

Grzegorz Sztabiński

Dokumentacja a horyzontalny sposób pojmowania twórczości artystycznej

Sztuka i Dokumentacja nr 5, 6-15

2011

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.

Grzegorz SZTABIŃSKI

DOKUMENTACJA A HORYZONTALNY SPOSÓB POJMOWANIA TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ

Inspiracją dla odróżnienia horyzontalnego i wertykalnego sposobu myślenia w sztuce i o sztuce stały się dla mnie uwagi Hala Fostera.¹ Amerykański autor nie przeprowadził systematycznej analizy tego zagadnienia, natomiast wspomnianą opozycję pojęciową uwzględniał w różnych kontekstach swych rozważań. Biorąc pod uwagę problematykę historii sztuki podkreślał, że „wyznawcy Hegla” starali się zamknąć różne kultury w ramach jednej narracji. Wymiar czasowy i przestrzenny był przy tym dialektycznie łączony.² Modernistyczni krytycy sztuki, zdaniem Fostera, przyjmowali zbliżone stanowisko, pozornie tylko odrzucając taką postać dialektyki. Clement Greenberg czy Michael Fried akcentując istnienie sztuki wizualnej jako odrębnej kategorii zakładali, że nowa twórczość zachowuje odniesienia do przeszłości (nigdy nie zrywając z nią całkowicie), natomiast nie przekracza granic właściwej dla niej przestrzeni (określanej przez dziedzinę artystyczną). Dlatego rozwija się ona „wzdłuż czasowej, diachronicznej, lub wertykalnej osi.”³ Teorie awangardy, według Fostera, zapoczątkowują zmianę kierunku myślenia. Wprawdzie jej przedstawiciele deklarowali jako swój główny cel „zerwanie z przeszłością”, jednak realizowali go poprzez poszerzenie horyzontalne pola zainteresowań sztuki. Także neoawangarda dążyła na swój sposób do koordynacji osi czasowej i przestrzennej. Natomiast cel wielu współczesnych ambitnych działań artystycznych jest odmienny. Ich reprezentanci nie zmiernają do łączenia wertykalnej osi przemian zachodzących w historii z horyzontalnymi odniesieniami do różnych przestrzennych obszarów istniejących wokół nas. „Czasami wertykalna oś jest zaniedbywana na korzyść osi horyzontalnej, a często koordynacja obu wy-

daje się rozbita” – pisze amerykański autor. Związane z tym jest otwarcie pola poszukiwań artystów współczesnych na różne obszary geograficzne świata podlegającego globalizacji, a także na wielość istniejących wokół nas dyskursów.

Przejście w sztuce i w refleksji nad sztuką od dominacji osi wertykalnej do horyzontalnej Foster określa jako „zwrot etnograficzny”. Polega on na tym, że artysta lub krytyk postępują podobnie jak antropolog społeczny prowadzący badania nad kulturą materialną i duchową różnych ludów – koncentrują się na określonym miejscu społecznym. Etnolog, zdaniem Fostera, wchodzi w określoną kulturę – ucząc się najpierw języka realizuje cele dokumentacyjno-badawcze, aby po zakończeniu całego procesu przenieść się do innego miejsca, gdzie cykl powtarza się. Nie zmierza on, co wydawało się konieczne w świetle heglowskiej koncepcji historii, do podporządkowania tego, co wydarzało się w różnych miejscach geograficznych całościowej wizji procesu dziejowego. Wątpliwa okazuje się w związku z tym np. idea sztuki powszechnej, uwzględniająca w mniejszym lub większym stopniu narodowe tradycje artystyczne, ale sprowadzająca je do jednego uniwersalnego porządku następstwa czasowego. Horyzontalnie ukierunkowany rozwój badań przebiega przede wszystkim poprzez branie pod uwagę tego, co właściwe dla różnych obszarów przestrzennych. Działa tak etnolog poprzez przemieszczanie swych punktów zainteresowania.

Zdaniem Fostera etnograficzny zwrot w sztuce i krytyce artystycznej rozpoczął się w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Artyści zaczęli wówczas praco-

wać horyzontalnie w tym sensie, że w synchronicznym ruchu przechodzili od jednego problemu do drugiego, od jednej debaty do drugiej. W okresie tym, w tekstach pisanych zarówno przez artystów jak krytyków sztuki wciąż jeszcze występowały elementy myślenia wertykalnego. Uważano za wskazane, czy nawet konieczne, określanie związków i wskazanie odrębności między tym, co aktualne, a przeszłością – zwłaszcza tradycją awangardy. Jednak działania twórcze w coraz większym stopniu przebiegały ukierunkowane synchronicznie. Zarówno stosowane środki, jak podejmowane tematy nie były rozważane jako przetworzenia wcześniejszych zagadnień medialnych, formalnych lub ikonograficznych. Na przykład zastosowania *readymades* w sztukach plastycznych nie traktowano jako sposobu odniesienia się do figuracji czy negacji abstrakcji niegeometrycznej lub geometrycznej, a jako objaw wzięcia pod uwagę tego, co znajduje się obok nas – w przestrzennym otoczeniu. Pisał o tym przytaczany przez Fostera Leo Steinberg, który twierdził, że w combine paintings Rauschenberga nastąpiło przejście od „wertykalnego modelu obrazu-jako-okna do horyzontalnego modelu obrazu-jako-tekstu, od »naturalnego« paradygmatu obrazu jako obramowanego pejzażu do »kulturowego« paradygmatu obrazu jako sieci informacyjnej”. „Obraz-jako-okno” to ukazanie pewnego fragmentu rzeczywistości zewnętrznej lub świata wizji i emocji artysty. Model ten trwał od wieków w sztuce europejskiej, a zachodzące w nim zmiany polegały na zróżnicowanych sposobach jego interpretacji. Pewne cechy w myśleniu o obrazie pozostawały jednak niezmiennie. Na przykład uważano, że dzieło zachowuje w znacznym stopniu autonomię wobec rzeczywistości zewnętrznej. Świat przedstawiany stanowić miał zamkniętą całość, nie przenikającą się ze światem poza obrazowym. Rzeczywistość mogła stanowić model dla artysty, ale to on kreował jej wizerunek w dziele. Wizerunek nie będący jednak prostym odwzorowaniem, czy udokumentowaniem tego, co istnieje. Świat w swej materialnej i tematycznej zawartości nie wkraczał bezpośrednio do dzieła. Jakości przedmiotów materialnych mogły być przedstawione mniej lub bardziej wiernie, zależnie od decyzji artysty. Wywoływało to podziw lub dezaprobatę, zależnie od kryteriów przyjmowanych przez odbiorców albo krytyków sztuki. Można było chwalić artystyczną interpretację za szczegółowe pokazanie cech przedstawianego motywu lub ganić za nadmierne uogólnienie i schematyzm. Zmieniające się style artystyczne

