

Smart obiekty w kontekście artefaktów awangardy i neoawangardy



DOI 10.31261/SSP.2018.12.07

W niniejszym artykule chciałbym przyrzeć się sposobowi funkcjonowania smart obiektów (smartów), kolażowych artefaktów istniejących w przestrzeni publicznej o intencjonalnie użytkowym, choć nieintencjonalnie estetycznym, charakterze. Sam koncept smartów i jego metodologiczne podłoże zawdzięczamy zarówno antropologom, jak i teoretykom sztuki, natomiast jego materialna natura odsyła nas wprost do działań twórców łączonych z ruchami neoawangardowymi. Szczególnie interesujące wydaje się w tym kontekście przeformułowanie statusu obiektu, poruszającego się na granicy performatywnej instalacji i sprzętu służącego do konkretnego, nieartystycznego, celu. W konsekwencji prace wielu artystów – w artykule przywoływanych jako emblematyczne postaci różnych kierunków i koncepcji teoretycznych powiązanych z szeroko pojętą neoawangardą, by wymienić Giovanniego Anselma, Davida Černego, Władysława Hasiora, Daniela Spoerriego czy Stanisława Dróżdża, a więc od *arte povera* po poezję konkretną – zyskują nową interpretację w zderzeniu z obiektami pozbawionymi jednoznacznego autorstwa, które niejako „tylnymi drzwiami” wdzierają się w przestrzeń świata sztuki. Zależność ta ma oczywiście antecedencję w przedsięwzięciach historycznej awangardy, zwłaszcza w perspektywie jej zainteresowania zrównywaniem kontekstu utylitarne go z kontekstem estetycznym (od Marcela Duchampa po surrealistów).

Teza o obiektocentrycznym charakterze neoawangardy jest rozpoznaniem tyleż oczywistym, ile wciąż domagającym się analitycznego uzasadnienia. Przyjęło się uważać, idąc tokiem rozumowania poststrukturalistów, choćby Jeana-François Lyotarda, że neoawangarda w swoich najradykałniejszych przejawach wyzyskuje odkrycia międzywojennych ruchów awangardowych, wśród których szczególną popularnością cieszy się przekonanie o autonomizacji artefaktu wobec twórcy (zob. np. LYOTARD, 1998, s. 18–23). Wszelkie formy hybrydyczne i kolażowe, sprzyjające transtekstualnemu modelowi funkcjonowania tekstu już nie tylko w obrębie świata sztuki, lecz coraz częściej poza ograniczeniami fikcjonalnej ramy, byłyby zatem dowodem na żywotność haseł głoszonych przez ideologów konkurujących z sobą awangardowych kierunków. Zarówno

bowiem futurystyczno-dadaistyczne eksperymenty z mutowaniem klasycznych środków artystycznego wyrazu, na przykład wprowadzanie elementów wizualnych (fragmentów grafik, obrazów, zdjęć) do utworów literackich i wykorzystywanie tekstu (litery, słowa, frazy) jako organicznej części dzieła plastycznego, surrealistyczne techniki oparte na symbolicznej mocy „obiektów znalezionych”, jak i konstruktywistyczna wiara w misję przedmiotów codziennego użytku, które miały stać się posłańcami rewolucyjnych idei przemycanych do mieszczańskich salonów pod płaszczykiem nowego funkcjonalizmu, ukazywałyby wspólną tendencję do rozstrzygnięcia dylematów nowoczesnej sztuki na korzyść materialności.

Kariera obiektu jako samodzielnego bytu o dychotomicznej, artystyczno-użytkowej, konstrukcji nie zrodziła się jednak ani w umysłach twórców Wielkiej Awangardy, ani tym bardziej w dekonstrukcyjnym żywiole neoawangardy. Antecedencji tego dwudziestowiecznego zwrotu ku rzeczom należy szukać w instytucji gabinetów osobliwości (*wunderkammer*), kolekcji zakładanych od XVI wieku w celu, przynajmniej w zamierzeniu fundatorów, przedstawienia różnorodności wszechświata w najbardziej nietypowych dla potencjalnego widza materialnych przejawach¹. Głównym więc – w perspektywie materializmu – założeniem gabinetu osobliwości było pozyskanie (często drogą grabieży lub dzięki wykorzystaniu instrumentów władzy kolonizatora) nieartystycznego obiektu od nieświadomych mechanizmu nabudowywania jego nowego znaczenia i nowej wartości ekonomicznej pierwotnych właścicieli, a następnie przesunięcie tego obiektu w odmienny od oryginalnego, *stricte* artystyczny kontekst. Gestem artystycznym stawał się już sam fakt „wystawienia” zębów rekina, indiańskich talizmanów lub strzępów egzotycznych tkanin i elementów odzienia jako rekwizytów w formule quasi-galerii, a także konieczność uiszczenia opłaty za przywilej kontaktu z nimi; kontaktu, co istotne, o zaprojektowanym estetycznym charakterze. Gdy uświadomimy sobie moc tego rodzaju kontaktu – nie tylko wzrokowego, lecz przede wszystkim cielesnego – łatwiej przyjdzie nam konstatacja przewartościująca utilitarny, codzienny i banalny kontekst obiektu w kontekst estetyczny, „odświętny” i dysponujący szczególną siłą oddziaływania na odbiorcę.

Dodatkowo w trakcie przenoszenia obiektu między kontekstami przydawana mu jest owa tytułowa „osobliwość”. Wbrew pozorom

1 Umberto Eco, analizując w *Szaleństwie katalogowania* mechanizm powstawania i funkcjonowania kolekcji, przywołuje zbiory Kolegium Rzymskiego z początków XVIII wieku, które zawierały między innymi owoce z Indii, chińską wagę, rzymskie inskrypcje grobowe, książkę z kartkami z palmy, przepaski brazylijskich Indianek zdobione zębami zjedzonych zwierząt, płody, szkielety dudków i srok, ząb fok, zabalsamowanego monstrowego psa oraz różnorodne przyrządy matematyczne (zob. Eco, 2009, s. 203–205).

nie chodzi tu o wpisanie w status obiektu jakiejś niestandardowej (osobliwej, a więc dziwacznej) cechy czy funkcji, a właśnie o wypręparowanie go z pierwotnego otoczenia, odosobnienie (osobliwość wskazywałaby tu na unikatowość, na jednostkowość raczej niż na udziwnienie). Obiekty, o jakich mowa, są przecież zupełnie zwyczajne, by nie rzec: banalne, natomiast ich ranga wzrasta właśnie dzięki wyodrębnieniu ich z szeregu analogicznych egzemplarzy i przesunięciu w obręb heterogenicznego zbioru, w którym obiekty te zaczynają manifestować swoją odmienność wobec każdego innego obiektu.

