

Anna Raczyński

Sztuka ruchomego obrazu: Rozszerzona praktyka dokumentalna w sztuce współczesnej

Sztuka i Dokumentacja nr 9, 107-116

2013

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.

SZTUKA RUCHOMEGO OBRAZU: ROZSZERZONA PRAKTYKA DOKUMENTALNA W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

Anna Raczynski

Status dokumentu w sztuce współczesnej jest dwojaki: z jednej strony uważany jest za niezwykle istotny dla praktyki artystycznej końca dwudziestego i początku dwudziestego pierwszego wieku, z drugiej strony, przez długi czas traktowano go jako zajmujący marginalne miejsce w sztuce.¹ Krytycy, między innymi historyk sztuki i znawca modernizmu, Clement Greenberg, kwestionował pogląd, że dokument ma status sztuki. W swojej recenzji wystawy fotograficznej C. Greenberg mówił o niezdolności fotografii do „wyjścia poza swoją, niemalże nieuniknioną funkcję dokumentalną i stania się jednocześnie dziełem sztuki”.² Dokument i sztuka traktowane były zatem jako odrębne byty. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku, wydarzenia związane z upadkiem komunizmu oraz ruch feministyczny, walka o prawa gejów i Ruch Wyzwolenia Czarnych, coraz częściej stanowiły inspirację dla artystów wideo, którzy sięgali po dokument jako medium służące wyrażeniu w formie artystycznej tego, co budziło ich zainteresowanie bądź niepokój. W rezultacie praktyka dokumentalna w kontekście sztuki zaczęła ostatnimi czasy zyskiwać zupełnie inny status.

W projekcie badawczym *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art* pojawia się stwierdzenie, że „praktyki dokumentalne ustanowiły jedną z najbardziej znaczących tendencji w sztuce, jakie pojawiły się w przeciągu ostatnich dwóch dekad”.³ Prace artystyczne, które powstały w tym okresie obejmują szereg zróżnicowanych form, łącznie z mockumentami, esejami filmowymi lub fotograficznymi, jak również reportażami w stylu found footage.

Określenie „rozszerzony” odnosi się do zmieniającej się roli i ewoluującej definicji dokumentu w kontekście sztuki i ery cyfrowej, w którym łączenie dokumentu z innymi formami sztuki, takimi jak wideo albo performance sprawia, że praktyka dokumentalna ukazuje się w całkowicie nowej odsłonie. Wieloznaczność, która towarzyszy formie dokumentalnej, stwarza szerokie pole dla teoretycznych dyskusji i praktycznych eksperymentów. Maria Lind i Hito wskazały na liczne dychotomie pojawiające się w kontakcie z filmem dokumentalnym: z jednej strony ma on status sztuki, z drugiej nie-sztuki, mówi się o jego aspektach etycznych jak i estetycznych, a także rozważa się jego pozycję pomiędzy dwiema przeciwstawnymi wartościami takimi jak sztuczność i autentyczność.

To właśnie owo wzajemne oddziaływanie tych przeciwstawnych elementów w obrębie gatunku dokumentalnego stanowi nowatorski wkład do sztuki współczesnej, wymagając jednocześnie głębszej analizy. Przedmiotem niniejszego artykułu jest wzrost znaczenia praktyki dokumentalnej w procesie tworzenia dzieł sztuki, jaki można ostatnio zaobserwować. Analizuję rozmaite sposoby tworzenia i prezentowania owej praktyki, szczególną uwagę poświęcając niektórym z technik, odgrywających pierwszoplanową

rolę, takim jak: wykorzystanie statycznej kamery, eseistyczna instalacja i dokumentalistyczna interwencja. W artykule będę odwoływać się do kilku artystów-dokumentalistów z Wielkiej Brytanii (Peter Watkins, Patrick Keiller i Phil Collins), jak również do dyskursu dokumentalistycznego, a w szczególności do analiz H. Steyerl, która prowadziła obszerne badania na temat roli, jaką w kontekście sztuki współczesnej odgrywa dokument.

Dokument jako „nie-określony” i „prawdziwy”

Najpierw chciałabym zająć się kwestią ekspandującej natury dokumentu. Zmieniające się style i podejście do dokumentu sprawiają, że coraz trudniej zdefiniować czym jest praktyka dokumentalna. Teoretycy niejednokrotnie dawali temu wyraz: „Dokument jako idea lub praktyka nie zajmuje żadnego określonego terytorium. Nie wiąże się z zastosowaniem zestawu określonych technik, ani nie zajmuje się tylko ściśle określonymi zagadnieniami, nie przyjmuje też jakiegokolwiek do końca sprecyzowanej taksonomii form, stylów i sposobów działania. Samo pojęcie dokumentu musi być konstruowane prawie w taki sam sposób, w jaki konstruowany jest świat, który znamy i dzielimy.”⁴ Bill Nichols poczynił rozróżnienie między dokumentem a innymi gatunkami filmowymi stwierdzając po prostu, że dokument mówi o świecie lub społeczeństwie w którym żyjemy, w przeciwieństwie do kreacji, jaką jest rzeczywistość wymyślona przez twórcę filmowego lub artystę. Jakkolwiek podkreśla, że owe zasadnicze rozróżnienia „nie gwarantują całkowitego oddzielenia fikcji od dokumentu”.⁵ A zatem fikcja może być postrzegana jako swoisty dokument, albo odwrotnie, dokument może przypominać fikcję, za sprawą pojawienia się elementów dla niej typowych, takich jak ścieżka dźwiękowa, rekonstrukcje zdarzeń albo korzystanie ze scenariusza. W praktyce, granice między rzeczywistością a fikcją często są niejednoznaczne; ich nieokreślony status stwarzający liczne problemy, zwrócił też uwagę wielu artystów i teoretyków. Okwui Enwezor zajmował się artystyczną praktyką, która oscylowała między sztuką a dokumentem. Odwołuje się on do stanu *unhomeliness*,⁶ który definiuje kondycję współczesnej sztuki. Pojęcie to odnosi się do dwóch aspektów: „mającej ogólnoświatowy zasięg nowoczesności, w ramach której ludzie, towary i idee bezustannie się przemieszczają” oraz „uwolnienia się od homogenizującej tyranii globalnego kapitalizmu”, czyli odrzucenia przez artystów „zinstytucjonalizowanego (muzealnego) modelu sztuki”.⁷ Praktyka artystyczna niekoniecznie ogranicza się zatem do tradycyjnej formy lub dziedziny. Kiedy analizuje się prace dokumentalne, powstałe w obszarze współczesnej sztuki, warto wziąć pod uwagę ów cechujący ją stan *unhomeliness*.