ujmowane były w wertykalnym ciągu dziejowym, w ramach którego poszukiwano logicznych reguł następstwa. Asamblaże Rauschenberga stanowią wyraz porzucenia koncepcji obrazu-jako-okna. Artysta nie oddzielał ich od rzeczywistości. Składniki asamblażu istnieją w tej samej przestrzeni, w jakiej znajduje się widz. W związku z tym dochodzi do destrukcji specyficznej przestrzeni, uważanej wcześniej za konstytutywną dla dzieł sztuki. Tracą ważność kryteria formalne związane z medium, przedstawianiem, autonomią dzieła itp. Rozważanie prac Rauschenberga w ramach wertykalnie (historycznie) zorientowanej ciągłości stylistycznej traci sens.⁴ Ważne stają się natomiast relacje horyzontalne. Calvin Tomkins pisał, że Rauschenberg pełnił „rolę sprawozdawcy”. Nie organizuje więc napotkanego materiału przez narzucenie mu swą wolą charakteru kompozycji, którą cechuje „jedność w wielości”. Pozwala różnym przedmiotom sąsiadować w mniej lub bardziej przypadkowych zestawieniach – takich, w jakich występują w życiu.⁵ Poprzez dobór obiektów artysta otwiera jednocześnie swe realizacje na aktualne dyskursy funkcjonujące w społeczeństwie, takie jak zacieranie się granic między kulturą masową a elitarną, podbój kosmosu itp.

Przejście od modelu „obrazu-jako-okna” do modelu „obrazu-jako-tekstu”, które Foster łączy ze „zwrotem etnograficznym” w sztuce, uznałbym raczej za objaw „zwrotu dokumentalnego”. Amerykański autor w pojęciu „zwrotu etnograficznego” połączył dwa problemy. Pierwszym jest scharakteryzowane wyżej odmienne traktowanie obrazu. Drugim fakt, że takie podejście związane było często u artystów z zainteresowaniami swoiście etnograficznymi. Foster przypomina, że już surrealiści otwierając się częściowo na wymiar horyzontalny sztuki, wykazywali zainteresowanie kulturami uważanymi za prymitywne. Prowadziło to ich między innymi do organizowania antyimperialistycznych wystaw, takich jak *Prawda o koloniach* (Paryż 1931). Także współcześnie wielu artystów przyjmujących horyzontalny punkt widzenia podejmuje problematykę postkolonialną lub antyglobalizacyjną. Otwarcie na synchroniczny wymiar nie musi jednak konieczne być związane z zainteresowaniem przestrzeniami odległymi geograficznie. Przykład Rauschenberga wskazuje, że miejscami, na których koncentruje się uwaga artystów mogą być obszary bliskie, związane z otoczeniem miejscowym i właściwymi dla niego zjawiskami. Najważniej-

sza okazuje się więc reorientacja twórczości polegająca na rezygnacji z działań zmierzających do wytworzenia przedmiotu artystycznego (autonomicznego, o określonych jakościach, dla którego rzeczywistość będzie tylko inspiracją), na dokumentowanie. Może ono zachodzić przy zastosowaniu różnych mediów, odnosić się do wielorakich sfer rzeczywistości, a jego cechą charakterystyczną będzie funkcjonowanie w sieci informacyjnej, jaka nas otacza.

Słownikowe znaczenia terminu „dokument”, to dówód prawdy, pozostałość po jakimś zdarzeniu lub świadectwo. Sens tych określeń jest precyzowany przede wszystkim na gruncie prawa, gdzie fotografia, film, tekst pisany itp. służą stwierdzeniu faktu prawnego lub są traktowane jako środek dowodowy w postępowaniu sądowym lub pozasądowym. W teorii sztuki (zwłaszcza w odniesieniu do literatury i filmu) wyróżniane są gatunki określane jako dokumentalne. Ich charakterystyka związana jest zwykle z odrzuceniem fikcji. Film dokumentalny to taki, w przypadku którego realizatorzy nie ingerują w rzeczywistość przed kamerą.⁶ Rzeczy pokazywane mają być takie, jakie są. Ukazywani ludzie nie powinni grać, a być sobą. Osiągnięcie tego celu wymaga jednak czasami przywrócenia stanu rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej albo pracy z osobami filmowanymi, aby wyzwolić prawdę ich zachowań. Istotną cechą dokumentu filmowego (a także literackiego) jest też ukazanie tego, co jednostkowe, poszczególne. Unika się więc sugerowania uogólnionego sensu przedstawianych postaci czy zdarzeń, co właściwe jest dla fikcji literackiej lub filmowej, gdzie podczas interpretacji bierze się pod uwagę nie jednostkowe obiekty czy osoby, a klasy przedmiotów (np. miasto, las, katastrofę) lub osób (mężczyznę, kobietę, dziecko oraz, na jeszcze wyższym poziomie uogólnienia interpretacyjnego – człowieka). W twórczości dokumentalnej nie powinny też występować treści symboliczne (np. szowinizm, totalitaryzm), nadbudowujące się nad pierwotnymi znaczeniami. Postawa dokumentalisty zakłada więc przyległość wobec tego, co prezentowane. Rzeczywistość wkraczać ma do dzieła w postaci pierwotnej, bez subiektywnego opracowania, bez procesu abstrahowania i tworzenia uogólnionego sensu.

