

Łukasz Guzek

Funkcja dokumentacji w sztuce współczesnej

Sztuka i Dokumentacja nr 3, 5-13

2010

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.

FUNKCJA DOKUMENTACJI W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

Zadaniem tego tekstu jest próba przybliżenia statusu dokumentacji w sztuce współczesnej oraz opisanie procesu zmiany funkcji dokumentacji jaki możemy obserwować w ciągu ostatniej dekady. W uproszczeniu polega on na zyskiwaniu przez dokumentację artystycznej samodzielności. Dokumentację jako zjawisko artystyczne *par excellence* możemy rozpatrywać na dwóch płaszczyznach: (1) formalnie jako sposób tworzenia nowych dzieł sztuki, czyli, nazwijmy to, czysto artystycznie, i ten punkt widzenia interesuje mnie tu najbardziej, (2) ale także kontekstowo (społecznie), gdy rozpatrujemy zagadnienie dokumentacji z punktu widzenia pracy instytucji, kuratorów czy polityk kulturalnych, co jakkolwiek interesuje mnie w tym tekście mniej, niemniej jest warto odnotowania, ponieważ ilość przedsięwzięć dotyczących sztuki wciąż rośnie, co ma pewien wpływ na częstotliwość sięgania po dokumentację, a różnorodność „literacka” haseł (metafor), pod którymi się one odbywają oraz rozmaitość przestrzeni, w których się odbywają ma z kolei wpływ na formę prac.

1.

Dla badania dokumentacji jako sztuki potrzebna jest kategoria ujmująca całość zjawiska. Taką najbardziej ogólną kategorią jest kategoria środka artystycznego, używana tu przeze mnie za Peterem Bürgerem¹. Zastępuje ona inną kategorię ogólną – kategorię stylu, która nie może już być stosowana wobec dzieł „nieorganicznych”, czyli takich, których struktury są labilne i powodują – to kluczowe stwierdzenie Bürgera – „zniesienie sztuki w praktyce życiowej”. Nie oznacza to, że sztuka przestaje istnieć, ale że praktyka życiowa staje się formą sztuki. Tłumaczy w ten sposób relacje między sztuką tradycyjną, operującą kategorią stylu, a awangardową (Bürger mówi o dadaizmie i częściowo surrealizmie, ale ponieważ są to podstawowe źródła sztuki poawangardowej od drugiej połowy dwudziestego wieku poczynając, uważam iż jest ona stosowalna do zjawisk współczesnych, także tu omawianego zjawiska

dokumentacji jako sztuki). Użyteczność ogólnoteoretycznej kategorii środka artystycznego polega na tym, że zakłada rozszerzanie sztuki pod względem formalnym. Pozwala na zrozumienie praktyki artystycznej, w której dokumentacja pełni rolę materiału artystycznego, czyli ma bezpośredni udział w tworzeniu dzieł sztuki.

Przesunięcie funkcji dokumentacji w kierunku jej usamodzielnienia ma źródła w historii awangard modernistycznych, zwłaszcza dada-surrealistycznej, na co wskazał Bürger. Proces ów zyskuje nowy impuls wraz z krystalizacją sztuki konceptualnej w latach siedemdziesiątych, kiedy to następuje odnowa radykalizmu postaw awangardowych ze skłonnością do eksperymentu artystycznego. Konceptualizm był skrajnie „nieorganiczny”, a także rozszerzył spektrum sztuki o środki (media) do tej pory całkowicie pozaartystyczne tak, że sztuką mogło być „wszystko”. Nastąpiło ostateczne uprawomocnienie form efemerycznych jako sztuki (wchodzących w zakres definicji sztuki). Zapoczątkowane wtedy procesy nadały dynamikę sztuce po lata dziewięćdziesiąte. Współcześnie, omawiane tu podejście do dokumentacji nie jest związane ze szczególną dyscypliną ani z medium, co wynika z utarty znaczenia tego rodzaju kategoryzacji w sztuce. Zараz zjawisko wykorzystania dokumentacji jako sztuki jest dziś na tyle znaczące pod względem ilości realizacji, ich rozmaitości formalnej, że można je uznać za samoistny nurt.

Zjawisko dokumentacji sztuki nabiera znaczenia na terenie sztuki konceptualnej, co wynika jednak z konieczności podyktowanej jej naturą (jak mawia Kosuth), a inaczej, nową sytuacją ontologiczną dzieła pokonceptualnego. Jest wtedy sposobem rozwiązywania jego potrzeb informacyjnych i komunikacyjnych. W sensie wartościującym pozostaje jednak nadal wtórna, tak jak reprodukcja w tradycyjnym podejściu do sztuki. Zараz dokumentacja jest uwikłana w zasadniczą sprzeczność między zakładaną nieistotnością przedmiotu sztuki a jedynym możliwym i jedynym dostępnym sposobem istnienia dzieła i kontynuacji dyskursu sztuki².