Jedną z kwestii, która stanowi źródło niepewności jeśli chodzi o dokument, jest status prawdy. Tradycyjnie, praktyka dokumentalna, zarówno w sferze mediów, jak i w kontekście sztuki, była łączona z „prawdą” i „rzeczywistością”. W latach trzydziestych dwudziestego wieku, John Grierson, szkocki twórca filmowy, określił dokument jako „twórcze podejście do rzeczywistości” mające na celu edukowanie i informowanie mas, a rosyjski twórca filmowy Dziga Wiertow wciąż powtarzał „Niech żyje życie takie, jakie jest!”. Według D. Wiertowa kamera (Kino-Oko) miała wyższość nad ludzkim okiem, była bowiem w stanie dostarczyć zapis obrazu świata – taki, jakim był naprawdę. Dwadzieścia trzy kroniki filmowe wyreżyserowane przez D. Wiertowa w latach 1922-1925 zatytułowane były *Kino „Prawda”*. Jego podejście do dokumentalnego materiału filmowego, a mianowicie jego techniki montażu, zaowocowały rewolucyjną, awangardową formą, łączącą sztukę z polityką. Chociaż D. Wiertow – który w swoich teoriach podkreślał wagę autentyczności, prawdziwego życia i nie miał cienia wątpliwości, że jego prace mają charakter dokumentalny, to w jego filmach odnajdujemy upiękzoną, poetycką wizję sowieckiej „rzeczywistości”. Realność czy też prawda jego dokumentu jest zatem wielowarstwowa i zsubiektywizowana.

Ponadto, coraz większy dostęp do dokumentalnych obrazów za pośrednictwem internetu i telefonów komórkowych może przyczynić się do zwiększenia ich medialnej siły, ale może również osłabić ich wiarygodność.⁸ W wyniku rozwoju technik cyfrowego rejestrowania i edytowania, materiał cyfrowy jeszcze bardziej dobitnie niż analogowy film lub wideo uzmysławia widzowi „jak bardzo nasza wiara w autentyczność obrazu jest przede wszystkim kwestią zaufania”.⁹ W eseju „Experiments with Truth: The Documentary Turn” Mark Nash skrytykował kondycję filmu dokumentalnego we współczesnym społeczeństwie, stwierdzając, że „ostatnimi czasy stał się on niemal uprzywilejowaną

formą komunikacji, oferując meta-dyskurs kwestionujący bądź gwarantujący prawdę o naszym życiu politycznym, społecznym i kulturalnym¹⁰. Owa kwestia została szczególnie uwypuklona w pracy „The Media Crisis” P. Watkina i w jego nowatorskich fabularyzowanych dokumentach.¹¹ Ten brytyjski reżyser filmowy i telewizyjny zwrócił uwagę na brak dyskusji na temat konstrukcji materiału audiowizualnego we współczesnych mediach, gdzie dominuje „monofорма”. P. Watkins określał ją jako podstawowe narzędzie wykorzystywane w filmowej i telewizyjnej produkcji, obecne w wiadomościach, programach typu „reality show” oraz w większości dokumentów. Rezultatem tego jest „forma, w której dominującą i agresywną rolę odgrywają: przestrzenna fragmentacja, powtarzające się rytmy czasowe, rozedrgana kamera, szybki montaż staccato, oraz bombardowanie dźwiękiem przy jednoczesnym zupełnym braku ciszy czy przestrzeni na refleksję”.

P. Watkins uważa, że „prawda” przedstawiana w klasycznych filmach dokumentalnych i programach telewizyjnych, realizowanych zgodnie z monoformą jest niebezpieczna, ponieważ przyczynia się do powstania biernej widowni, nieświadomej perswazyjności i destrukcyjności metody przy pomocy której przekazywane są informacje. P. Watkins w swoich pracach, już w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dwudziestego wieku, stosował język dokumentu (na przykład kronikę filmową), żeby zwrócić uwagę na sztuczność kina hollywoodzkiego i „kultywowanych przez media mitów »obiektywności«, »rzeczywistości« i »prawdy«”. Na przykład dramat wojenny *The War Game* (1965), pierwotnie napisany dla BBC, przedstawiał skutki zrzucenia bomby atomowej na Wielką Brytanię. Opis tego, co działo się w kolejnych tygodniach po wybuchu to seria obrazów w stylu reportażowym – przywodzących na myśl relacje z wojny wietnamskiej – filmowanych z ręki (na przykład w pierwszej scenie kamera od tyłu podąża za policjantem jadącym na motocyklu) oraz wywiadów w stylu „gadające głowy”. Wszystkiemu towarzyszy głos lektora, pojawiają się także wykresy i napisy wyjaśniające szczegóły. Wiele osób biorących udział w filmie nie było profesjonalnymi aktorami, lecz po prostu mieszkali w pobliżu planu filmowego. W napisach końcowych *The War Game* pojawiają się podziękowania od BBC dla mieszkańców Kent „bez udziału których ten film by nie powstał”. P. Watkins na swojej stronie internetowej (<http://pwatkins.mnsi.net/warGame.htm>) tak skomentował swój zamysł:

Między sceny „z życia” zostały wplecione rozmowy, stylizowane na wywiady, z całym szeregiem „osobistości z establishmentu”, między innymi z anglikańskim biskupem, strategiem nuklearnym, itp. W szokujących wypowiedziach niektórych z nich (w tym biskupa), w których pojawia się aprobata dla broni atomowej, a nawet wojny nuklearnej, wykorzystano autentyczne cytaty. Kolejne wywiady z lekarzem, z psychiatrą, itp. były bardziej stonowane i dotyczyły tego, w jaki sposób broń nuklearna działa na ludzkie ciało i umysł. W tym filmie interesowało mnie przełamanie iluzji „rzeczywistości” wytwarzanej przez media. Stawiałem pytanie: „Gdzie jest »rzeczywistość«?” (...) w obłędzie znamionującym wypowiedzi tych sztucznie oświetlonych osobistości establishmentu, powtarzających oficjalną doktrynę dnia, czy też w obłędzie, jakim przepełniona była reszta wyreżyserowanych i fikcyjnych scen z mojego filmu – stanowiąca ilustrację konsekwencji ich wypowiedzi?