Czy realizacja tych założeń jest możliwa w konkretnych dokonaniach dokumentalisty? Eric Barnouw pisał:

Dokumentalista, podobnie jak każdy nadawca komunikatu w dowolnym tworzywie, dokonuje ciągłych wyborów. Wybiera temat, ludzi, kąty widzenia kamery, obiektywy, zestawienia montażowe, dźwięki, słowa. Każdy akt wyboru jest wyrazem jego punktu widzenia, bez względu na to, czy sobie to uświadamia czy nie, czy się do tego przyznaje czy nie. Nawet za jego pierwszym krokiem, wyborem tematu, stoi pewien motyw. (...) Dokumentalista wyraża się poprzez wybór oraz uporządkowanie; jego wybory są w efekcie komentarzami. Czy przyjmuje postawę obserwatora, kronikarza, czy jakkolwiek inną, nie może uciec od własnej subiektywności.⁷

Subiektywność w działalności dokumentalisty ujawnia się jednak w postaci ograniczonej. Nie polega ona na nadaniu takiej formy wizualnej lub pisanej przeżyciom albo ideom, która skupiałaby na sobie uwagę. Dokonywane wybory realizowane są w horyzontalnym odniesieniu do tego, co jest dane w otaczającej rzeczywistości. W twórczości dokumentalnej fakty powinny też zawsze zwyciężać w konfrontacji z subiektywnymi przekonaniami i interpretacjami.

Nie będę tu rozważał tradycyjnych odmian praktyk dokumentacyjnych, jakie od wieków pojawiały się w działalności rysowników, grafików, malarzy czy architektów. W przypadku plansz anatomicznych i botanicznych, analiz wizualnych budynków, rzeźb i prac malarskich, aż po studia przygotowawcze do realizowanych dzieł, za istotne uważano wykluczenie wszelkiej chęci subiektywnej ekspresji i rezygnację z poszukiwań formalnych. Wartość dokumentalna takich prac związana była z bliskością wobec przedstawianej rzeczy. Ufundowana była więc na horyzontalnym odniesieniu, a nie na podkreśleniu własnych, samodzielnych jakości realizacji plastycznej. Podobne cechy właściwe są dla fotografii dokumentacyjnej. We wszystkich tych przypadkach celu nie stanowi tworzenie dzieł sztuki, a zgromadzenie materiałów przygotowawczych, niezbędnych do właściwych działań twórczych albo utrwalenie wyglądu zrealizowanego już utworu. Dokumentacja ma więc wskazywać na coś, o czymś informować, udowadniać coś. Powoduje to czasami, że działalność dokumentalną umieszcza się poza głównym obszarem twórczości artystycznej. To pozostawanie poza właściwym obszarem działań artystycznych przyczyniło się do zainteresowania praktykami dokumentacyjnymi w środowisku artystów

awangardowych i neoawangardowych. W niektórych rozwijanych przez nich koncepcjach sztuka poddawana była krytyce i formułowane były koncepcje antysztuki, niesztuki lub posztuki. Artyści awangardy pragnęli porzucić twórczość artystyczną, która ich zdaniem przyczynia się do powstania estetycznego getta i narkotyzuje umysły izolując od rzeczywistości.⁸ Nie chcieli jednak zaprzestać działalności twórczej. W tej sytuacji dokumentacja okazywała się jedną z postaci praktyki, która pozwalała zachować aktywność, a jednocześnie wymknąć się sztuce i związanym z nią autonomicznym wartościom. Pozwalała uchylić kwestie jakości estetycznych, stwarzając szanse na bezpośrednie wkraczanie w kontakt z rzeczami i ludźmi.

Pierwsza odmiana praktyk dokumentacyjnych, jaką zauważyć można w twórczości dwudziestowiecznej awangardy skoncentrowana była na wskazywaniu i informowaniu. Jej początki dostrzec można już w kolażach kubistycznych. Powodem zastosowania tej techniki, jak podkreślali Picasso i Braque, była chęć zachowania kontaktu z rzeczywistością. W obrazach obu malarzy powstających w latach 1911-1912 nastąpiła tak daleko posunięta dezintegracja wyglądu przedstawianych przedmiotów i osób, że sprawiały one wrażenie nieprzedstawiających. Wprowadzenie do nich fragmentów płaskich przedmiotów znajdujących w otoczeniu, które były łatwo rozpoznawalne, sugerować miało odbiorcy związek z rzeczywistością całego dzieła, także jego części namalowanych przy zastosowaniu metody kubistycznej. Picasso podkreślał, że wklejanymi fragmentami „nie kierowano”, nie przystosowywano ich do całości kompozycji. Stanowiły one podstawę łatwej do uchwycenia, oczywistej informacji o świecie – oto gazeta, oto pudełko zapalek, oto krzesło z wypłatanym siedziskiem. Były dokumentalną wstawką w strukturze obrazu. Jak podkreślił John Golding, wynalazek kolażu to gwałtowny cios zadany „malarstwu tradycyjnemu, a przede wszystkim koncepcji idealistycznej i sentymentalnej »dzieła sztuki«, w której pojmowane było ono jako wyraz nie tylko umiejętności technicznych, a również jako przejaw piękna absolutnego”.⁹

Koncepcja działalności artysty związana ze wskazywaniem przedmiotów, miejsc, stanów rzeczy lub działań, uwolniona została stopniowo od składników sztuki tradycyjnie pojętej. Dokumentalne wskazywanie przedmiotów lub zdarzeń oddzielone zostało od potrzeby