Kosuth przedstawił *ekspresis verbis* założenia formy konceptualnej w *Art after Philosophy* (1969). Kluczowe dla niej jest

określenie nowej funkcji sztuki, którą wyraża sformułowanie „tworzenie znaczeń” (*making meaning*). Tworzenie znaczeń jest funkcją sztuki ważniejszą niż tworzenie form wizualnych, które tym samym przestały pełnić w sztuce rolę wartościującą, a ich główna rola artystyczna została zanegowana jako dekoracja. Została więc tu określona na nowo struktura (morfologia, jak często się wyraża) dzieła sztuki – znaczenie (idea) przed materialnym przedmiotem, oraz rola artysty jako tego, który kształtuje znaczenia, a nie materię. Celem projektu Kosutha nie jest brak dzieła, jak często potocznie rozumie się sens konceptualizmu, ale dokonanie odwrócenia hierarchii obowiązującej w sztuce historycznej, gdzie znaczenie jest interpretacją, nadbudową formy wizualnej, a bezpośrednio jest on wymierzony w głównego przeciwnika artystycznego Kosutha – formalizm Greenberga i wyrażający go ekspresjonizm abstrakcyjny.

Wobec redukcji funkcji formy, zrozumiała jest rola teorii. To dlatego teksty, referaty, a także takie formy prowadzenia dyskursu akademickiego jak odczyty, konferencje, panele dyskusyjne stały się formami sztuki konceptualnej³. Teoria i praktyka łączyły się, ale na gruncie praktyki (artystycznej). Często stosowanym określeniem staje się teorioprawa (*theoria cum praxis* – określenie wywodzące się od Leibniza).

Pierwszą formą tworzenia znaczeń były tautologie. Tautologie bazują na ostensywnym sposobie definiowania sztuki – wskazywaniu przykładowo co nią jest (nie jest), przy rezygnacji z ujęcia całościowego (abstrakcji)⁴. Taką rolę artysty określił Judd w swym słynnym stwierdzeniu „If someone says his work is art, it's art”, które niech posłuży za przykład definicji nominalnej (nominatywnej), ustalającej w sposób uznaniowy zakres znaczenia terminu, który jednak natychmiast zmienia się w definicję realną w praktyce artystycznej, co tylko raz jeszcze pokazuje trudność budowania definicji sztuki⁵. Nie bez racji też punkt zwrotny historii sztuki został wskazany przez Kosutha w sztuce Duchampa (*ready made* i surrealistycznej praktyce znajdowania, czy podnoszenia do rangi dzieła sztuki). Nadal jednak sens pracy artysty polega tu na wytwarzaniu przedmiotów, tylko innymi metodami, a znaczenie pozostaje związane z przedmiotem. Duchamp zrozumiał tę pułapkę i w pewnym momencie zastopował „produkcję” *ready made*. Ich ilość została ograniczona i potwierdzona certyfikatem artysty. Dopiero po samoograniczeniu w roli wytwórcy (zewnątrzne ograniczenia zostały już zniesione) mógł dokonać się zwrot od przedmiotu ku znaczeniu, co było przecież głównym polem zainteresowania Duchampa, który od początku swej twórczości wiele wysiłku poświęcał kodowaniu i dekodowaniu znaczeń, budując skomplikowane ciągi narracji.

Innym kluczowym słowem Kosutha jest „kontekst”. Kontekst, rozumiany jako rodzaj relacji między przedmiotem a otoczeniem, stał się też dla niego metodą tworzenia znaczeń. Przy-

znanie artysty roli antropologa kultury w tekście *Artist as Anthropologist* (1975) sytuuje tworzenie sztuki w kontekście całości treści kultury, jako tworzenie narracji. W tym też tekście wcześniejsza droga tautologii została zanegowana *expressis verbis* jako modernistyczna, czyli czysto formalistyczna. Podobnie, w tym samym czasie koło połowy lat siedemdziesiątych, Świdziński w manifestie założycielskim sztuki kontekstualnej *Sztuka jako sztuka kontekstualna* (1976)⁶, dyskutuje z definicją Kosutha, wskazując na różnicę między definicją sztuki jako wyrażeniem ekstensjonalnym (w *Sztuce po filozofii*, 1969) a intensjonalnym, związanym z kontekstem⁷. Świdziński nazywa siebie „nieskomplikowanym pragmatystą”⁸. Kontekst, za Yehoshua Bar-Hillelem, określił on jako „kontekst pragmatyczny”. Powiazał w ten sposób definicję sztuki z konkretem miejsca i czasu – tu i teraz konkretnej osoby/osób (definicja sztuki to teraz definicja okazjonalna, czyli zależna od kontekstu). Morfologię (określenie często wtedy stosowane przez Kosutha i Świdzińskiego) dzieł należących do tego nurtu Świdziński nazywa „morfologią okazjonalną” w nawiązaniu do założeń teorii kontekstualnej. Widzimy więc, że „kontekst” jest słowem kluczowym dla obu artystów i jest przez nich rozumiany specyficznie w związku z ich praktyką: jako kontekst związany z dziełem, instalacjami czy u Świdzińskiego z performance, ale i potocznie, jako najszerszy kontekst kultury i życia ludzkiego, czyli właśnie „antropologicznie”⁹. Przy czym, chciałbym tu podkreślić samodzielność drogi Świdzińskiego, paralelność i kongenialność rozwiązań, co wynikało z operowania od czasu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w pokrewnym obszarze sztuki.