Film P. Watkina, wyprodukowany w dużej mierze dzięki wsparciu firm telewizyjnych, wyprzedził swój czas i bliski był eksperymentalnej praktyce dokumentalnej oraz problemom, które pojawiają się we współczesnej sztuce ruchomego obrazu. Ponadto, jak stwierdził M. Nash, „można spekulować, że nagłe zainteresowanie dokumentem w kontekście sztuki było po części rezultatem porażki, jaką w ostatniej dekadzie poniosły media radiowo-telewizyjne”.¹² Twórcy filmowi tacy jak P. Keiller przeszli z telewizji do sztuki. A zatem dokument w swojej bardziej rozszerzonej formie przeniósł się do galerii lub stał się częścią artystycznych projekcji. Obecnie artyści próbują przeciwstawić się monoformie, właściwej mainstreamowym mediom, wykorzystując potencjał dokumentu jako środka służącego „wprowadzeniu do współczesnej sztuki nowego realizmu”.¹³

Biorąc pod uwagę fakt, że dokumentalistyczną praktykę artystyczną cechuje świadomość problemów towarzyszących tworzeniu filmów dokumentalnych, często można określić ją jako „dokumentowanie refleksyjne”, gdzie takie kwestie jak problematyczna obecność kamery i jej wpływ, lub pewne techniki narracyjne, mogą stać

się częścią działań dokumentalnych. Jak wyjaśnia to B. Nichols, ten rodzaj dokumentu „wyłania się z chęci uwidocznienia samych konwencji reprezentacji oraz z chęci zakwestionowania wrażenia rzeczywistości [...] uwaga widza zostaje skierowana zarówno na narzędzie, jak i na rezultat”.¹⁴ Jest to zabieg często wykorzystywany przez artystów-dokumentalistów takich jak P. Watkins i P. Keiller. Istnieje kilka sposobów pozwalających na zbadanie aspektów refleksyjności.

Bezruch i niewidzialny bohater

W przeciwieństwie do pozostającej cały czas w ruchu kamery i szybkiego montażu, o których pisał P. Watkins w swojej definicji monofromy, długie i statyczne ujęcia są często wykorzystywane przy produkcji filmów etnograficznych – ma to na celu stworzenie mniej problematycznego zapisu rzeczywistości. Statyczna perspektywa przedkłada nad montaż „autentyczność” przestrzennego realizmu¹⁵ i zamiast podążać za podmiotami pozwala pojawiać się im przed kamerą. Jednak kamera nigdy nie jest bezstronna, nawet jeśli jest statyczna; ustawia ją ten, kto dokonuje zapisu, a to wiąże się ze ściśle określonym efektem, którego w wielu przypadkach artysta/filmowiec jest świadom. Stałość obserwacji kamery i wydłużony czas trwania ujęć stwarza odrębne doświadczenie oglądania filmu i sprawia, że zmniejszeniu ulega tradycyjny nacisk na sprawstwo bohatera i akcję obecne w tym, co Gilles Deleuze określa mianem kina „obraz-ruch”. Zastosowanie statycznej kamery i długich ujęć skłania widza do skupienia się na takich detalach jak ścieżka dźwiękowa lub sceneria, zgodnie z duchem koncepcji G. Deleuze’a „obraz-czas”, która opiera się na „rozluźnieniu sensomotorycznych sytuacji” i zintensyfikowaniu „sytuacji optycznych i dźwiękowych”.¹⁶

P. Keiller, brytyjski awangardowy twórca filmowy, dokumentalista i teoretyk, w pełni wykorzystuje statyczną perspektywę i długie ujęcia w swoich esejach filmowych, traktując je jako analityczne narzędzie służące dokumentowaniu brytyjskiego pejzażu. Robinsonowska trylogia – *London* (1994), *Robinson in Space* (1996) i *Robinson in Ruins* (2010) – to cykl podróży poświęconych eksplorowaniu krajobrazów Wielkiej Brytanii, mający na celu „lepsze zrozumienia danego »problemu«, poprzez przyglądanie się krajobrazowi i filmowaniu go”, co miało by zaowocować lepszym zrozumieniem społecznych, politycznych i ekonomicznych spraw kraju.¹⁷ Wszystkie trzy części trylogii można potraktować jako krytykę rządów konserwatystów w latach 1979-97 oraz rządów laburzystów, w czasach gdy premierem był Tony Blair; projekt ten pokazuje, jaki wpływ na środowisko ma polityka. Podczas gdy *London* skupia się na problemach stolicy, a *Robinson in Space* dotyczy problemów z jakim boryka się cały kraj, to *Robinson in Ruins* koncentruje się na kwestiach związanych z miejscem zamieszkania, a mianowicie na definicji tego, czym jest „dom”.

Każdy z tych trzech filmów przypomina na poły dokumentalny przewodnik z lektorem. W pierwszych dwóch lektorem jest fikcyjna, anonimowa postać, która dołącza do swojego eks-kochanka, Robinsona (niewidzialnego protagonisty filmu), by wyruszyć na wycieczkę o charakterze badawczym, najpierw po Londynie, a następnie po całym kraju. W trzecim filmie również przywołana jest postać Robinsona, ale narratorem jest już ktoś inny (wcześniej głosu użył aktor Paul Scofield). W ostatniej części trylogii (*Robinson in Ruins*), kobiecy głos opisuje Robinsona jako „tajemniczego, wędrowca i obserwatora z marginesu społecznego” informując widza o jego zniknięciu około roku 1995. A zatem ostatni film został jakoby zmontowany w oparciu o dziewiętnaście rolek filmu oraz należący do Robinsona notatnik znaleziony w zgłiszczach przyczepy kempingowej. P. Keiller tworzy rozbudowaną fikcyjną narrację i łączy ją z „prawdziwymi” komentarzami, odnosząc się w monologu do wydarzeń, które miały miejsce w świecie brytyjskiej polityki, a także analizując i dokumentując od strony wizualnej krajobrazy, budynki i ulice stanowiące część rozmaitych miejskich i wiejskich środowisk rozsianych po całej Wielkiej Brytanii. Między innymi są to porty w Bristolu, Liverpoolu i Hull ze strefami, gdzie magazynuje się i dystrybuje towary, albo takie ulice jak Oxford i Reading, jak również odosobnione bazy wojskowe i wioski położone na uboczu. Idiosynkratyczne ustawienie statycznej kamery daje rezultaty w postaci surowych obrazów, przywodzących na myśl dokumentalistyczną fotografię Berndta i Hilli Becherów.