wytwarzania struktur jakościowych ujawniających *métier* – rzemieślniczą sprawność artysty. Twórczość skierowana została ku czystemu informowaniu. Nie będę tu omawiał przebiegu tego procesu. Odwołam się od razu do przykładu z drugiej połowy dwudziestego wieku, jakim jest praca Johna Baldessari *Pencil Story* (1972-3). Pokazany jest w niej ołówek i jego fotografia. W jednym przypadku końcówka grafitu jest tępa, w drugim zaostzona. Napisany odręcznie tekst, stanowiący część realizacji, dotyczy chęci zaostżenia ołówka wożonego długo na desce rozdzielczej samochodu. Rzeczywistość wkracza tu do wykonanej pracy analogicznie, jak w przypadku kubistycznych kolaży. Nie ma już jednak części malowanej, poddanej określonej stylizacji. Nie pojawiają się żadne odniesienia do „idealistycznej i sentymentalnej” koncepcji dzieła sztuki. Pisząc o pracy Baldessariego, Tony Godfrey podkreśla, że jest ona dobra „nie z powodu pięknej formy, nie dlatego, że wyraża jego emocje, nie dlatego, że jest błyskotliwa, a dlatego, że skłania nas do myślenia. Jej sukces polega na byciu niesatysfakcjonującą, a nie na dostarczaniu satysfakcji”.¹⁰ Ów brak satysfakcji dotyczy pominięcia oczekiwań estetycznych widza. Mamy do czynienia z informowaniem, niczym więcej. Treść komunikatu nie jest przy tym szczególnie doniosła, a formie przekazu brak błyskotliwości. Dokument ma odnosić się do prozy życia.

Bardziej złożona postać refleksji nad dokumentowaniem występuje w pracach Roberta Smithsona z końca lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Problematyzuje on w nich zagadnienie wskazywania czegoś. Artysta wykonywał swe realizacje bezpośrednio w terenie. Określał je jako „miejsca” (*sites*), zaś odnoszące się do nich prace prezentowane w galeriach nazywane były „nie miejsca” (*non-sites*). W ramach pierwszej odmiany działań rozstawiał na przykład w pejzażu lustra, które odbijały odłamki skalne. „Nie-miejsca” były próbami poinformowania o tym, co było dokonywane w bezpośrednim kontakcie z naturą. W sterylnych wnętrzach galerii Smithson prezentował zdjęcia wykonanych realizacji, próbki odłamków skalnych w metalowych, prostopadłościennych pojemnikach oraz mapy z zaznaczonym obszarem, gdzie działanie przebiegało. Obiekty te stanowiły więc swoistą dokumentację „miejsc”. Wydawała się ona z konieczności niepełna, niedoskonała. Czy celem tej dwoistości działań była więc krytyka możliwości informacyjnych prezentacji galeryjno-mu-

zealnych? A może miały one zwracać uwagę na niedoskonałość dokumentacji, na niemożność zbliżenia się do sytuacji pierwotnej, na wyobcowanie treści nierozłącznie związanych z dokumentowaniem? Teksty artyści sugerują inną interpretację. Podkreślał on, że „nie ma rzeczywistej sprzeczności między wewnętrznymi i zewnętrznymi [realizacjami], gdyż zachodzi wyraźna dialektyka między obu miejscami”.¹¹ *Sites* nie należy traktować jako krytyki *non-sites*, jako wskazanie na ich sztuczność, konwencjonalność, abstrakcyjność. Prezentowane w galeriach materiały dokumentacyjne nie są zamknięte i ograniczone. Smithson pisał, że są one jak abstrakcyjne, trójwymiarowe mapy, które otwierają naszą świadomość na rozległe przestrzenie. Dzięki nim wracamy do miejsc, z którymi są związane. To prawda – mówił Smithson – że dokumentacyjny „egzemplarz jest tutaj w muzeum abstrakcyjny i można na niego patrzeć, ale jesteś też wyrzucony poza niego. Jesteś rodzajem wiru prowadzącego poza granice miejsca. Miejsce jest tym, co możesz odwiedzać, ale pociąga to za sobą także aspekt podróży”. Zlokalizowane w galerii elementy dokumentacyjne określane jako *non-sites* okazują się więc nie biernymi, niedoskonałymi śladami lub znakami, a stanowią elementy żywego, dialektycznego związku z tym, co wskazywane. Negującej części nazwy stosowanej przez Smithsona nie należy więc chyba rozumieć jako zaprzeczenia, a pojmować należy ją jako możliwość przekroczenia – wyjścia w horyzontalnym wirowym ruchu poza dokument, poza to, co znajdując się przed nami wydaje się banalnie obecne, fizycznie skończone.

Z punktu widzenia praktyki sądowej najistotniejszą funkcją dokumentu wydaje się udowodnienie. Nie wystarczy tu możliwość wskazania na coś, czy poinformowania o czymś. Należy krytycznie podejść do dostępnych materiałów w celu stwierdzenia czy ślad odpowiada wskazywanemu stanowi rzeczy. W ramach awangardy pierwszej połowy dwudziestego wieku problematyka ta łączona była z refleksją nad zastosowaniem fotografii. Zarówno rosyjscy konstruktywiści jak dadaiści dostrzegali w fotografii i fotomontażu metodę pracy „obcą artystowskiemu zakłamaniu”¹² występującemu w przypadku stosowania środków właściwych dla tradycyjnych dziedzin sztuki. Zdjęcie natomiast traktowane było jako wiarygodny dokument odnoszący się do tego, co istnieje w rzeczywistości. Jego wartość dowodowa, jak pisał Gustaw Klucis, oparta była na „fizyczno-

-mechanicznej sile fotoaparatu oraz chemii”. Ograniczenie jego polegało jednak na tym, że stanowiło tylko ślad czegoś, pokazywało stan rzeczy, który domagał się komentarza. Fotomontaż, zachowując walory dokumentacyjne zdjęć, przekraczać miał ich ograniczone możliwości wyrażania treści. Dlatego dadaiści i konstruktywiści umiejscawiali go ponad fotografią traktując, co podkreślał Raoul Hausmann, jako „technikę, w której „obraz mógłby *mówić* w nowy sposób”.¹³

Dla dadaistów ów sposób „mówienia” polegał przede wszystkim na zbieraniu tysięcznych faktów z życia codziennego bez selekcjonowania ich i podporządkowania intelektualnym kategoriom. Chcieli oni uniknąć wyrażania ideologii i dlatego rozbijali obrazy fotograficzne na drobne fragmenty.¹⁴ Konstruktywiści przeciwnie – siłą dokumentalną chcieli wykorzystać dla celów agitacyjno-propagandowych. Dlatego wokół zdjęć, poprzez praktyki montażowe, pragnęli nadbudować sens ogólny. Wierzyli, że dzięki temu ideologia znajdzie zakorzenienie w rzeczywistości, a więc zostanie w swoisty sposób udowodniona, gdyż jak pisał John Berger w przypadku fotografii „patrzmy przede wszystkim na rzeczy a dopiero później na symbole”.¹⁵