Tego typu proces rekontekstualizacji, który za Krzysztofem Pomianem można by nazwać semioforyzacją, sankcjonuje artystyczny wymiar obiektu o utraconym prymarnym kontekście użytkowym i nabytym kontekście estetycznym. Zastanawiając się nad widzialnym i niewidzialnym aspektem kolekcji, Pomian dokonuje rozróżnienia na „rzeczy, przedmioty użyteczne”, których dominującą własnością jest fakt, że „powodują widzialne przemiany fizyczne lub ich doznają”, w efekcie czego zużywają się i tracą pierwotny kontekst, oraz na „semiofory, przedmioty pozbawione użyteczności” (POMIAN, 2012, s. 44), które znajdują się poza obszarem oddziaływania bodźców zewnętrznych, w związku z czym uzyskują specyficzne – czysto estetyczne – znaczenie. Obiekty przesunięte ze świata użyteczności do świata znaczenia estetycznego stają się semioforami. Przy czym – i to zdaje się *clou* mechanizmu przesunięcia – owo „nabycie” nowego kontekstu nie wynika z samego faktu utraty wpisanego w koncept obiektu zespołu własności stanowiących o jego dyspozycji do spełniania określonej funkcji. Nie każdy sprzęt, który uległ awarii lub zniszczeniu, i nie każda zbędna bądź niemieszcząca się w określonym standardzie rzecz stają się co do zasady semioforami. Działa to natomiast w drugą stronę: każdy obiekt po włączeniu w kontekst estetyczny i uzyskaniu statusu semioforu traci swój użytkowy aspekt.

Pisze Pomian: „Nie można bowiem, bez nadużycia językowego, rozciągać pojęcia użyteczności tak, by przypisać ją przedmiotom wystawionym jedynie do oglądania: zamkom i kluczom, które nie zamykają ani nie otwierają żadnych drzwi; maszynom, które niczego nie produkują” (POMIAN, 2012, s. 15). A zatem rozłączność świata użyteczności i świata estetyki z jednej strony uznana zostaje za czynnik determinujący podział przedmiotów na semiofory i niesemiofory, z drugiej zaś – i to wydaje się najciekawsze w perspektywie namysłu nad pracami o neoawangardowej proveniencji – zakłada obecność jasnych i niepodlegających dyskusji kryteriów, które pozwoliłyby odseparować od siebie obydwie przestrzenie i zmienić konteksty przedmiotów. Innymi słowy, gra, jak zobaczymy na przykładzie analizy wybranych praktyk artystycznych, toczy się

o sferę „pomiędzy” wymiarem utylitarnym a wymiarem estetycznym, o stan zawieszenia w trakcie przesuwania obiektów z jednego do drugiego kontekstu.

Aby zrozumieć ten fenomen, wystarczy przypomnieć sobie zasadę ustanawiania i funkcjonowania Duchampowskich *ready mades*: nie chodzi w nich przecież wyłącznie o to, że przedmiot codziennego użytku – koło rowerowe, suszarka do butelek czy pisuar – wstawiony jest w nie-swój kontekst ani o fakt wyodrębnienia pojedynczego egzemplarza z masowo produkowanych kopii i nadania mu specyficznej rangi (podkreślanej także odpowiednio wyższą pozycją w rachubie ekonomicznej). Prawdziwą istotą awangardowego statusu takiego przedmiotu jest w pierwszej kolejności ów stan zawieszenia, rodzaj utajonej, aczkolwiek możliwej do aktywowania, dyspozycji, która powoduje, że odbiorca nie potrafi jednoznacznie ocenić pozycji danego artefaktu na osi utylitarność – estetyczność. Mowa zatem o stopniu „semioforyzacji” obiektu, który nie jest już posłusznym podmiotowi sprzętem, ale jeszcze nie uzyskał statusu w pełni samodzielnie istniejącego dzieła sztuki. Dyspozycja ta wiąże się bowiem również z materialną postacią przedmiotu, która podlega ocenie w podobnej mierze – usytuowanie na osi utylitarność – estetyczność wymaga stwierdzenia, na ile, jeśli w ogóle, obiekt zmienił swój wygląd zewnętrzny, a więc rozmiar, kształt, kolor, całościową strukturę. Obiekty Marcela Duchampa traktowano zatem jako zagadki w stylu „znajdź intruza”, łatwo bowiem było założyć, że artysta zakpił sobie z konwencji, ingerując w pozornie nienaruszoną formę „pożyczanego” obiektu choćby w najbardziej subtelny sposób – przez zostawienie odautorskiej sygnatury lub wymienienie elementu pierwotnego przedmiotu na element innego.

Na ową dyspozycję zwracali uwagę choćby postulujący „całkowitą rewolucję przedmiotu” surrealiści. André Breton w *Kryzysie przedmiotu* z 1936 roku pisał, iż pokłada nadzieję w „obiektych zakłóconych”, które nie tylko przenoszą się do innego kontekstu, lecz których pierwotna materialność też ulega zmianie. Surrealistyczny twórca świadom subwersywnego potencjału takiego przedmiotu powinien „pokazać go w takim stanie, do jakiego doprowadzają go czasem czynniki zewnętrzne, trzęsienie ziemi, pożar czy powódź; zachować go właśnie ze względu na wątpliwości co do jego dawnego przeznaczenia, na niejednoznaczność wynikającą częściowo lub całkowicie z irracjonalnych warunków, w jakich się znalazł” (BRETON, 1973a, s. 167; więcej na ten temat zob. KORNHAUSER, 2015). Usytuowanie „obektu zakłóconego” na osi utylitarność – estetyczność sprawia problem ze względu na wszelkie „niejednoznaczności”, o jakich pisze Breton, rugujące niezawodność punktu odniesienia. W konsekwencji trudno nawet stwierdzić, czy mowa o przedmio-

cie faktycznie przeniesionym z kontekstu w kontekst, czy raczej o przedmiocie, który figuruje takie przeniesienie, a w istocie został wyprodukowany, żeby imitować bycie „uszkodzonym” (*casus* fabrycznie dziurawych i przetartych dżinsów czy T-shirtów itd.).

