetu podporządkowanego kryteriom luksusu i przyjemności. Zwierzęcość tego ciała została także ujarzmiona, chociaż wydaje się ostentacyjnie dominować poprzez zmysłowe przegięcia. Ciało zamknięte jest w bezpiecznym wnętrzu, a nawet określenie „klatka” pasuje tu wyjątkowo z uwagi na skojarzenie z fotograficznym kadrem. Ponadto ludzkie ciało ukazane zostało jako obiekt podporządkowany konceptualnej strategii sztuki, regułem fotograficznego obrazowania, czy społecznym wymogom estetycznej poprawności. Można by więc pomyśleć, że aspekt duchowy to tylko sprawność techniczno-użytkowych procedur, jakimi człowiek ujarzmia materię, w tym i zwierzęcość własnego ciała. Problematyczność tej sytuacji została przez Natalię LL ponownie rozważona w trzydzieści lat później, w cyklach *Miękkość dotyku* i *Futrza włośność*. Artystka wykorzystała tam fragmenty wcześniejszych fotografii z obrazem futra. Detal ukazujący fakturę futra był powiększony, kopiowany czterokrotnie, a te kopie złożone tak, że tworzą kompozycję o symetrycznych, lustrzanych powtórzeniach w osi pionowej i poziomej. W efekcie powstaje coś w rodzaju mandali, gdzie kształty włosów i jego barwne odcienie budują rytmiczne i dynamiczne układy, z wyraźnie zaznaczającym się centrum. Kompozycje mają charakter kosmologicznego diagramu, mówiącego o tym, że świat zbudowany jest z pulsującej zwierzęcej materii.

Znaczące jest jednak i to, że owo pulsowanie wyrażone zostało w sposób mechaniczny. Jest uzyskane przez automatyczną reprodukcję fotograficzną, przetworzoną następnie przez komputerowe multiplikacje. Pozornie może się to wydawać wsparciem dla rozpowszechnionego w czasach nowożytnych poglądu, iż natura jest mechanicznie powtarzającym się cyklem procesów, pozbawionych podmiotowego rozwoju. Charles Baudelaire formułując w dziewiętnastym wieku postulaty dla sztuki nowoczesnej twierdził, że właśnie pod tym względem człowiek różni się od natury.¹⁴ Uważał, że tylko ludzkie sztuczne wytwory składające się na kulturę, są przejawem historycznej kreatywności i jakościowego rozwoju. Jego stanowisko ożyło ze szczególną siłą w dwudziestowiecznych strategiach postmodernizmu. Trzeba jednak zauważyć, że w dziełach Natalii LL mamy do czynienia nie z samą naturą, a z jej sztucznie wytworzonym obrazem, czyli są one jednak przede wszystkim wypowiedzią o człowieku, o uwarunkowaniach jego świadomości. Zasada mechaniczności jest tu więc raczej poddawana krytyce, także wtedy gdy przejawia się w próbach osiągnięcia kolejnych stopni abstrakcji wobec form naturalnych, po to, aby docierać do istoty zjawisk. Taką krytykę Natalia LL zawarła też w cyklu *Formy platońskie* (1991), gdzie jej sfotografowana głowa ulegała karykaturalnym deformacjom, ponieważ poddawana była wpasowywaniu w idealne figury geometryczne. We wszystkich tych pracach artystka wydaje się dowodzić, że mechaniczne procedury – chociaż są dziełem człowieka – nie wyjaśniają specyficznie ludzkiej świadomości, a z drugiej strony ta mechaniczność w sposób bezzasadny degraduje sferę zwierzęcą. Dla człowieka najkorzystniejszą sytuacją jest ta, gdy każda z tych dwóch sfer istnienia korzysta z własnych możliwości rozwoju i nie jest w nieuzasadniony sposób modyfikowana przez inne reguły.