Przez cały dwudziesty wiek poszukiwano technik plastycznych o dokumentacyjnym charakterze, które pozwoliłyby nadać wykonywanym pracom charakter dowodów. Jedną z ważnych prób zmierzających w tym kierunku były *Antropometrie* Yves Kleina realizowane na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Sidra Stich porównywała je ze sposobem powstawania fotografii analogowej, gdzie ciało samo utrwała swój obraz. Przywoływała też chustę św. Weroniki i cienie – ślady ludzkie, które powstały na murach w Hiroszimie po wybuchu bomby atomowej. Dla Kleina ostatnie z tych odniesień było szczególnie istotne. W artykule „Le vrai devient réalité” [Prawda staje się rzeczywistością] pisał o cieniach na kamieniach jako o „świadkach” kojarzących się zarazem „z nadzieją na przeżycie i z trwaniem – aczkolwiek niematerialnym – ciała”.¹⁶

Stich podkreśliła, że w przypadku wykonywanych przez modelki odcisków ich ciał nie można mówić o figuracji. Realizacji tych nie należy więc rozważać w wymiarze wertykalnym, odnosząc do wcześniejszych sposobów ukazywania ciała ludzkiego w sztuce. Tym, co liczy

się w ich przypadku nie jest forma, nie stopień podobieństwa do pierwowzoru, a wiarygodność działań, na skutek których obrazy powstają. Pełnią one funkcję informacyjną nie dzięki zauważalnym cechom odwzorowania (w niektórych przypadkach ślady na papierze z trudem interpretujemy jako kształty ciała), a z powodu wiedzy na temat przyczyn ich powstania.

Działania twórcze, których funkcja polegała na udowodnieniu odnosić się mogły zarówno do ciała, jak po zostawianiu śladów w otaczającym świecie. Przykładem mogą być prace Richarda Longa. W *A Line Made by Walking* (1967), artysta stworzył dokumentację chodzenia tam i z powrotem po trawniku. Śladem – dowodem stała się zgnieciona trawa. Wskazuje ona długość odcinka, na jakim odbywał się spacer oraz, że przebiegał on po linii prostej. Dokument czerpie swe znaczenia z bezpośredniego związku z życiem. Ustalić je można biorąc pod uwagę cechy obserwowanych zgniecen trawy i próbując na zasadzie rozumowania przyczynowo – skutkowego ustalić powody ich pojawienia się. Artysta uniezależnia się w ten sposób od tradycyjnej roli kreatora, który intencjonalnie tworzy dzieło wcielając myśl w materię. Ogranicza się do roli tego, kto wykonując proste czynności życiowe pozostawia ich ślady. Może też przyczynić się na podobnej zasadzie do powstawania określonych stanów rzeczy poprzez prowokowanie relacji między przedmiotowych. Niektóre działania dokumentacyjne artystów polegały zaś po prostu na wybieraniu i zestawianiu tego, co będąc znalezione, staje się dowodem określonych procesów życiowych.

Wielu artystów awangardowych lub neoawangardowych nie odnosiło swych swoistych praktyk dokumentacyjnych do sztuki, inni rozważenie tej relacji pomijali, albo traktowali stosunek działań dokumentacyjnych do sztuki jako niejasny. Biorąc pod uwagę przytoczone na początku artykułu uwagi Fostera, jest to zrozumiałe. Ustalenie artystycznego charakteru wykonywanych prac wymaga wzięcia pod uwagę wertykalnego odniesienia do wcześniejszych dokonań w sztuce. W myśleniu dokumentacyjnym natomiast dominuje horyzontalne ustalenie przyległości wobec rzeczy lub dyskursów otaczającego nas świata. Dlatego dadaiści i konstruktywiści odżegnywali się od artystycznego charakteru swych praktyk głosząc pochwałę samego życia. Baldessari w komentarzu umieszczonym na opisywanej wyżej realizacji zauważał, że nie jest pewny, czy ma ona

coś wspólnego ze sztuką. Jeśli rezultaty działań prezentowano w galeriach lub muzeach to, ze względów praktycznych, jednocześnie zaznaczając, że powodem umieszczenia ich tam nie jest proponowanie estetycznych wartości. Także w odniesieniu do stosowanych środków dokumentacji oraz osiągniętych rezultatów deklarowano estetyczną i artystyczną neutralność. Douglas Huebler mówił, że używa kamery jako „głupiego» narzędzia rejestrującego”.¹⁷ Twierdził również, że dokumentacja nie musi być interesująca, ponieważ nie jest sztuką.

Zagadnienie stosunku dokumentacji do sztuki zostało szerzej sproblematyzowane w odmianie konceptualizmu o nastawieniu meta-artystycznym. W opublikowanym w 1969 roku manifestie *Art after Philosophy* Joseph Kosuth stwierdzał, że przedmiotem zainteresowania artystów powinna być sztuka. Sugestia ta nie polegała jednak na powrocie do wytwarzania przedmiotów wywołujących estetyczne doznania. Działalność artysty powinna sprowadzać się do rozważania, czym sztuka jest, czym może być, oraz dokumentowania rezultatów tych przemyśleń. Amerykański artysta nawiązując do rozróżnień wprowadzonych przez Kanta poddawał krytyce myślenie „syntetyczne” (odnoszące się do zagadnień pozaartystycznych – problemów filozoficznych, politycznych, religijnych), które „wyrzucają z »orbity« sztuki w nieskończony kosmos kondycji ludzkiej”.¹⁸ Kwestionował więc zasadność tych działań dokumentacyjnych, w których odnoszono się do różnych obszarów rzeczywistości. Twierdził, że należy „analityczną” refleksję skoncentrować na pojęciu „sztuka” poszukując możliwości precyzyjnego wyrażania jej nowych definicji. Na gruncie meta-artystycznej wersji konceptualizmu pojawiła się więc koncepcja twórczości artystycznej przebiegającej w sferze idei uwolnionej od materializacji albo polegająca na poszukiwaniu takich środków dokumentacji myśli, które w najmniejszym stopniu zatrzymują na sobie uwagę, są „przezroczyste” jak znaki logiczne czy matematyczne.