Swoją drogą, w analogiczny – choć przecież zakładający przeciwną definicję „niejednoznaczności” – sposób myśleli o obiektach konstruktywiści. Zarówno projekty architektoniczne Aleksandra Rodzhenki czy El Lissitzkiego, jak i modele neoplastycystycznych mebli zasadzają się na zdecydowanej ingerencji w spójność i jednorodność tradycyjnych form. Piękno i funkcjonalność są tu jedynie pochodną fabrykowania „zakłóceń”, wykorzystującą tendencje minimalistyczne, uszczuplające ornamentykę i skomplikowanie struktury. Kto wie, czy predylekcje Katarzyny Kobro do form opływowych, obserwowane na przykład w jej projektach budynków, nie wynikają właśnie z próby doprowadzenia materii do stanu „wymycia” konturów przywodzącego na myśl obiekty „wypluwane” niekiedy przez oceany i morza, natomiast silnie zgeometryzowane kształty pierwszych mebli Gerrita Rietvelda nie przypominają wraków lub szkieletów tradycyjnych foteli. Inaczej mówiąc, estetyczne wahadło konstruktywizmu oscyluje między redukcją – rozumianą ściśle utylitarnie – a uszkodzeniem – rozumianym w aspekcie estetycznym.

Tym samym wszystkie trzy koncepcje awangardowego istnienia przedmiotu, mimo oczywistych różnic o ideologicznym podłożu, zakładają nie tyle wyraźną odrębność „światów” użytkowości i autoteliczności, jak chciałby Pomian, ile swoiste współistnienie obu tych sfer, które uniemożliwia jednoznaczną definicję danego obiektu. A także, co najważniejsze, wpisują w jego status Bretonowską „niejednoznaczność” jako ostateczny cel istnienia: oto krzesło, instalacja czy obiekt kolażowy stają się po prostu widomym – czyli materialnym – makroznakiem rozsuwającym granice percepcji. Dla artystów neoawangardowych, którzy wprawdzie przyswoili sobie odkrycia poprzedników w zakresie znaczenia i roli artefaktów, lecz podminowali je niewiarą w jakąkolwiek rewolucję (futurystyczną czy surrealistyczną) i zakwestionowali konstruktywistyczne ideały wpływania na społeczną zmianę (choć przecież nie należy tego pojmować bezdyskusyjnie), konceptualizowanie przedmiotu jako makroznaku stało się głównym wyznacznikiem działania. Zarówno pop-artowska dekonstrukcja zasady istnienia *ready mades*, polegająca na zastąpieniu indywidualizacji masowego obiektu umasowieniem konkretnego wizerunku w sposób, w jaki to się dzieje w cyklach grafik-portretów Andy’ego Warhola czy w quasi-komiksach Roya Lichtensteina, jak i to, z czym twórcy związani z *arte povera* i *art brut* utożsamiali nieprzetworzoną materię organiczną – a także nieorganiczną – oraz gdzie umiejscawiali się jej estetycz-

nego oddziaływania, wskazują na znaczącą zmianę w odnoszeniu się do awangardowego wzorca artefaktu.

Utylitarny kontekst przedmiotów neoawangardowych w wielu wypadkach zostaje wycofany w sferę głębokiej przeszłości obiektu, natomiast na plan pierwszy wysuwa się aspekt uszkodzenia, eksploatacji, starości, który kieruje uwagę na samą budowę i strukturę obiektu. Z tej perspektywy można stwierdzić, że obiekt podlega swego rodzaju recyklingowi już w momencie, gdy wchodzi w obieg estetyczny, a nie dopiero podczas przesuwania między kontekstami. Instalacje Giovanniego Anselma złożone z kamieni, kostek brukowych i roślin czy cykle obiektów kolażowych Daniela Spoerriego (jak choćby *Pióra do kapelusza* z 2005 roku) akcentują fragmentaryczność i niestałość pierwotnego kontekstu, do którego nie sposób się odnieść z braku odpowiednich narzędzi, a jednocześnie doprowadzają Bretonowską „niejednoznaczność” do granic sensotwórstwa: wprawdzie eksponowany obiekt ma użytkową przeszłość, lecz obecna materialna forma tego obiektu zamazuje ślady jego przeznaczenia w tak wielkim stopniu, że odbiorca nie jest w stanie ich odcyfrować. Leżące obok siebie kamienne bloki (Anselmo) czy stojące formy do kapeluszy z wbitymi w nie piłami (Spoerri) dekomponują oczywiste skojarzenia. Są, można by rzec, semioforami przesuniętymi w pole metodologiczne z zapoznanego kontekstu, który, co warto podkreślić, rekonstruuje się jak gdyby *ex nihilo*, nabudowując potencjalną – przeczuwaną, choć nieznaną – przeszłość na zniekształconym materialnym korpusie. Korpusie, należy podkreślić, o nieartystycznym, a często organicznym, rodowodzie. O ile bowiem przedmioty awangardowe rozsadzały przede wszystkim konwencje i gatunki w obrębie dziedzin sztuki, o tyle przedmioty neoawangardowe wykraczają poza przekonanie o rozłączności obiektów (czy szerzej: bytów) pojmowanych jako najrozmaitsze materialne zbrylenia oraz obiektów zaprojektowanych jako artefakty o określonej mocy oddziaływania.

Współczesne teorie obiektocentryczne już nie tylko, po awangardowemu, unikają jednoznacznych rozróżnień obiektów sztuki i obiektów estetycznych, lecz także, po neoawangardowemu, starają się łączyć refleksję antropo-, etno- i socjologiczną z metodami charakterystycznymi dla poszczególnych dyscyplin sztuki, w tym literatury. To dość banalne spostrzeżenie nie może przesłonić faktycznego przesunięcia akcentów w kulturoznawstwie z antropocentrycznej wizji świata w stronę wizji świata, w którym obiekty dysponują coraz większą autonomią i obywają się bez kontroli człowieka, w wielu wypadkach zaś wręcz zastępują go w roli władczego podmiotu. Konceptcje „sposobów życia i stylu życia” przedmiotu (Marek Krajewski), „języka rzeczy” (Deyan Sudjic), przekonanie

o tym, że „rzeczy żyją” (Remo Bodei)², łączą radykalnych neomaterialistów, realistów spekulatywnych w stylu Quentina Meillassoux z kontynuatorami fenomenologii Husserlowskiej w przyznawaniu obiektom rangi zarezerwowanej dotychczas dla istoty ludzkiej. Nie chodzi tu tylko o odkrycie i udoskonalanie sztucznej inteligencji, choć oczywiście nie wolno o tym zapominać, lecz po prostu o gruntowną rewizję pojęcia niezależności. Proces ten nie pozostaje bez związku z dyskusją o neoawangardowych obiektach i ich statusie – i nie jest bez wpływu na tę dyskusję.