Szczególnym przypadkiem połączenia fotomedialnych zainteresowań z eksponowaniem medialności własnego ciała jest twórczość Andrzeja Dudka-Dürera. Od roku 1969 za podstawę swojej działalności artystycznej uznaje on wiarę w reinkarnację i w to, że jako Andrzej Dudek jest reinkarnacją renesansowego artysty Albrechta Dürera. Podobnie jak w wypadku Natalii LL istnieje tu dla artysty sfera intymna – wewnętrzne doświadczenia i przekonania – oraz sfera komunikacji wizualnej i werbalnej, gdzie możliwości porozumiewania się z otoczeniem są determinowane przez reguły języka. Dudek-Dürer łączy te sfery w bardzo szczególny sposób. Przez pierwsze dziesięć lat właściwie nie opuszczał swojego mieszkania, pracując nad uporządkowaniem wewnętrznego poczucia tożsamości w konfrontacji z przemijalnością zjawisk. Wyrazem tego były liczne fotograficzne autoportrety i fotomontaże – często z wykorzystaniem symboliki chrześcijańskiej – podkreślające proces przemian. Co ciekawe, artysta wykorzystywał zarówno zwykłe formy dokumentacji fotograficznej, jak i specjalne techniki fotograficzne (guma, izohelia), najpewniej dla podkreślenia, że zewnętrzne postrzeganie osoby ma nieograniczoną ilość wariantów, które z kolei mają własną estetykę. Jednak z drugiej strony Dudek-Dürer troszczył się o stabilność swojego wizerunku. Od 1969 roku używa tych samych butów i spodni – stale reperowanych – i pozwala swobodnie rosnąć swoim włosom. Te akcesoria i pewne czynności – które nazywa sztuką butów, sztuką spodni, sztuką chleba, itd. – czynią go bardzo rozpoznawalnym odkąd zaczął podróżować, wystawiać i realizować publicznie swoje performance (wcześniej komunikował się ze światem artystycznym tylko poprzez formy sztuki poczty). Zwiększająca się dostępność nowych mediów (kamery wideo, zapis cyfrowy, programy komputerowe, Internet) została szeroko wykorzystana przez Dudka-Dürera. Uzyskał nowe możliwości rejestrowania swojego wizerunku, multiplikowania go i przetwarzania. Wszystkie te środki używane są łącznie w jego performance, gdzie on sam zajmuje centralną pozycję, medytując i wykonując różne czynności. Jednocześnie na obszar demonstracji rzutowane są obrazy fotograficzne i projekcje filmowe. Artysta często gra na zbudowanym przez siebie instrumencie sitar, a jednocześnie odtwarza nagrane wcześniej własne kompozycje. To przemieszanie żywej obecności i odtwarzania wcześniejszych dokumentacji z technicznych nośników ma wskazać na równoległość wielu procesów i poziomów świadomości, obecnych jako aktualna kreacja i reminiscencja jednocześnie.

Dudek-Dürer (podobnie jak Natalia LL) należy do tych artystów, którzy przez kilka ostatnich dekad wykorzystywali różne aspekty i etapy obecności mediów, a praktykowali także formy malarstwa, grafiki czy rzeźby. Ich późniejsze zaangażowanie w media elektroniczne uwarunkowane było tymi wcześniejszymi doświadczeniami, a więc analityczne podejście do problematyki medialnej, tak charakterystyczne dla lat siedemdziesiątych, nadal odzwierciedla się w aktualnych pracach z wykorzystaniem najnowszej techniki. Jest to pewien rodzaj odpowiedzi na obawy, że stan rzeczy, w którym nowe technologie całkowicie opanowują różne sfery życia, pozbawia nas możliwości krytycznej oceny tej sytuacji. Tak widzi to np. Slavoj Žižek, interpretujący medialną rzeczywistość w duchu teorii Jacquesa Lacana. Dochodzi on do wniosku, że jedynie świadkowie okresu technicznej transformacji są w stanie ocenić co zysujemy, a co tracimy, w sferze mentalności, na triumfie nowoczesnej techniki. To, że powoduje ona stan głębokiego uzależnienia, wynika z generalnego osłabienia przesłanek dla przyjmowania postawy analitycznej. Jedną z zasadniczych przyczyn – jak pisze Žižek – jest to, że modernistyczna maszyna była zasadniczo przejrzysta w mechanizmach swojego działania, natomiast postmodernistyczne zdigitalizowane urządzenie jest nieprzejrzyste, gdyż zasada jego działania całkowicie skrywa się za efektem na ekranie, który w pełni angażuje naszą uwagę.¹⁵

Charakterystyczne dla metody krytyki kultury medialnej, jakiej przykład dał cytowany tu Žižek, (ale także Jean Baudrillard, Paul Virilio i inni), jest mocne akcentowanie przeciwstawności dwóch sfer: rzeczywistości skomputeryzowanej i zwykłej codzienności obecnej w realiach natury, fizycznego ciała i praktycznego rozumu. Žižek uważa za sprawę zasadniczą zachowanie linii granicznych pomiędzy tymi sferami, a obawia się, że wszystkie one są zagrożone. Chodzi mu o możliwość rozróżnienia pomiędzy obiektywną rzeczywistością, a jej iluzorycznym spostrzeganiem, o wyraziste wyodrębnienie realnego życia od jego mechanicznej symulacji, oraz o wskazanie na niezmiennie twarde rdzeń jaźni w przeciwieństwie

do czyichś ulotnych uczuć i stanów psychicznych. Powstaje obawa, że granice te są zamazywane przez technobiologię, symulację rzeczywistości i przez tendencje do zdecentrowania podmiotu w przestrzeniach wirtualnych. Žižek pisze, że jeśli potrafimy rozróżnić pomiędzy imitacją a symulacją, to jesteśmy w stanie zachować osiągnięty już poziom rozumności. Imitacja jest tym, co podtrzymuje naszą wiarę w istniejącą uprzednio „organiczną” rzeczywistość, natomiast symulacja dematerializuje scenę rzeczywistości. Sztuczna rzeczywistość (*virtual reality*) generuje pozory, a więc gdy podporządkowujemy się logice cyberprzestrzeni to przestajemy być „u siebie” w świecie materialnym, a i nasze idee mają wtedy pseudo-materialne, fantasmagoryczne wsparcie.