Kosuth zakładał, że tematem dokumentacji jest idea dotycząca sztuki. Wyrażanie takich idei miało miejsce już wcześniej, ale związane było z wytwarzaniem dzieł sztuki i występowało jako cel uboczny. W dziełach Maneta, Cézanne’a, obrazach kubistów czy Pollocka zawarte były *implicite* pewne idee sztuki. Kosuth chciał, żeby te dodatkowe znaczenia uczynić głównymi.

Aby wysunąć je na pierwszy plan należało ograniczyć do minimum rolę formy, która dominowała w dziełach sztuki, nadając im funkcję estetyczną. Można było to osiągnąć rezygnując z tworzenia dzieł sztuki jako wyrazu idei sztuki, a posłużyć się dokumentowaniem idei. Stąd wywodzi się hasło Kosutha „sztuka jako idea jako idea” (*art as idea as idea*). Występujące w nim powtórzenie wskazywać ma, że celem działania nie jest wyprodukowanie artystycznej rzeczy stanowiącej wcielenie określonej idei sztuki, a powtórne przemyślenie koncepcji sztuki jako idei otwierające „realny proces kreatywny i radykalne przesunięcie”.¹⁹ Sposobem zapisu tego powtórnego przemyślenia stawała się dokumentacja.

Kosuth poszukiwał sposobu dokumentacji, który najlepiej odpowiadałby powyższej koncepcji. Użycie przez niego zarówno tekstu, fotografii, jak i reprodukcji definicji słownikowych rozpatrywać można jako próby posłużenia się zapisem dokumentacyjnym nie oddziałującym swą formą, nie zatrzymującym uwagi na sobie samym. W przypadku każdego z tych środków pojawić się mogą jednak wątpliwości. Biorąc je pod uwagę, w przypadku prezentacji swej najbardziej znanej instalacji *One and Three Chairs* (1965) Kosuth wymagał, aby przy kolejnych prezentacjach używane było inne krzesło i wykonywana nowa jego fotografia. Chciał w ten sposób podkreślić, że w pracy „która była ideą dzieła sztuki (...) jej formalne komponenty nie były istotne”.²⁰

Dokumentacja konceptualna, którą przedstawiłem tu na przykładzie koncepcji Kosutha, związana była z zapisem myśli odnoszącej się do sztuki. Tworzenie dzieł zastąpione zostało dokumentowaniem refleksji odnoszących się do jej pojęcia. Czy działalność tę można jednak uznać za przejaw myślenia horyzontalnego? Uważam, że zasadnicze znaczenia dla zrozumienia tej kwestii ma odróżnienie tworzenia dzieł sztuki od dokumentowania pojęcia sztuki. Dzieło sztuki wciela określoną ideę sztuki w zestrój jakości. W związku z tym można powiedzieć, że dzieło sztuki jest spełnieniem określonej koncepcji sztuki, jest z nią tożsame. Historia sztuki opisuje dzieje takich wcieleń w porządku diachronicznym, wertykalnym. Tymczasem konceptualistyczna idea dokumentacji sztuki zakłada, że wszelkie zapisy idei dotyczących sztuki pozostają zewnętrzne wobec sztuki samej. One tylko koncepcje sztuki wskazują, informują o nich.

Sztuka nie jest zawarta w dokumentacji, jest gdzie indziej – obok zapisu, tak, jak obok dokumentu znajduje się dokumentowane zdarzenie. Relacja horyzontalna właściwa dla myślenia dokumentacyjnego została więc w konceptualizmie utrzymana, choć w specyficznej postaci. Prezentacje konceptualne nie stanowiły bowiem spotkania ze sztuką w takim sensie, jak ma to miejsce w przypadku wizyty w muzeum. One miały informować o sztuce. Sytuacja występująca w ich przypadku jest więc podobna jak w przypadku wcześniej omawianych odmian dokumentacji, w której przedmioty, ciała modelek, czy skaliste pejzaże, oraz przywoływana w związku z nimi problematyka, zawsze znajdowały się w innym punkcie przestrzeni.

Czy sytuacja ta ulega zmianie w przypadku współczesnych dokumentacji artystycznych, które czasami określane są jako postkonceptualne? Rozważmy konkretny przykład. Sophie Calle wykonuje prace fotograficzne połączone z tekstem pisany, dlatego początkowo kojarzono je z fotografią narracyjną (*photo-novel*) lub szerzej sztuką narracyjną (*narrative art*). Jednak, na co zwracali uwagę niektórzy krytycy, tekst nie pełnił tu tylko roli uzupełniającej. Często za pomocą słów wyrażane było to, czego nie da się zobaczyć. Okazywało się więc w takim przypadku, że to fotografia pełni rolę pomocniczą wobec tekstu. Ważnym składnikiem całości były też akcje i działania artystki. Poprzedzały one opowieść. Grzegorz Dziamski pisał:

najpierw jest zaproszenie jakichś osób, znajomych i nieznajomych, żeby przespały się w łóżku artystki, podglądanie nieznanego mężczyzny w Wenecji, podjęcie pracy pokojówki w hotelu, znalezienie notatnika z adresami i poszukiwanie ich właściciela na łamach *Liberation* (*The Adress Book*, 1983), spotkanie Anatolija w przedziale kolei transsyberyjskiej (*Anatolij*, 1984), a dopiero potem przedstawienie tych akcji za pomocą językowych opisów i obrazów (fotografii).²¹

Na tej podstawie krytycy sztuki (np. Christine Macel) wyprowadzili wniosek, że sztuka poprzedza zapis. Najpierw artystka znajdując się w pewnej sytuacji traktowała ją jako dzieło sztuki, a potem ją przedstawiała. Prezentacje fotograficzno-tekstowe stały się przy takiej interpretacji opowieścią o czymś wcześniej stworzonym. Akcje Calle traktowane są więc jako dzieła sztuki, które artystka następnie dokumentuje.