Jedną z ciekawszych koncepcji, które, po pierwsze, angażują przedstawione wcześniej teorie awangardowe i nową definicję obiektu, mające swoją kontynuację w neoawangardzie, po drugie, wychodzą naprzeciw zmodyfikowanym przez neoawangardowych twórców modelom istnienia obiektów, po trzecie zaś, budują most między światem nieartystycznym i artystycznym, jest bez wątpienia propozycja rozwinięta w niedawno wydanej publikacji przez Agatę Pankiewicz i Marcina Przybyłkę pod hasłem „smart obiekt”, w skrócie – „smart”. Autorzy mówią o smarcie jako o przedmiocie z zasady nieistotnym, „noszącym wszelkie znamiona prototypu”, którego „kształt jest tak nieporadny i ułomny, że może zastanawiać (i niepokoić) brak rzetelnej konstrukcji oraz współbrzmienia funkcji i formy. Powstające twory – z założenia tymczasowe – będące z natury swej antyprojektem, na trwałe są obecne w naszej codzienności” (PANKIEWICZ, PRZYBYŁKO, 2017, s. 16).

Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że koncepcja smart obiektu zakłada – przedustawny niemal – prymat uszkodzenia i „niejednoznaczności” nad jakimkolwiek, zakładanym bądź nie, walorem estetycznym³. Innymi słowy, wymiar estetyczny nie wynika tu, inaczej niż w teoriach awangardowych, ani z porzucenia kontekstu użytkowego na korzyść estetycznego, ani z celowego deformowania pierwotnej materialności, by uzyskać żądany lub przypadkowy efekt wizualny. Wręcz przeciwnie: chodzi raczej o nieudaną próbę stworzenia tradycyjnego przedmiotu, której okoliczności są na tyle kuriozalne, by samoistnie przesunąć jego status w stronę ontologicznej niepewności co do pierwotnego kontekstu – w analogiczny sposób przesuwane były obiekty neoawangardowe. Tak jak one bowiem przedmioty te są – by użyć terminu Pankiewicz i Przybyłki – antyprojektami: godzą w tak zwane „powszechne poczucie estetyki”,

2 Zob. np. KRAJEWSKI, 2013; SUDJIC, 2013; BODEI, 2016. To jedynie parę z kilkunastu publikacji wpisujących się w „zwrot ku rzeczom” obserwowany w ostatnich dekadach. Wybrane koncepcje neomaterialistyczne omawiam w książce: KORNHAUSER, 2015.

3 Koncepcja smart obiektu wykazuje podobieństwo na przykład do analizowanych przez Joshuę Glenna i Carol Hayes przedmiotów o „nieoczekiwanym znaczeniu” (zob. GLENN, HAYES, compiled, 2007).

proponując w zamian walory o trudnej do zdefiniowania atrakcyjności. Godzą również w poczucie zmysłu praktycznego, zniekształcając w tak wielkim stopniu pierwotny kontekst utylitarny, że zamienia się on w swoją własną karykaturę. Niedaleko stąd do tezy o podobieństwie smartów do Warholowskiej puszki zupy Campbella, kamiennych instalacji Anselma czy cyklów obiektowych Spoerriego – jeśli weźmiemy je za ikoniczne formy neoawangardowego materializmu.

Przywoływane przez autorów przykłady smart obiektów, począwszy od ulicznych reklam i budek, przez niby-fachowe instalacje elektryczne, aż po wielokształtne byty zaludniające przydomowe ogródki, łączą w sobie prowizoryczność z kolażowością (wynikającymi i z potrzeby chwili, i z „dyskretnych” umiejętności manualnych wykonawcy czy z braku wizji projektanta, także ze świadomie „nomadycznego” charakteru smarta, który zgodnie z intencją powinien umieć dostosować się do otaczającej go przestrzeni). W rezultacie smarty zaczynają żyć własnym życiem: jako obiekty doraźne i bez specyficznego umocowania w przestrzeni ulegają „zakłóceniom” wszelkiego typu – od uszkodzeń mechanicznych (działanie warunków atmosferycznych i ingerencje postronnych osób) po zmianę struktury obiektu (kolażowość determinuje swobodne migrowanie poszczególnych elementów, odpadanie, przyciąganie, zarastanie tkanką organiczną itp.). Jak stwierdzają Pankiewicz i Przybyłko, smarty są „transferowane z zasobu rzeczy nowych i łącząc się z innymi, łamią przypisane im konwencje użycia” (PANKIEWICZ, PRZYBYŁKO, 2017, s. 17). Potencjał metamorficzny tego rodzaju obiektów staje się więc źródłem ich żywotności.

Życie smartów wiąże się z oczywiscie z faktem, że większość tego rodzaju obiektów wystawiona jest w przestrzeni otwartej, przez co potencjał modyfikacji ich pierwotnego statusu radykalnie się zwiększa. Co więcej, analizujący ten fenomen Roch Sulima zauważa, że „smarta ustanawia »koncept« oraz tworzywo »pod ręką«” (SULIMA, 2017, s. 60). Przypominają o tym obiekty nie tyle awangardowe, których środowiskiem były właściwie wyłącznie zamknięte pomieszczenia galerii, ile neoawangardowe, utożsamiane bądź zestawiane z pracami konceptualnymi, instalacje oraz obiekty montowane na stałe lub czasowo w przestrzeni miejskiej. Dość przywołać choćby prace Davida Černego, czeskiego rzeźbiarza i instalatora, który w ostatnich dekadach radykalizował pojęcie neoawangardowego obiektu za sprawą swoich prac: na przykład wtedy, gdy przytwierdził monstrualne postaci raczkujących bobaśów do wieży telewizyjnej na praskim Žižkovie (*Niemowlęta*) lub zrekonstruował wiatę przystanku autobusowego w Libercu jako suto zastawiony stół biesiadny (*Uczta gigantów*); w zależności od pracy obiekty Černego domagają się ingerencji odbiorcy (*Nogotyłki*,

gigantyczne figury pochylonych osób z naturalnych rozmiarów drabinami, które prowadzą do wnętrza odbytów tych figur), nie domagają się jej (*Niemowlęta*) lub tworzą ramy (potencjalnego) działania (*Uczta gigantów*).