Z takim przeciwstawieniem nie wszyscy się zgadzają. Współczesny polski artysta i teoretyk sztuki Marek Rogulski, inspirując się koncepcjami Kena Wilbera stwierdził, że jądrem postmodernizmu są: konstruktywizm, kontekstualizm i pluralizm, natomiast jeśli chodzi o sztukę postmodernistyczną, to uważa, że jej treść i formę stanowi krytyczna refleksja nad sobą, osadzona w kontekście dokonujących się przeobrażeń. Pod tym względem artystyczny postmodernizm nie różni się więc zbyt od modernizmu, gdyż intensyfikuje tylko niektóre aspekty wcześniejszych praktyk. Ponadto, jak stwierdza Rogulski, postmodernizm nadal rozwija właściwy dla dziejów nowoczesności typ dyskursywnego myślenia, a kluczowym wspólnym mianownikiem modernizmu i postmodernizmu jest poszukiwanie tożsamości bycia podmiotem. Postmodernizm co prawda krytykuje modernistyczne koncepcje tożsamości podmiotu, ale stara się je tylko zrelatywizować i utwalić model pluralistyczny. W efekcie jednak prowadzi to sztukę do wtopienia się w mechanizmy polityki i marketingu. Natomiast celem sztuki powinno być – zdaniem Rogulskiego – przesunięcie konceptu tożsamości na plan nowego stanu samoświadomości, opartego o doświadczenia nad-psychiczne i transpersonalne. Wymaga to przekroczenia pryncypiów poznawczych przy użyciu szerokiego repertuaru środków angażujących zarówno umysł, jak i ciało, gdyż nie ma dowodu, że to poznanie umysłowe jest kresem ludzkiej świadomości.¹⁶ Dla Rogulskiego właśnie metoda artystyczna Dudka-Dürera jest jednym z najlepszych przykładów możliwości wyjścia poza postmodernizm.

- 1 Najbardziej znanym atakiem tego typu był tekst Wiesława Borowskiego „Pseudoawangarda,” *Kultura*, nr 12 (1975): 11-12
Borowski opierał się na swoich тезach o sztuce jakie sformułował m. in. w tekście ———, „Nurt apikturalny w Galerii
Foksal,” *Poezja*, nr 5 (1971): 103-07. Epitet „pseudoawangardy” wywołał dosyć ożywioną dyskusję, którą omawiałem
2 w swoim tekście „Pseudo-70,” *Obieg*, nr 1-2 (1993): 20-23.
3 Cyt. za: Zbigniew Dłubak, *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, red. Henryk Gajewski (Warszawa: Galeria Remont, 1977), 40.
4 ———, „Znak w sztuce (1974),” w: *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, 54-55.
5 ———, *Wybrane teksty o sztuce 1948-1977*, 65.
6 ———, „Fotografia - czynnik wyobraźni,” *Fotografia*, nr 10 (1970): 219-22.
7 Joseph Kosuth, „Art After Philosophy,” *Studio International*, nr 10 (October 1969): 134-37.
8 Dłubak, „Uwagi o sztuce i fotografii,” *Odra*, nr 6 (1977): 77-78.
9 ———, „Asymetria,” w: *Asymetria 94* (Warszawa: Mała Galeria, 1994), strony nienumerowane. Kat. wyst.
10 Zbigniew Staniewski, „Filozofia a fotografia,” w: *Wrocławska Galeria Fotografii* (Wrocław: Wrocławska Galeria Fotografii,
11 1975), strony nienumerowane.
12 ———, *Fotografia kompleksowa* (Gdańsk: Galeria GN, 1981), strony nienumerowane. Kat. wyst.
13 Natalia LL, „Postawa transformacyjna,” w: *Natalia LL Texty. Teksty Natalii LL. O twórczości Natalii LL*, red. Natalia LL
(Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2004), 12-13.
14 Antoni Dzieduszycki, „Natalia Lach – Lachowicz,” *Fotografia*, nr 7 (1973): 158.
15 Natalia LL, „Teoria głowy,” w: *Natalia LL Texty*, 120-23.
16 Charles Baudelaire, *O sztuce: szkice krytyczne*, red. Juliusz Starzyński, tłum. Joanna Guze, t. 10, *Teksty Źródłowe do
Dziejów Teorii Sztuki* (Wrocław: Ossolineum, 1961).
Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001), 197.
Por. teksty Rogulskiego w: Marek Rogulski, red., *Zwiadowca* (Gdańsk: CSW Łażnia, Fundacja TNS, 2009). Kat. wyst.