U P. Keillera pojawiają się rozmaite aspekty dokumentalistyki refleksyjnej: po pierwsze, głos lektora stanowi wyraźne odwołanie do filmów dokumentalnych, takich, jakie często pokazywane są w telewizji. W trakcie narracji cały czas przypomina się

widzom, że materiał przedstawiany w filmie stanowi część projektu badawczego. Fikcyjny element tych filmów jest zapewne odniesieniem do deklaracji Jacques'a Rancière'a, że „Sztuka nie robi polityki, sięgając do rzeczywistości. Osiąga to przez wynalezienie fikcji, która rzuca istniejącej dystrybucji wyzwanie realności i fikcji.”¹⁸ Po drugie, długie, szczegółowe ujęcia przypominają sposób, w jaki konstruowane są filmy etnograficzne; widz często czeka i kontempluje to, co mu się pokazuje, zamiast być „atakowanym” scenami pojawiającymi się w szybkim tempie, jedna za drugą. Materiał uzyskany dzięki specyficznemu ustawieniu kamery i sposobowi kadrowania, jak również długim ujęciom, zostaje później zmontowany w sposób przypominający pokaz slajdów wideo. Prawdopodobnie głos lektora komentującego pojawiające się obrazy oraz sporadyczne serie zbliżeń to najbardziej dynamiczne elementy stylu, w jakim tworzył swoje filmy P. Keiller. W *Robinson in Ruins* w pewnym momencie kamera robi serię statycznych zbliżeń, by zarejestrować detale znaku drogowego stojącego przy autostradzie, ukazując porastające go małe kępki mchu. Jest to zaskakujący szczegół, uświadamiający, że nawet stosunkowo przyziemne elementy miejskiego pejzażu mogą zostać zaprezentowane w sposób pełen subtelnych niuansów. Ivone Margulies wyjaśnia, jaki wpływ ma przesadność przedstawienia, kiedy mówi o „przyziemnych detalach rzeczywistości” w sztuce hiperrealistycznej: „Nacisk na powierzchniowe detale sygnalizuje oderwanie, nadmiar – widzi się więcej niż potrzeba, by móc »czytać« obraz.”¹⁹

Chociaż można odnieść wrażenie, że ujęcia w filmach P. Keillera pozbawione są ruchu i na pierwszy rzut oka ewokują wrażenie ekstremalnej – albo w niektórych przypadkach „przesadnej” – statyczności, to okazuje się, że tak naprawdę ów bezruch opowiada różne historie. Narrator w *Robinson in Ruins* (2010) stwierdza: „Robinson kiedyś powiedział, że jest przekonany, że jeśli będzie wystarczająco intensywnie wpatrywać się w krajobraz to objawi mu się „molekularna podstawa” historycznych wydarzeń, i w ten sposób miał nadzieję wejrzeć w przyszłość.” Geografka Doreen Massey, stwierdziła „żyjemy, ciągle nam się tak mówi, w erze przepływów.”²⁰ Zauważa ona, że pomimo tego, iż wydłużone ujęcia pojawiające się w filmie stwarzają poczucie bezruchu „w samym środku pośpiechu i przepływów globalizacji,” to owa „statyczność [...] opowiada o trwaniu. Mówi nam o »stawaniu się« w miejscu.”²¹ A zatem bezruch w dokumentalistycznej sztuce P. Keillera reprezentuje ruch i funkcjonuje jednocześnie jako styl estetyczny i narzędzie analityczne.

W połączeniu z kamerą, niewidoczność bohaterów stwarza szczególną narrację, która wzmacnia koncepcję „czas-obraz” G. Deleuze'a, w ramach której nacisk położony jest na „obiekty i otoczenie.”²² Koresponduje to z fabułą filmu będącego projektem badawczym, który zajmuje się określonymi przestrzeniami geograficznymi i tym, co krajobrazy lub budynki są w stanie powiedzieć. Ponadto, chociaż w filmie pojawia się zwykła, czytana narracja, nieobecność pewnych elementów, które są typowe dla „ruchu-obrazu” (tj. filmowych narracji, które odwołują się do sprawstwa bohaterów i akcji), buduje pewien dystans, a także otwiera widzowi pole do interpretacji obrazów. Nigdy nie widzimy, ani bezpośrednio nie słyszymy, tajemniczego Robinsona. Pokazywane nam są tylko zdjęcia krajobrazu. Technika ta może jawić się jako nieco zwodnicza, ale jednocześnie bezustannie przypomina widzowi o obecności tego, co jest poza kadrem, a mianowicie tego, czego publiczność nie może zobaczyć, w tym przypadku jest to protagonista i narratorzy. Widz ma swobodę, jeśli chodzi o wyobrażanie sobie kim mogą oni być. Szczególnie w przypadku nagrywania nie-fikcyjnych dokumentów niewidoczność bohaterów przyczynia się do powstawania złożonej relacji pomiędzy widzem a materiałem badawczym. Jan Verwoert zastanawia się, w jaki sposób sztuka dokumentalna „może być wykorzystana jako miejsce dla kontestowania tradycyjnych wyobrażeń, dotyczących przestrzeni pamięci.”²³ Ten aspekt niewidoczności oraz bezpośredniego otwarcia na widza i jego „od/czytanie” „prawdy” przedstawia przestrzeń liminalną, w której pamięć mentalna i fizyczna łączą się ze sobą.

J. Verwoert dowiódł, że nieobecność twarzy narratora ma silny wpływ na przestrzeń pamięci, że jest to w istocie „trzecia przestrzeń wyłaniająca się z rozdarcia pomiędzy tym, co widzialne a tym co słyszalne, pomiędzy pamięcią indywidualną a wspólną historią, pomiędzy faktem a fikcją.” J. Verwoert skonstruował: „wydaje się, że medium osadzone w czasie, takie jak dokument wideo czy film, paradoksalnie, oferuje interesujące możliwości rozłożenia na czynniki pierwsze wyobrażeń na temat przestrzeni pamięci.”

Eseistyczna instalacja²⁴

Sposób, w jaki sztuka dokumentalna prezentowana jest publiczności (tzn. techniczne możliwości i kontekst w jakim jest sytuowana) jest jednym z najbardziej istotnych elementów, które przyczyniają się do jej ekspansji. Ursula Biemmen stwierdza, że za sprawą ostatnich osiągnięć produkcji cyfrowej, twórców oprócz samego dokumentowania rzeczywistości jeszcze bardziej interesuje organizacja materiału.