Mimo że wszystkie te prace funkcjonują w przestrzeni publicznej, zbudowane są z prostych materiałów, a jako podstawę istnienia mają „koncept” – czym spełniają definicję smarta według Sulimy – to różne są pozycje tych prac na osi użyteczność – estetyczność. Z jednej strony mamy do czynienia z artefaktami, które trudno zakwalifikować do grupy przedmiotów codziennego użytku, które w drodze przesunięcia kontekstów stają się semioforami – powodem jest oczywiście ich monstrualny rozmiar; z drugiej strony natomiast wszystkie te prace korzystają z imitacji formy istniejącej w rzeczywistości (bobas/lalka, tułów/manekin, stół/wiata), czym przypominają o swojej użytecznej, a nie czysto estetycznej (w znaczeniu: autotelicznej) proveniencji.

Sulima zwraca uwagę właśnie na ten imitacyjny charakter smartów. Określa je poprzez istnienie i funkcjonowanie względem innych obiektów, najczęściej w formule „nagła, sprytna rzecz i jej tubylcze powtórzenie/kopia” (SULIMA, 2017, s. 60), dając do zrozumienia, że w nazwie zaproponowanej dla tego rodzaju prowizoryczno-kolażowych bytów zawarta jest nie tyle ich potencjalna sztuczna inteligencja, ile swojski spryt (coś na kształt działalności „wujka dobra rada” z *Misia Stanisława Barei* – w tej roli Stanisław Mikulski – lub raczej postaci „fachowca Franusia”, hydraulika-złotej rączki z serialu *Alternatywy 4* tegoż reżysera, w którą wcielił się Cezary Julski). Cień hasła *Do it yourself* (w „tubylczej” wersji będzie to raczej Adam Słodowy niż MacGyver), aż nadto widoczny w materialnej heterogeniczności smartów, mówi także o „tęsknocie” do obiektów obiektywnie pięknych i funkcjonalnych – tęsknocie właścicieli, projektantów, wykonawców, ale także tęsknocie samych smart obiektów z pól, obejść, placów i ulic. Koronnym przykładem imitacyjnego charakteru smarta mógłby być ludzik Michelin zapraszający do jednego z chrzanowskich warsztatów samochodowych, pokracznie złożony z pomalowanych na biało opon, z głową z przerażająco radosnym uśmiechem wymalowanym czarnym markerem. W imitowaniu oryginalnego symbolu reklamowego nie pomaga zaburzona proporcja w stylu „człowieka szafy” o maciupeńkiej główce. W tej perspektywie gigantomania prac Černego wystawia imitacyjnej tęsknocie szydarczy rachunek: w miejsce „upiększania” czy „uatrakcyjniania” przestrzeni publicznej proponuje ich „zakłócanie”, zgodnie z doktryną kierunków awangardowych i neoawangardowych.

Za wspólny mianownik smartów oraz niektórych „wysokoartystycznych” obiektów konceptualnych mogłaby uchodzić charak-

terystyka dana przez Sulimę: „Nagłe, sprytne rzeczy, »rzeczy na wolności«, otwarte na przypadek, losowe zdarzenie, uwalniające się z konwencjonalnych przypisań i kulturowej rutyny rządzącej sferą materialności przypominają »słowa na wolności« [...], można im zatem przypisać – podobny nadrealizmowi – charakter rewelatorski” (SULIMA, 2017, s. 63). Co ciekawe, Sulima łączy w tym opisie fragmenty doktryny futuryzmu i surrealizmu, w dużym stopniu rozbieżne i zazwyczaj interpretowane odrębnie, by położyć akcent na przypadkowość, jaka z zasady ma się wdzierać w strukturę i losy smart obiektu. Naturalnie przypadkowość jest cechą, którą można wiązać z obiektami zarówno awangardowymi, jak i neoawangardowymi, lecz zachodzi między nimi zasadnicza różnica. Otóż te pierwsze, związane z konkretną, najczęściej zamkniętą przestrzenią, przypadkowość mogą egzekwować jedynie w pierwszej fazie „istnienia” – przed przesunięciem z kontekstu utylitarne go w estetyczny (mowa szczególnie o „przypadku obiektywnym”, oddziałującej na zbiegi okoliczności sile, która wpływa na odszukiwanie „obъекtów znalezionych” – zob. BRETON, 1973b, s. 55–73). Drugie działanie przypadku realizują zaś na szerszej płaszczyźnie, wykorzystując swoje umiejscowienie w otwartej przestrzeni, ale także ze względu na konceptualny charakter wymagając od widza zaangażowania, w tym kontaktu cielesnego, już nie tylko metaforycznego, lecz fizycznego „wprawienia w ruch” pracy, która bez współdziałania odbiorcy ogranicza się jedynie do bycia partyturą właściwego dzieła.

Takim obiektem neoawangardowym jest choćby *Lewiatan* (2013) Przemysława Jasielskiego, instalacja przypominająca wyglądem i rozmiarem drewnianego wieloryba o perforowanym korpusie, w którym zamontowano czujniki i niskotonowe głośniki rejestrujące ruch i dotyk widza. W zależności od formy i intensywności kontaktu z zoomorficzną pracą, jej reakcja – przywołująca na myśl odgłosy zwierzęcia – waha się od cichych, ledwie zauważalnych szelestów po mocne drgania, szумы i jęki. Pod pewnymi względami *Lewiatana* cechowałoby powinowactwo ze smart obiektami, które skupiają się na reprodukowaniu odległych wzorców. Praca Jasielskiego imituje zaś, na co dosadnie wskazuje jej tytuł, materialną powłokę i zachowanie biblijnego potwora morskiego. Co więcej, jest obiektem kolażowym, łączącym proste materiały (drewno) z elementami elektronicznymi (przypominającymi kolorowe neony i szyldy na ulicach miast). Dyskusyjna wydaje się za to prowizoryczność pracy, choć z dużymi zastrzeżeniami można by uznać, że sam fakt jej przesuwalności (nie jest bowiem „przymocowana” na stałe do jakiegokolwiek podłoża) łączy *Lewiatana* z niektórymi smartami.