Porządek zakładający najpierw działanie, a potem jego przedstawienie z pewnością tu zachodzi, jeśli weźmiemy pod uwagę kolejność fizycznego następstwa faktów. Czy jednak kolejność tę można odnieść do sztuki, przyjmując jako występujące w świadomości artystki intencjonalne oddzielenie sfery działania i sfery dokumentowania tego, co wydarzyło się? Akcje nie przebiegają tu przecież w sposób niezależny od dokumentacji, choć być może są tak prezentowane. Zapis fotograficzny, a także komentarz tekstowy są przynajmniej częściowo powodem podjęcia czynności i zapewne wpływają na ich przebieg. Nie mamy więc tu do czynienia z czystym działaniem stanowiącym dzieło sztuki i jego zapisem, a całością złożoną zarazem z akcji i dokumentacji, przy czym oba te składniki wzajemnie na siebie wpływają. Nie jest to więc „dokumentacja sztuki” a rodzaj transdokumentacji, w której to, co jest dokumentowanym faktem i powstający dokument warunkują się wzajemnie.²²

Zająłem się przykładem twórczości Calle, choć takich transdokumentacyjnych działań da się znaleźć wiele w dorobku współczesnych artystów. Można nawet powiedzieć, że o ile artyści lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego wieku uciekali od sztuki w kierunku dokumentacji, to w ciągu ostatnich trzech dekad w różny sposób sztukę z dokumentacją łączy się działając albo na pograniczach obu obszarów, albo przekraczając ich granice poprzez uwzględnienie składników jednej odmiany praktyki w obszarze drugiej. Dotyczy to przede wszystkim fikcji, która jako cecha twórczości artystycznej tradycyjnie przeciwstawiana dokumentacji, dziś wkracza do niej coraz częściej.

Ciekawym przykładem tendencji transdokumentacyjnych jest też zjawisko określane jako *mock-documentary*. Opisywane jest ono przede wszystkim w na przykładach filmowych. Nie są to fałszywe dokumenty, a utwory oparte na rodzaju gry odwołującej się do zasad konstrukcji dokumentów, ale jednocześnie podważających ich wiarygodność i możliwość udowodnienia. Wskazują zgodnie z zasadami właściwymi dla dokumentu na pewne zdarzenia, ale jednocześnie podważają wiarygodność oznaczanych treści. Podejmują też one polemikę z nastawieniami odbiorców wobec tego typu prac. Agnieszka Ogonowska napisała na temat *mock-documentary*:

Osoba posiadająca bardziej pogłębioną wiedzę na temat filmu (i szerzej – mediów) odnosi analizowany przekaz zarówno do innych znanych jej filmów dokumentalnych, jak i do wiedzy teoretycznej na temat rozwoju różnych form dokumentalizmu. (...) W zależności od poziomu wiedzy odbiorcy, w pierwszym przypadku nie jest wykluczone, że będzie się on czuł oszukany, gdy odkryje prawdziwy status »fałszywego dokumentu«, w drugim – staje się (często mimowolnym) uczestnikiem intertekstualnej oraz intermedialnej gry interpretacyjnej, co stanowi może dlań źródło przyjemnych doświadczeń.²³

Uważam, że na gruncie działań plastycznych również można spotkać taki prześmiewczy dokumentalizm. Dobrym przykładem są *Moje wideomasochizmy* Józefa Robakowskiego (1989). Naiwny widz może odbierać je jako utrwalone na wideo zapisy praktyk, w czasie których artysta poddaje swe ciało przemysłnym torturom. Uważne przyjrzenie się tym zdjęciom pozwala jednak odkryć fałszywość tego dokumentu. Inny sposób podejścia polega na rozważeniu tej pracy w kontekście intertekstualnym, rozpatrywaniu go w nawiązaniu do zdjęć lub filmów z operacji przeprowadzanych na własnym ciele przez Acconciego, Pane czy Orlan. W tej sytuacji *Moje wideomasochizmy* Robakowskiego stają się źródłem zabawnych, ironicznych porównań.

Inna odmiana *mock-documentary* związana jest z krytyką wybranego aspektu kultury popularnej. W tym przypadku ciekawymi przykładami plastycznymi są prace Zbigniewa Libery. *Che. Następny kadr* (2003) to fotografia nawiązująca do znanego zdjęcia pośmiertnego Che Guevary. Ukazuje ona Che w podobnej scenarii, jak na fotografii oryginalnej. Tytuł pracy Libery sugeruje jednak, że pokazywana scena rozgrywa się chwilę później, stanowi następny kadr po wykonaniu poprzedniego zdjęcia. Na pierwszym (oryginalnym) Che był pokazany jako martwy. Na fotografii Libery – podnosząc się pali cygaro. Czyżby więc fotografia ukazująca go jako martwego, która obiegła świat, była mistyfikacją?

Inna realizacja, oparta na podobnej zasadzie, to *Sen Busha* (2003). Pokazana jest okładka pisma *Przekrój* z fotografią, na której kobieta irańska obejmuje amerykańskiego żołnierza witając go jako wyzwoliciecia. Fałszywy dokument uwiarygodniony jest tu przez od-

niesienie do czasopisma o tematyce politycznej, które powinno przedstawiać to, co jest prawdą.

Praktyki transdokumentacyjne w obu omówionych tu odmianach, podobnie jak działania dokumentalne, cechuje horyzontalne ukierunkowanie myślenia. O ile jednak tradycyjna dokumentacja zakładała funkcję informacyjną dokumentów, a także ich istotną rolę w dowodzeniu prawdy, transdokumentacja funkcję tę zakłóca. Informacja okazuje się czynnikiem ingerującym w przebieg faktów. Nie można już wyodrębnić

czystego, czy nagiego faktu, gdyż dokumentując go wpływamy na jego charakter. Dowód jest wytwarzany świadomie podczas przebiegu zdarzenia. Natomiast *mock-documentary* sytuuje to, co skłonni bylibyśmy traktować jako ślady rzeczywistych zdarzeń w kontekście intermedialnej gry pozorów. Dokumenty nie odnoszą się więc już do sieci informacyjnych, jak ujmował to Foster, a w nich uczestniczą.