Można prześledzić różne etapy ewolucji sztuki mediów – takie jak performance, sztuka wideo, czy instalacja – pojawiające się równolegle z postępowaniem dokonującym się w dziedzinie technologii, począwszy od wynalezienia fotografii. Zdaniem wielu teoretyków, ów postęp miał znaczący wpływ na definicję sztuki. W porównaniu z jednokanałowym wideo czy filmem, instalacje wideo oferują większą liczbę rozmaitych sytuacji: jak wyłożył to Michael Rush, jest to „świadomość przestrzeni poza monitorem.”²⁵ Jest to również sposób na zgłębianie pojęcia czasu. Wideoinstalacja wprowadza zupełnie nowy kontekst, przez pryzmat którego można postrzegać sztukę. Od czasu kiedy użyto elementów praktyki rzeźbiarskiej w prezentacji prac wideo, kontekst i treść stały się wymienne. Metod właściwych rzeźbiarskiej praktyce artystycznej używali różni artyści, jak na przykład Nam June Paik w swoich instalacjach z odbiornikami telewizyjnymi. Instalacja wideo była również wykorzystywana jako sposób na dekonstrukcję konwencjonalnej narracji. Na przykład inwigilacyjne instalacje Bruce’a Naumana dotyczą kwestii pasywnego charakteru relacji publiczności z ekranem. M. Rush tłumaczył, że „instalacja odegrała istotną rolę w wyzwaniu reakcji widza na oglądany obiekt.” Znaczące w kontekście sztuki dokumentalnej jest stwierdzenie J. Verwoerta, że „głównym motywem dla przestrzennej prezentacji materiału badawczego w postaci instalacji była próba skrytykowania sekwencyjnej organizacji linearnych narracji oraz wynikającego z nich utowarowiania historii, a także chęć znalezienia dla nich alternatywy.”²⁶

Po raz kolejny możemy odnieść się do artysty P. Keillera, którego prace były ostatnio prezentowane w formie wystawy na głównym dziedzińcu Duveen Gallery w londyńskim Tate Britain. Pokaz, zatytułowany *The Robinson Institute* (2012), tematycznie eksplorował obecny kryzys ekonomiczny w Wielkiej Brytanii i składał się z filmów, malarstwa i znalezionych artefaktów (wykonanych przez innych artystów i wydobytych z archiwum Tate), a także książek, piosenek i wytworów przemysłowych. Jego prace filmowe, takie jak *London* (1994), *Robinson in Space* (1996), *The Dilapidated Dwelling* (2000) oraz *Robinson in Ruins* (2010) wyświetlane były na ekranach w różnych częściach przestrzeni wystawowej. Przestrzenna organizacja projekcji, szklane gabloty i instalacje tworzyły bardziej elastyczne – a czasem nieoczekiwane – doświadczenie oglądania i słuchania, mające istotny wpływ na sposób, w jaki jego dokumentalne prace były postrzegane przez publiczność. Prace były eksponowane przy wykorzystaniu konstrukcji z ręcznie wykonanych aluminiowych kątowników. Nielinearny sposób, w jaki zostały zaprezentowane fragmenty jego badań, pozwalał widzowi – jeśli tego chciał – głębiej zbadać artefakty, dzieła sztuki i filmy.

Na przykład, pomiędzy eksponatami P. Keiller umieścił oryginalne wydania książkowe lub broszury dotyczące rewolucji robotniczej i skrajnie lewicowej polityki, z którą autorzy prac sympatyzowali. Z kolei nowsze wydania owej literatury zostały udostępnione na kilku biurkach, gdzie można było przyjrzeć im się z bliska. Ogólny układ wystawy współgrał z twierdzeniem M. Rusha, że instalacja jest „zakorzeniona w rozszerzonych wyobrażeniach »przestrzeni rzeźbiarskiej« w sztuce performance i tendencji zmierzającej w stronę większego uczestnictwa widza w sztuce” oraz, że jest „kolejnym krokiem do zaakceptowania jakiegokolwiek aspektu lub materii z życia codziennego przy tworzeniu dzieła sztuki.”²⁷ Publiczność zostaje zaproszona do tego, żeby przypatrzeć się badaniu krajobrazu przez P. Keillera i zyskać większą świadomość kryjących się za nim znaczeń i aspektów ekonomicznych. Zatem struktura tej wystawy przypomina raczej bogate w informacje archiwum, w którym zwiedzający mogą prześledzić aspekty obecnego kryzysu ekonomicznego w Wielkiej Brytanii. W przeciwieństwie do „linearnej logiki artykułu naukowego”, rozmieszczenie różnych rodzajów materiałów w przestrzeni, a mówiąc dokładniej instalacji, kreuje środowisko, które jest „dyskursywne bez konieczności podążania konsekwentną ścieżką akademickiego rozumowania, gdzie za twierdzeniem stoją argumenty prowadzące do

wniosków. Raczej [...] instalacja funkcjonuje jak sieć odnośników.²⁸ Sztuka instalacji i kontekst w jakim jest prezentowana, stanowi dla sztuki dokumentalnej i politycznej ważne narzędzie, bowiem ich celem często jest rozbicie zbyt uproszczonych linearnych procesów, skądinąd uważanych za nieadekwatne dla tak złożonych kwestii.

Interwencja dokumentalna

Pojęcie „sztuka interwencyjna” funkcjonuje jako określenie interakcji między artystami a ich pracami, miejscami a publicznością; stanowi ono dodatkową gałąź praktyki sztuki uczestniczącej, o której wcześniej wspominałam w kontekście sztuki instalacji. Może również odnosić się do działań artystycznych, które wkraczają w sytuacje spoza świata sztuki, usiłując tym samym zmienić zastane okoliczności (ekonomiczne lub polityczne), lub po prostu dać wyraz świadomości sytuacji, bądź stanu rzeczy, nad którymi ludzie wcześniej nigdy się nie zastanawiali. O dokumencie zawsze mówiło się jako o formie, która „wyłania się w momencie kryzysu” lub traumy i która często proponuje jedną z najbardziej adekwatnych metod „dyskusji o problemach społecznych.”²⁹ W rezultacie definicja sztuki interwencyjnej często pokrywa się z aspektami artystycznej praktyki dokumentalnej. Aby zbadać włączenie sztuki interwencyjnej do artystycznej praktyki dokumentalnej, przyjrzymy się projektowi *Marxism Today* (2010) brytyjskiego artysty P. Collinsa. Działalność P. Collinsa stanowi przykład wykorzystania interwencji jako elementu dokumentalnej praktyki.