W podobny, choć bardziej skomplikowany sposób działają prace Mirosława Bałki *AUSCHWITZWIELICZKA* czy Gregora Schneidera

END, które wystawione w przestrzeni publicznej pełnią jednocześnie funkcje użytkowe – są skonstruowane w ciągu chodnika na zasadzie tuneli, przez które przechodzą postronne osoby – i estetyczne, materialny wygląd tych prac bowiem nadaje im odpowiedni, w zależności do otoczenia, charakter. Praca Schneidera, usytuowana nieopodal muzeum w Mönchengladbach i stanowiąca *de facto* alternatywne wejście do właściwego budynku muzeum, mocno odróżniała się od otoczenia kolorem (czerni), kształtem (kwadrat) i usytuowaniem (przy skwerze). „Zapraszała” przechodniów do wejścia do środka owego kwadratu – mimo że oznaczało to zboczenie z marszruty i wykonanie kroku w czarną otchłań. Tymczasem instalacja Bałki, ustawiona przez dłuższy czas przy jednej z krakowskich stacji kolejowych, znajdującej się w pobliżu Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAR, celowo była wtopiona w krajobraz – materiał, z jakiego została wykonana (beton), kolor (szary) oraz pejzaż dworca zasnutego chmurą smogu budziły dojmujące uczucie smutku i pustki, zręcznie podbite wyciętym w betonie napisem wykpiwającym oferty reklamowe skierowane do turystów odwiedzających Kraków.

Poziom „smartobiektość” tych konceptualnych prac można by określić słowami Rocha Sulimy. Otóż instalacja Schneidera z jej dominantą estetyczną byłaby po prostu „nagłą, sprytną rzeczą”, użytkowy tunel Bałki odgrywałby zaś w pierwszej kolejności rolę „tubylczej kopii” – oczywiście zgodnie z intencją artysty, który celowo „zakłóca” czy „degeneruje” (zapoznany) wzorzec i otwiera go na rozmaite interpretacje. Na ich wysyp zresztą nie trzeba było długo czekać: wielu odbiorców testowało granice sztuki, faktycznie używając pracy Bałki jako partytury własnych eksperymentów, często mających swój finał w komisariacie lub izbie wytrzeźwień (zob. WOLAK, 2011; w konsekwencji wielokrotnych ataków na instalację w 2016 roku trafiła ona do magazynu). Niemniej cel został osiągnięty: w przypadku instalacji *END* mieliśmy do czynienia z ekonomicznym wykluczeniem widza – aby wejść do tunelu, należało uiścić opłatę za wstęp do muzeum, a także podpisać deklarację o zgodzie na poniesienie konsekwencji, także finansowych, za nieumiejętne korzystanie z dzieła sztuki (w tunelu panowała zupełna ciemność). Jeśli chodzi o pracę *AUSCHWITZWIELICZKA*, to realizowała ona egalitarny model dostępu do sztuki – z jednej strony usuwała swój artystyczny walor z pola widzenia, z drugiej – nęciła nieoczywistą materialną formą, rekonstruującą okoliczną przestrzeń i wywołującą reakcje, w tym fizjologiczne, odbiorcy.

Opisane przykłady sztuki neoawangardowej udowadniają – co jest nieco paradoksalne – że sposoby istnienia nieartystycznych smart obiektów i obiektów konceptualnych mogą być bardzo zbliżone. Nietrudno sobie wyobrazić naprędce sklecony tunel (otwarty

dla pieszych na czas remontu eleganckiego pasażu), który zaczyna być „lokalną atrakcją” dla korzystających z niego osób. W takiej sytuacji materialne niedoskonałości doraźnych „samoróbek”, „lepuł” i „pokrak” (SULIMA, 2017, s. 63), jak je określa Roch Sulima, budzą podobne reakcje, co instalacja Mirosława Bałki. Tunel w zamierzeniu użytkowy (nazwijmy go smart tunelem) i tunel Bałki (artystyczna instalacja) znajdują się bowiem dokładnie w tym samym miejscu na osi użyteczność – estetyczność. Zasadnicze różnice są dwie. Po pierwsze, smart tunel nie chce być interpretowany ani w odniesieniu do otoczenia, ani w odniesieniu do innych smart tuneli oraz tuneli artystycznych, status tego smart tunelu zaś nie musi być negocjowany. Tunel Bałki jest natomiast nieustannie sytuowany w odniesieniu do relacji użyteczność – estetyczność. Po drugie, autor smart tunelu najczęściej pozostaje anonimowy i/lub nie uważa gestu budowy tunelu za gest artystyczny. Wszystkie ingerencje w strukturę obiektu uznawane są za przypadkowe. Strategia powstania i istnienia tunelu artystycznego, przeciwnie, zapisana jest w koncepcie twórcy, a przypadkowość, jaka wkrada się w proces funkcjonowania instalacji, stanowi część intencji autora.

Tak dzieje się na przykład z oczywistym odniesieniem do smart obiektów – konceptualną twórczością Władysława Hasióra. Nie dość, że zakopiański rzeźbiarz daje asumpt do praktyki obserwowania smartowych inkarnacji w przestrzeni publicznej, jest bowiem pionierem zakładania kolekcji fotograficznych dowodów na wielokształtność przydrożnych hybryd agitujących za udziałem w tworzeniu socjalistycznego dobrobytu⁴, to jeszcze całą aktywność poświęca na inkorporowanie znalezionych odpadów, przedmiotów okaleczonych, „wraków” z kontekstu użytkowego (tu wprost: targowiska lub kontenera) do tworzonych artefaktów i instalacji (*Wyszukiwanie charakteru* jest hybrydą maszyny do szycia i lalki, *Czarny krajobraz I* opiera się na tanatycznym wydźwiku wózka dziecięcego wysypanego ziemią, w którą wbito krzyżyki i świece). W pracach Hasióra odnajdziemy fascynację surrealizmem (w przypadkowych zestawieniach przedmiotów), nawiązania do neoawangardowej działalności Josepha Beuysa czy Roberta Rauschenberga (w używaniu przedmiotów „zakłóconych”), lecz przede wszystkim zacięcie etnografa, które pozwala autorowi na konstruowanie, by tak rzec, pseudosmartów, a więc obiektów nie tyle mających świadczyc o Hasióra chęci imitowania jakiegoś niedosięgniętego ideału, ile