Grzegorz SZTABIŃSKI

PRZYPISY:

01. Opublikowałem dwa teksty, w których nawiązują do wyróżnionej opozycji: Grzegorz Sztabiński, „Rola historii a prognozy dla sztuki,” *Format*, nr 58 (2010): 4 - 6; „Dyskurs historycyistyczny a sztuka współczesna,” w: *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. Anna Sylwia Czyż, Janusz Nowiński i Marta Wiraszka (Warszawa: Instytut Historii Sztuki UKSW, 2011), 578 - 91. W obu artykułach kwestie wertykalizmu i horyzontalizmu rozważam w odniesieniu do pytania o rolę historii w podejściu do sztuki.
02. Alois Riegl przyjmował, że linia rozwoju sztuki ma postać śruby, natomiast Heinrich Wölfflin zakładał pokrewny obraz spirali.
03. Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, MA - London: MIT Press, 1996), XI. Kolejne cytaty z niniejszej książki pochodzą ze stron XI oraz 199. Tłumaczenie autora.
04. Przed laty w jednej z recenzowanych przeze mnie prac habilitacyjnych autor rozważał analogie kompozycyjne i ikonograficzne między pracami Rauschenberga i jednego z mniej znanych włoskich futurystów. Podobieństwa takie rzeczywiście dawały się zauważyć, ale nie zdawały one sprawy z istoty osiągnięć amerykańskiego artysty. To, że ów włoski futurysta wykonał swe prace wcześniej nie umniejszało też odkrywczości Rauschenberga, gdyż rozważać ja należało w zakresie problemowym innym niż konwencje ikonograficzne lub stylistyczne.
05. Tomkins zacytował wypowiedź Rauschenberga, który wyjaśniał pewnej pani na wernisażu zasady tworzenia swoich prac: „(...) razילו ja przede wszystkim tworzywo, jakim się posługuję, oraz sposób, w jaki je zestawiam. Moje rozwiązania oceniła jako zupełnie dowolne, wydawało się jej, że równie dobrze mógłbym sięgnąć po jakakolwiek inną rzecz; wobec tego dzieło całe nie miało sensu. (...) Odpowiedziałem, że gdybym zajął się opisaniem jej ubioru, brzmiałoby to mniej więcej tak jak to, co mówi o moich pracach. Miała np. na głowie jakieś pióra. Miała też emaliowaną broszkę z miniaturą *Niebieskiego chłopca*, a wokół szyi miała, jakby to pewnie sama określiła, etolę z norek, co równie dobrze można by nazwać skórką zdechłego zwierzęcia” Por. Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors. Five Masters of the Avant Garde* (New York: Penguin, 1969), 190 - 91. Zestawienie przedmiotów w stroju tej pani (piór, reprodukcji, skórki zdechłego zwierzęcia) przypominało więc swą „absurdalnością” rodzaje połączeń obiektów w pracach Rauschenberga.
06. Przy charakterystyce filmu dokumentalnego korzystam z rozważań zawartych w książce: Mirosław Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego* (Gdańsk - Słupsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2004), 39 - 44.

07. Erik Barnouw, *Documentary: A History of Non-Fiction Film* (New York: Oxford University Press, 1974), za: Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, 53.
08. O problemach tych pisał Stefan Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985).
09. John Golding, *Le cubisme*, (Paris: René Julliard, 1965), 183.
10. Tony Godfrey, *Conceptual Art* (London: Phaidon, 1998), 319.
11. Jack Flam, red., Robert Smithson: *The Collected Writings*, 2 ed. (Berkeley: University of California Press, 1996), 182. Kolejny cytat z Roberta Smithsona pochodzi ze strony 181.
12. Gustaw Klucis, „Fotomontaż jako nowy rodzaj sztuki propagandowej (1931),” w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, *Materiały źródłowe do dziejów historii i teorii sztuki 1* (Warszawa: PWN, 1969), 310. Kolejny cytat z tego samego artykułu pochodzi ze strony 309.
13. Dawn Ades, *Photomontage* (London: Thames and Hudson, 1986), 20.
14. Ibid. 45.
15. John Berger, *Selected Essays and Articles: The Look of Things* (London: Penguin, 1972), 185.
16. Za: Sidra Stich, *Yves Klein* (Stuttgart: Cantz Verlag, 1994), 177.
17. Godfrey, *Conceptual Art*, 303.
18. Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, red. Gabrielle Guercio (Cambridge, MA - London: MIT Press, 1991), 21.
19. „Art as Idea as Idea: An Interview with Jeanne Sigel,” w: *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, red. Gabrielle Guercio (Cambridge, MA - London: MIT Press, 1991), 47.
20. Ibid., 50.
21. Grzegorz Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki, Filozofia i Logika* 106 (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010), 261.
22. Na zakłócającą przebieg performance rolę jego rejestracji zwracała uwagę już na początku lat osiemdziesiątych Sabine Gova: „efemeryczny charakter akcji usprawiedliwia sam przez się to utrwalenie, które jest jednakże czymś więcej niż prostym sposobem reprodukcji, w miarę wytwarzania prawdziwego »pola« działania. W rzeczywistości tego rodzaju zapis akcji wprowadza pewne zmiany modyfikujące sytuację pierwotną i potencjalnie prowokuje przez to nowe motywacje mogące prowadzić do progresywnego rozwoju nowych manifestacji.” Por. Sabine Gova, „Pojęcie techniki ekspresyjnej zwanej performance,” w: *Performance*, red. Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski i Jan Stanisław Wojciechowski (Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984), 71. Wówczas jednak zwykle chciano działania performance zbliżyć do życia, a dokumentacji nie przypisywano szczególnej wartości.
23. Agnieszka Ogonowska, „«Mock-documentary» i «faction genre»: wyzwanie dla kina dokumentalnego i paratekstualne gry z widzem,” w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. Andrzej Gwóźdź (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010), 279.