Najpierw jednak musimy wrócić do koncepcji „prawdziwego” przedstawiania rzeczywistości w dokumencie, ponieważ termin „interwencja” implikuje, że artysta ma tutaj swój wkład i wywiera pewien wpływ. Wydaje się, że charakterystyczne dla praktyki dokumentalnej jest „wyrażanie chęci pozbycia się autora czy też twórcy”, w celu zachowania bezstronności w przestawianiu tematu.³⁰ Olivier Lugon poddał w wątpliwość metody mające zapewnić takie przedstawienie: „Czy twórca powinien skryć się za tematem w pozorowanej neutralności, czy jego obecność jest niezbędną dla uwiarygodnienia jego dowodów? Czy estetyczna formalizacja jest pożądana, czy niedopuszczalna, czy wzmacnia ona, czy osłabia dokumentalną wartość obrazu? Czy »prawdziwy dokument« nie składa się z nagromadzenia dowodów, które mówią same za siebie i nie wymagają najmniejszych przekształceń, czy podpisu twórcy? Czyż nie jest to, z samej swojej natury, wspólne przedsięwzięcie?”³¹

Artystyczne działania brytyjskiego artysty P. Collinsa odnoszą się do wielu kwestii poruszanych przez O. Lugona. To, co dzieje się w projekcie *Marxism Today* jest interesujące, ponieważ naprawdę staje się wspólnym wysiłkiem artysty i osób pojawiających się w dokumencie (szczególnie w drugim filmie). Projekt można podzielić na dwie części. W pierwszej części P. Collins wypytywał byłych nauczycieli marksizmu-leninizmu, dociekając co się z nimi działo po upadku muru berlińskiego w 1989 roku. Prezentowane jest to w formie wideo, które nosi tytuł *Marxism Today (prologue)*. W sumie na ogłoszenie odpowiedziało sześćdziesięciu nauczycieli, z których dziesięciu udzieliło wywiadu w filmie; onologię trzech nauczycielek wybrano do ostatecznej wersji prologu. W przypadku tych monologów szybko staje się oczywiste, że kobiety doświadczyły traumy związanej z procesem zjednoczenia oraz, że towarzyszy im poczucie straty. Struktura wschodnioniemieckiej edukacji została całkowicie wchłonięta przez zachodni system szkolnictwa. Historyk Richard Evans opisuje gwałtowność tej transformacji: „Domy wydawnicze zniknęły, szkolne podręczniki zostały zastąpione innymi, [...] wszystkie instytucje badawcze zlikwidowano, uniwersytety zamknięto – skala i tempo transformacji jest po prostu oszałamiająca.”³² Poprzez pryzmat tych rozważań warto spojrzeć na postać nauczycielki, która jako pierwsza wypowiada się w filmie. Opowiada ona o rewolucyjnym życiu jakie prowadziła jako wykształcona, niezależna kobieta, pozostająca w związku małżeńskim z Afrykaninem. To szczęście zostało jednak nagle przerwane poprzez samobójstwo męża wkrótce po upadku muru berlińskiego, rozpad NRD oraz problemy związane ze znalezieniem pracy. W trakcie wywiadów zastosowano wiele zbliżeń – nerwowe ruchy dłoni, wyraz twarzy, domowe otoczenie – co w rezultacie stworzyło kameralną atmosferę i bliską relację pomiędzy udzielającą wywiadu a kamerą. Pozostałe dwie osoby udzielające wywiadów to nauczycielka, której córka – niegdyś olimpijska gimnastyczka – usiłuje prowadzić życie zwykłej nastolatki w zjednoczonych Niemczech oraz kobieta, która napisała pracę doktorską dotyczącą neoliberalnych teorii na temat

bezrobocia, a następnie pracowała w Berlinie Zachodnim jako analityk finansowy. Dopełnienie wywiadów stanowią fragmenty edukacyjnych filmów propagandowych, wyprodukowanych przez NRD-owskie państwowe studio filmowe DEFA, między innymi film *Kontakt* (1968), w którym pokazana jest sytuacja, gdzie podczas zainscenizowanej lekcji nauczyciel dyskutuje z uczniami o pojęciu wyzysku. Dyskusja stopniowo zamiera, pojawia się niepokojąca ścieżka dźwiękowa, na którą składają się dźwięki gitary i wokalizy, pozostawiając to, co dzieje się w klasie w zawieszaniu „zatapiając finałowe momenty sceny w nie-narracyjnej muzycznej abstrakcji.”³³ Powstrzymanie uczniów od kontynuowania dyskusji, wymuszone przez muzyczny wtęret, symbolizuje przyspieszone zmiany, jakie miały miejsce po zjednoczeniu Niemiec. W drugiej części projektu – zatytułowanej *Use! Value! Exchange!* (2010) – artysta aktywnie włączył się i zaprosił jedną z nauczycielek, by poprowadziła lekcję marksizmu-leninizmu dla współczesnej grupy studentów ekonomii, tym samym zadając pytanie „jak mogłaby wyglądać taka lekcja i jakie mogłoby to mieć znaczenie dla odbiorców sztuki, lepiej zorientowanych raczej w estetyczno-filozoficznej tradycji zachodniego marksizmu, niż w ortodoksyjnych doktrynach w stylu sowieckiego, biurokratycznego socjalizmu?”³⁴ Eksperyment w formie seminarium na temat *Kapitału* Marksa (1867) ma miejsce na berlińskiej uczelni – Hochschule für Technik und Wirtschaft i skutecznie posuwa projekt dalej przez wprowadzenie elementu artystycznej interwencji i wyciągnięcie całej sytuacji poza świat sztuki, w tym przypadku jest to kontekst seminarium akademickiego dotyczącego ekonomii, w którym uczestniczą studenci bardziej zaznajomieni z zachodnim, kapitalistycznym społeczeństwem. W *Use! Value! Exchange!* P. Collins po prostu prezentuje dokumentację owego seminarium, przeplatana ujęciami pomnika Karla Marksa usuwanego z centrum Berlina za pomocą dźwigu. Obie części, prolog i *Use! Value! Exchange!* pokazywane były razem w British Film Institute (BFI) w Londynie, wyświetlano je w scenarii zrekonstruowanych sal lekcyjnych wyposażonych w oryginalne NRD-owskie meble szkolne.