4 Zob. między innymi drugi zeszyt magazynu „Not. Fot. Notatnik Fotograficzny Władysława Hasióra” (2017), ukazującego się sumptem Wydawnictwa Muzeum Tatrzańskie, zatytułowany *Poezja przydrożna*. Numer poświęcony został przezroczo dokumentującym podróże artysty po powiatowej Polsce. Większość „modeli” to smartopodobne konstrukcje o niestandardowych kształtach i jasnym przekazie: „Umieć pracować / to umieć żyć”.

zadowalających się swoją własną formą. Hasiorowe obiekty jakby na przekór neoawangardowym tendencjom ani nie korzystają z popkulturowych sztanc, ani nie chełpią się fałszywym odwołaniem do nieistniejącego wzorca; ale także, co istotne, nie są „nieudane”, „nieudolne” i „wrakowate” w taki sposób, jak smart obiekty. Przeciwnie, pozorna nieprofesjonalność instalacji tego artysty jest intencjonalnie wbudowanym bezpiecznikiem zarówno w obrębie „instytucjonalnego” świata sztuki, jak i „pozainstytucjonalnego” świata niesztuki (a więc wszystkiego, co mieści się pod pojęciem smarta).

Wróćmy do wstępnej fazy rozważań. Zaprezentowane w artykule przykłady obiektów konceptualnych, instalacji i projektów wskazują wyraźnie, na czym polega problem z przeprowadzeniem klarownie udokumentowanej analizy porównującej rekwizyty z gabinetu osobliwości, Duchampowskie *ready mades*, surrealistyczne „obiekty zakłócone”, efekty działania twórców pop-artu, konceptualne artefakty, instalacje inspirowane najróżniejszymi teoriami i pochodzące spoza dyskursu artystycznego smart obiekty, których obecność w polu kulturowym jest trudna do przeoczenia. Niezależnie od tego, czy obiekt umiejscowiony jest w kontekście użytkowym czy estetycznym, czy nazwany jest semioforem, czy ma przypisaną mocną czy słabą autonomiczność, wspólnym mianownikiem smart obiektów jest materialność rozumiana jako przeciwieństwo niematerialności, a więc taka dyspozycja, która sprzeciwia się tendencjom sprowadzającym status rzeczywistości świata zewnętrznego do jednego z równoległe istniejących światów wirtualnych. Innymi słowy, sam fakt taktylnego kontaktu z materią stanowi na tyle mocny wyróżnik „obektów artystycznych”, że różnice między poszczególnymi formułami ich istnienia (dla porządku: awangardową, neoawangardową i „smartową”) przestają mieć znaczenie.

Kontrowersji nie da się jednak uniknąć. Sulima, konkludując rozważania na temat smart obiektów, stwierdza optymistycznie, że „w dobie panowania symulaków nie wykorzeniliśmy się z materialności, że rzeczy – nawet nieco koślawe, ale własne – dają nam jeszcze poczucie jakiejś pewności” (SULIMA, 2017, s. 86). Jeśli podsumowaniem teorii, która próbuje uniezależnić od podmiotu przedmiot przez wyodrębnienie jego istoty na tle innych wytworów człowieka, form organicznych i bytów zasiedlających wspólny świat, miałby być powrót do anachronicznie pojmowanej antropocentryczności, to należałoby ją spisać na straty. Czyż sama koncepcja „ożywienia” przedmiotów, które wskutek przesunięcia kontekstów nabierają zarówno nowych walorów materialnych, jak i nowych znaczeń, nie stoi w sprzeczności z autorytatywnie przyjmowaną władzą podmiotu nad przedmiotem? Przecież, jak zauważa Graham Harman, „przedmioty nie muszą być naturalne, proste czy niezniszczalne – tym, co je określa, jest jedynie ich autonomiczna rzeczywistość”

(HARMAN, 2013, s. 29). W tym sensie każdemu obiektowi z definicji przynależy „osobliwość”, która nie tylko odróżnia go od innych obiektów, lecz przede wszystkim zapewnia mu unikalność. Nawet jeśli jest to unikalność w obrębie podobnych do siebie egzemplarzy tego samego modelu.

Przekonanie o specyficznej autonomii, jaką uzyskuje obiekt w awangardowych oraz neoawangardowych teoriach i praktyce twórczej, jest jednak zakorzenione w samej istocie smartów, w pewnym sensie wbrew antropologicznej nakładce. Nieustanne przenoszenie obiektu z kontekstu użytkowego do artystycznego – lub przynajmniej uczestniczenie obiektu w negocjacji między tymi sferami – powoduje, że obiekt ten musi być postrzegany także w kategoriach codziennych praktyk kulturowych. Biorąc pod uwagę kilka wybranych właściwości (stopień ingerencji podmiotu i odbiorcy w strukturę obiektu, jego kolażowy i doraźny charakter, wygląd zewnętrzny, sposób funkcjonowania w przestrzeni, usytuowanie na osi użyteczności – estetyczności), starałem się w niniejszym artykule wydobyć te aspekty materialności, które decydują o randze i statusie obiektu w odniesieniu do innych obiektów. Negocjacja, o której wspominałem, odbywa się nie tyle na linii podmiot – przedmiot, ile na linii przedmiot – przedmiot. W przypadku niektórych prac konceptualnych trudno o jednoznaczne określenie ich artystycznego i „smartowego” wymiaru. W konsekwencji prowadzi to do uznania niemożliwości wytyczenia jednoznacznych granic między sztuką i nie-sztuką przy jednoczesnym przekonaniu, że sama materialna istota obiektu staje się poniekąd gwarantem „konceptualnego” charakteru dzieła, zwłaszcza w dobie dominacji obiegu cyfrowego.

Bibliografia

- BODEI Remo, 2016: *O życiu rzeczy*. Przeł. Alicja BIELAK. Przekład przejrzeli i poprawili Mateusz SALWA, Katarzyna SKÓRSKA. Łódź: Przypis.
- BRETON Andre, 1973a: *Kryzys przedmiotu*. W: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Oprac. i przeł. Adam WAŻYK. Warszawa: Czytelnik.
- BRETON Andre, 1973b: *Manifest surrealizmu*. W: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Oprac. i przeł. Adam WAŻYK. Warszawa: Czytelnik.
- Eco Umberto, 2009: *Szaleństwo katalogowania*. Przeł. Tomasz KWIECIEŃ. Konsultacja (historia sztuki) Tadeusz ŻUCHOWSKI. Poznań: Rebis.
- GLENN Josh, HAYES Carol, compiled, 2007: *Taking Things Seriously. 75 Objects with Unexpected Significance*. New York: Princeton Architectural Press.

- HARMAN Graham, 2013: *Traktat o przedmiotach*. Przekł. i posł. Marcin RYCHTER. Przedmowa do pol. wyd. Szymon WRÓBEL. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- KORNHAUSER Jakub, 2015: *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- KRAJEWSKI Marek, 2013: *Są w życiu rzeczy... Szkice z socjologii przedmiotów*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- LYOTARD Jean-François, 1998: *Odpowiedź na pytanie: Co to jest ponowoczesność?* W: IDEM: *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*. Przeł. Jacek MIGASIŃSKI. Warszawa: Fundacja Aletheia.
- „Not. Fot. Notatnik Fotograficzny Władysława Hasióra” 2017, vol. 2.
- PANKIEWICZ Agata, PRZYBYŁKO Marcin, 2017: *Smart obiekt*. W: *Smart obiekt. Mimowolne perwersje rzeczy*. Red. Agata PANKIEWICZ, Marcin PRZYBYŁKO, Marta MISKOWIEC. Wołowiec-Kraków: Wydawnictwo Czarne-Muzeum Historii Fotografii w Krakowie-Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.
- POMIAN Krzysztof, 2012: *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja. XVI-XVIII wiek*. Przeł. Andrzej PIEŃKOS. Gdańsk: słowo / obraz terytoria.
- SUDJIC Deyan, 2013: *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?* Przeł. Adam PUCHEJDA. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- SULIMA Roch, 2017: *Łyżka Lévi-Straussa. Przyczynek do antropologii codzienności*. W: *Smart obiekt. Mimowolne perwersje rzeczy*. Red. Agata PANKIEWICZ, Marcin PRZYBYŁKO, Marta MISKOWIEC. Wołowiec-Kraków: Wydawnictwo Czarne-Muzeum Historii Fotografii w Krakowie-Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.
- WOŁAK Urszula, 2011: *Kontrowersyjna rzeźba Mirosława Bałki znów w rękach wandali*. „Gazeta Krakowska”, 1 lutego. [Online:] <https://gazetakrakowska.pl/kontrowersyjna-rzezba-balki-znow-w-rekach-wandali/ar/363563> [9.09.2018].

Jakub Kornhauser

Smart obiekty

w kontekście artefaktów awangardy i neoawangardy

Streszczenie: Autor artykułu śledzi ewolucję statusu obiektu rozumianego jako nośnik ekspresji twórczej od awangardowych koncepcji *ready mades* Duchampa czy surrealistycznych „obektów zakłóconych” po neoawangardowe instalacje (Spoerri, Anselmo, Černý, Jasielski, Schneider, Bałka, Hasiór). Najważniejszym punktem odniesienia dla rozważań jest przekonanie o specyficznej autonomii, jaką uzyskuje obiekt w teoriach awangardowych oraz neoawangardowych. Przenosząc się

nieustannie z kontekstu użytkowego do artystycznego – lub przynajmniej uczestnicząc w negocjacji między tymi sferami – obiekt musi być postrzegany także w kategoriach codziennych praktyk kulturowych. Autor artykułu wykorzystuje rozwijaną przez artystów i teoretyków sztuki Agatę Pankiewicz i Marcina Przybyłkę oraz antropologa kultury Rocha Sulimę teorię smart obiektu, aby ukazać relacje łączące przedmioty użytkowe, intencjonalnie nieartystyczne, które znajdują się jednak w polu działań artystycznych (smart obiekty), z artefaktami o zaprojektowanym wymiarze estetycznym. Biorąc pod uwagę kilka wybranych właściwości (stopień ingerencji podmiotu i odbiorcy w strukturę obiektu, jego kolażowy i doraźny charakter, wygląd zewnętrzny, sposób funkcjonowania w przestrzeni, usytuowanie na osi użyteczność – estetyczność), autor tekstu stara się wydobyc te aspekty materialności, które decydują o statusie obiektu. Jak się okazuje, w przypadku niektórych prac konceptualnych trudno o jednoznaczne rozgraniczenie ich artystycznego i „smartowego” wymiaru. W konsekwencji prowadzi to do likwidacji granic między sztuką i nie-sztuką przy jednoczesnym przekonaniu, że sama materialna istota obiektu staje się poniekąd gwarantem „konceptualnego” charakteru dzieła, zwłaszcza w dobie dominacji obiegu cyfrowego.

Słowa kluczowe: awangarda, neoawangarda, sztuka konceptualna, obiekt, materialność

Jakub Kornhauser

Smart Objects

in the Context of Avant-garde and Neo-avant-garde Artifacts

Summary: The article traces the evolution of the status of objects, understood as a carrier of creative expression, from the avant-garde concepts of Duchamp ready-mades or surrealistic “disturbed objects” to neo-avant-garde installations (Spoerri, Anselmo, Černý, Jasielski, Schneider, Bałka, Hasior). The most important point of reference for the considerations is the belief in the specific autonomy that the object acquires in avant-garde and neo-avant-garde theories. Moving constantly from a usable to artistic context - or at least participating in negotiations between these spheres - an object must also be seen in terms of everyday cultural practices. The author uses the theory of “smart object” developed by artists and art theoreticians (Agata Pankiewicz, Marcin Przybyłka, Roch Sulima) to show relationships between useable objects, which are intentionally non-artistic, but which are in the field of artistic activities (smart objects), with strictly aesthetic artifacts. Considering several selected properties (the degree of interference of the subject and the recipient in the structure of the object, its collage-like and temporary nature, external appearance, the way of functioning in space, the location on the axis of utilitarian / aesthetic), the author tries to extract those aspects of materiality that determine the status object. As it turns out in the case of some conceptual works, it is difficult to distinguish clearly between their artistic and “smart” dimensions. It leads to the elimination of the boundaries between art and non-art, but it also contributes to the conviction that the material nature of the object itself is in a way a guarantee of the “conceptual” character of the work, especially in the era of the dominance of the digital circulation.

Keywords: avant-garde, neo-avant-garde, conceptual art, object, materiality