W wywiadzie P. Collins stwierdził, że „zawsze interesowali go »wykluczeni inni« (the othered).”³⁵ Jeffries definiuje collinsowską konstrukcję **wykluczonych innych** jako „nie po prostu innych, lecz **wykluczonych innych**; ludzi zredukowanych do tego, czym nie są, za sprawą naszych domniemań – domniemań, którym P. Collins rzuca wyzwanie.” Projekt ten oferuje nowe spojrzenie na upadek komunizmu, wysuwając na pierwszy plan doświadczenia zwykłych ludzi wywołane przez zmiany, które z dnia na dzień dokonały się w ich życiu, powodowane nagłym zniknięciem oficjalnej ideologii. Seminarium i prezentacja projektu w BFI stworzyły interesujące sytuacje, które dodały znaczenia pierwszemu etapowi badań, czyli wywiadowi i materiałom archiwalnym wykorzystanym w filmie dokumentalnym. W porównaniu z prologiem sytuacja seminarium miała charakter mniej emocjonalny. Współcześni niemieccy studenci byli nieco skonfundowani lekcją na temat marksistowskiej ekonomii, podczas której nauczycielka przedstawiała w zarysie pewne jej aspekty, takie jak wartość użytkowa, wartość wymienna i rola nadwyżki. Kiedy wykład się skończył i studenci mogą zadawać pytania, jeden z nich zapytał: „Dlaczego wszystko urządzone jest w sposób niekorzystny dla robotnika?” P. Collins zakończył film pytaniami: „Gdzie będziemy za pięćdziesiąt lat?” oraz „Gdzie powinniśmy być?” Umieszczenie projektu najpierw w kontekście współczesnej niemieckiej sali wykładowej, a ostatecznie w Wielkiej Brytanii, przewartościowuje teraźniejszość i przyszłość. Przeniesienie **wykluczonego innego** do środowiska instytutów usytuowanych w centrum Londynu i Manchesteru rekontekstualizuje ten materiał. Tak naprawdę ideologie i propaganda widoczne w *Marxism Today* skłaniają brytyjską publiczność do zrewidowania własnej edukacji. P. Collins skomentował to tak: „Zastanów się, jak jest skonstruowany brytyjski system edukacji. Marksizm zawsze łączony jest z praniem mózgu, stanowi tabu albo postrzegany jest jako zaraza, jednak tutaj hegemonia jest niewidzialna: nigdy nie mówi się nam wprost o tym, jaką ideologię nam się wpaja, podczas gdy w Europie Wschodniej było to przynajmniej jawne.”

Interwencyjne podejście P. Collinsa jest integralną częścią jego praktyki dokumentalnej. Wywołuje ono jednocześnie skomplikowane i fascynujące rezultaty. Nie należy jednak pomijać problematycznego charakteru tej metody. H. Steyerl wyjaśniła w swoim artykule „Documentary Uncertainty”, że nawet wtedy, gdy praca artystyczna jest wyraźnie krytyczna – jak wykazano w społecznie zaangażowanych i kooperatywnych pracach – gatunek dokumentalny reprezentowany w tych projektach poddaje

w wątpliwość „deklarację obiektywizmu i podobieństwo historyczne.”³⁶ Z drugiej strony, mimo tego niepewności „czy to, co widzimy, jest »prawdziwe«, »rzeczywiste«, »faktyczne« i tak dalej,” H. Steyerl podkreśliła, że „ta niepewność nie jest wstydlivym brakiem, który musi być ukryty, lecz stanowi podstawową jakość współczesnych metod dokumentalnych.”³⁷

Interdyscyplinarny charakter sztuki dokumentalnej przyciąga uwagę badaczy nawet spoza obszaru sztuki. P. Keiller na przykład został uznany za „najbardziej oryginalnego geograficznego i politycznego myśliciela brytyjskiego”.³⁸ Jak zauważyła Marta Kosińska, używanie filmu, jako narzędzia czy procesu badawczego ma długą historię. Artyści nie tylko ewaluują język i znaczenie filmu, a dokładniej mówiąc dokumentu, lecz starają się także rozszerzyć jego formę tak, by film dokumentalny przekroczył tradycyjne konteksty, to znaczy wyszedł poza salą kinową i znalazł swoje miejsce także w galerii lub w środowisku akademickim.³⁹ Szeroka dziedzina sztuki współczesnej pozwala dokumentowi korzystać z różnorodnych form i praktyk, co jest widoczne w pracach P. Watkinsa, P. Keillera i P. Collinsa. Jednym z głównych obszarów, które zostały pominięte w powyższej pracy jest wpływ internetu na sztukę dokumentalną. Sposób oglądania i produkowania materiału w sieci (różnorodne interfejsy, media strumieniowe oraz swoboda użytkownika w poruszaniu się po stronach internetowych) ma oczywiście bardzo duży wpływ na praktykę artystyczną, w tym także na praktykę dokumentalną i jest centralnym

PRZYPISY

- ¹ Zob. Maria Lind i Hito Steyerl, red., *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*, Berlin: Sternberg Press, 2008).
- ² Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, t. 2: Arrogant Purpose, 1945-1949 (Chicago-London: University of Chicago Press, 1986), 60.
- ³ Lind i Steyerl, red., *Reconsidering the Documentary*, 16.
- ⁴ Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 12.
- ⁵ ———, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2010), xi.
- ⁶ Termin „unhomeliness” jest nieprzetłumaczalny na język polski, odnosi się do ogólnego stanu „bycia pomiędzy”. Brak przynależności do jednego określonego miejsca, kultury czy formy sztuki, nie musi oznaczać stanu pejoratywnego.
- ⁷ Okwui Enwezor, „Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of »Truth« in Contemporary Art,” w: *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*, red. Maria Lind i Hito Steyerl (Berlin: Sternberg Press, 2008), 66.
- ⁸ Zob. Lind i Steyerl, red., *Reconsidering the Documentary*, 13.
- ⁹ Nichols, *Introduction to Documentary*, xvi.
- ¹⁰ Mark Nash, „Experiments with Truth: The Documentary Turn,” *Anglistica* 11, nr 1/2 (2007): 33-34.
- ¹¹ Peter Watkins, „The Media Crisis,” http://p Watkins.mnsi.net/part1_home.htm. Kolejne cytaty z P. Watkinsa pochodzą z tej samej strony.
- ¹² Nash, „Experiments with Truth: The Documentary Turn,” 34.
- ¹³ ———, „Reality in the Age of Aesthetics,” *Frieze*, nr 114 (2008), http://www.frieze.com/issue/print_article/reality_in_the_age_of_aesthetics/.
- ¹⁴ Nichols, *Representing Reality*, 33.
- ¹⁵ Pojęcie „realizmu przestrzennego” odwołuje się do fundamentalnego systemu przekonań kulturowych, zgodnie z którym „wzrok nie myli” w: Kathleen Kuehnast, „Gender representation in visual ethnographies: an interpretivist perspective,” *CVA Review*, (Spring 1990): 21-30.
- ¹⁶ Zob. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* (London: Continuum, 2005), 1-12.
- ¹⁷ Patrick Keiller, *The Possibility of Life's Survival on the Planet* (London: Tate Publishing, 2012), 9.
- ¹⁸ Patrz William Raban, „Politics and Experimental Film – A Personal View,” *Sequence*, no.w.here, nr 3 (2012): 35.
- ¹⁹ Ivone Margulies, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday* (Durham-London: Duke University Press, 1996), 46.
- ²⁰ Doreen Massey, Landscape/space/politics: an essay, w: *The Future of Landscape*, <http://thefutureoflandscape.wordpress.com/landscapespacepolitics-an-essay/>. Esej nawiązuje do projektu badawczego Patricka Keillera: „The future of landscape and the moving image.”
- ²¹ Ibid.
- ²² Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, 4.
- ²³ Jan Verwoert, „Research and Display: Transformations of the Documentary Practice in Recent Art,” w: *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*, red. Maria Lind i Hito Steyerl (Berlin: Sternberg Press, 2008), 201. Kolejne cytaty z J. Verwoerta pochodzą ze strony 202.
- ²⁴ Określenie to zostało zapożyczone z ww. artykułu J. Verwoerta, w którym bada on sposób, w jaki we współczesnej sztuce prezentowane są archiwa.
- ²⁵ Michael Rush, *New Media in Art (World of Art)* (London: Thames & Hudson, 2005), 124. Kolejny cytat z M. Rusha

pochodzi ze strony 132.

²⁶ Verwoert, „Research and Display,” 199-200.

²⁷ Rush, *New Media in Art*, 124.

²⁸ Verwoert, „Research and Display,” 198.

²⁹ Lind i Steyerl, red., *Reconsidering the Documentary*, 12.

³⁰ *Ibid.*, 25.

³¹ Olivier Lugin, „»Documentary«: Authority and Ambiguities,” w: *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*, red. Maria Lind i Hito Steyerl (Berlin: Sternberg Press, 2008), 31.

³² Richard Evans, „Germany's Morning After,” *Marxism Today*, (June 1991): 20-23.

³³ Michèle Faguet, „Sympathy is a Bridge for Ideology: Phil Collins's Adventures in Marxism,” *Afterfall*, nr 11 (2011), <http://www.afterfall.org/journal/issue.27/sympathy-is-a-bridge-for-ideology-phil-collins-s-adventures-in-marxism>.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Patrz Stuart Jeffries, „Fastest! Tallest! Marxist! The visual art of Phil Collins,” *The Guardian* (6.02.2011), <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/feb/06/marxist-visual-art-phil-collins>. Kolejne cytaty z wywiadu z P. Collinsem pochodzą z tego samego artykułu.

³⁶ Faguet, „Sympathy is a Bridge for Ideology.”

³⁷ Hito Steyerl, „Documentary Uncertainty,” *Re-Visiones*, nr 1 (2011), <http://re-visiones.imaginarar.net/spip.php?article37>.

³⁸ Owen Hatherley, „How Patrick Keiller is mapping the 21st-century landscape,” *The Guardian* nr (30.03.2012), <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/mar/30/patrick-keiller-robinson-tate-exhibition>.

³⁹ Zob. Marta Kosińska, *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej* (Poznań: Galeria Miejska Arsenal, 2012).

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. London: Continuum, 2005.

Enwezor, Okwui. „Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of »Truth« in Contemporary Art.” W: *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*, red. Maria Lind i Hito Steyerl, 62-103. Berlin: Sternberg Press, 2008.

Evans, Richard. „Germany's Morning After,” *Marxism Today*, (June 1991): 20-23.

Faguet, Michèle. „Sympathy is a Bridge for Ideology: Phil Collins's Adventures in Marxism,” *Afterfall*, nr 11 (2011), <http://www.afterfall.org/journal/issue.27/sympathy-is-a-bridge-for-ideology-phil-collins-s-adventures-in-marxism>.

Greenberg, Clement. *The Collected Essays and Criticism*. t. 2: Arrogant Purpose, 1945-1949. Chicago-London: University of Chicago Press, 1986.

Hatherley, Owen. „How Patrick Keiller is mapping the 21st-century landscape.” *The Guardian*, (30.03.2012), <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/mar/30/patrick-keiller-robinson-tate-exhibition>.

Jeffries, Stuart. „Fastest! Tallest! Marxist! The visual art of Phil Collins.” *The Guardian*, (6.02.2011), <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/feb/06/marxist-visual-art-phil-collins>.

Keiller, Patrick. *The Possibility of Life's Survival on the Planet*. London: Tate Publishing, 2012.

Kosińska, Marta. *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*. Poznań: Galeria Miejska Arsenal, 2012.

Kuehnast, Kathleen. „Gender representation in visual ethnographies: an interpretivist perspective.” *CVA Review*, (Spring 1990): 21-30.

Lind, Maria i Hito Steyerl, red. *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*. Berlin: Sternberg Press, 2008.

Lugin, Olivier. „»Documentary«: Authority and Ambiguities.” W: *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*, red. Maria Lind i Hito Steyerl, 28-37. Berlin: Sternberg Press, 2008.

Margulies, Ivone. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham-London: Duke University Press, 1996.

Massey, Doreen. Landscape/space/politics: an essay, w: *The Future of Landscape*, <http://thefutureoflandscape.wordpress.com/landscapespacepolitics-an-essay/>.

Nash, Mark. „Experiments with Truth: The Documentary Turn.” *Anglistica* 11, nr 1/2 (2007): 33-40.

———. „Reality in the Age of Aesthetics.” *Frieze*, nr 114 (2008), http://www.frieze.com/issue/print_article/reality_in_the_age_of_aesthetics/.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

———. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Raban, William. „Politics and Experimental Film – A Personal View.” *Sequence, no.w.here*, nr 3 (2012): 35-36.

Rush, Michael. *New Media in Art (World of Art)*. London: Thames & Hudson, 2005.

Steyerl, Hito. „Documentary Uncertainty,” *Re-Visiones*, nr 1 (2011), <http://re-visiones.imaginarar.net/spip.php?article37>.

Verwoert, Jan. „Research and Display: Transformations of the Documentary Practice in Recent Art.” W: *Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1: The Greenroom*, red. Maria Lind i Hito Steyerl, 188-210. Berlin: Sternberg Press, 2008.

Watkins, Peter. „The Media Crisis.” http://pwwatkins.mnsi.net/part1_home.htm.