Zarazem, kontekst zlokalizowany, umiejscowiony, został powiązany z najszerszym możliwym kontekstem – „światem w którym żyjemy”, bo jak mówi – „Nie można zmienić świata nie zmieniając się wraz z nim.” (Nevertheless one cannot change the word without being changed with it at the same time)¹⁰. Powiązanie kontekstualne – naszego tu i teraz z najszerszym kontekstem kulturowym jest logiczne – oparte na logikach rządzących rzeczywistością, co Świdziński opisuje w książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*. Jednak „nieskomplikowany pragmatysta” mówi, że nie mamy wpływu na świat, mamy natomiast wpływ na konkretną sytuację komunikacyjną, stąd postulowany zwrot w praktyce artystycznej ku „działaniom lokalnym”. Porzucamy więc wielkie liczby i wielkie narracje na rzecz danego nam czasu-przestrzeni teraz. Można zasadnie powiedzieć, że Świdziński doprecyzowuje tu Kosutha.

Sztuka konceptualna dała początek dwóm procesom. Jeden dotyczy form. Rozwój form sztuki pokonceptualnej prowadził do powstawania w latach dziewięćdziesiątych sztuki związanej ze specyfiką miejsca (*site specific*) i opartej na czasie (*time based*), a więc na związku przestrzeni i obecności. Powstaje ogromna różnorodność form i formuł artystycznych określanych wspólnym mianem sztuki instalacji. Bazowały one na założeniu,

które było fundamentem sztuki konceptualnej – pierwszeństwa „tworzenia znaczeń” (*making meaning*) wobec formy materialnej, co źródłowo wywodzi się z pierwszeństwa otaczającej przestrzeni wobec przedmiotu w minimal arcie. Zarazem formalizm, sama zasada poszukiwania nowych form i sposobów tworzenia, wiążąca się z wzorcem awangard modernistycznych, została zaniegowana przez postmodernizm i odrzucona jako „sztuka dla sztuki” na rzecz treści (dyskursu).

„Dyskurs nie mówi nam jak patrzeć na rzeczy, na ich formujące się w naszej świadomości obrazy. Mówi jak te obrazy czytać, a to nie to samo.” – pisze Porębski i cytuje Foucaulta: „To gwałt zadany rzeczom, narzucona im praktyka”¹¹. Dyskurs nabiera charakteru hermeneutyki znaczenia, czyli odnosi się do treści sztuki, a nie formy (struktury, morfologii). Dyskursywizacja sztuki jest więc procesem, w którym funkcją sztuki staje się tworzenie znaczeń, a nie form wizualnych, przedmiotowych. Jest to proces właściwy dla sztuki pokonceptualnej, który jest realizowany w szeroko rozpowszechnionych praktykach kuratorskich, zwłaszcza w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych. Michael Brenson opisując ów „czas kuratorów” zajmuje się instytucjonalnym, czyli politycznym wymiarem tej działalności. Jednak zarazem podkreśla aspekt tworzenia sztuki przez kuratorów¹². Można to uzasadnić tylko na gruncie pokonceptualnym, gdzie takie pomieszczenie ról jest częścią otwarcia procesu „tworzenia znaczeń” i przedefiniowywania sztuki. Kurator występuje jako artysta, a artysta jako krytyk¹³, gdzie owo „jako” jest specyficznym konstruktem sztuki pokonceptualnej¹⁴.

Dziś sztuka oparta na dokumentacji i dokumentowaniu stawia na nowo kwestie poszukiwań formalnych. Dzieła, o których mowa proponują rozwiązania formalne w obrębie dyskursów (rozmaitych *studies* na które rozpadła się historia sztuki).

2.

Zjawisko dokumentacji jako sztuki staje się uchwytnie z początkiem lat dwutysięcznych, gdy formy instalacyjne, które najpierw wypracowały i następnie ugruntowały hybrydalną formę artystyczną, zaczęły wyczerpywać potencjał swojej dynamiki rozwojowej. Zarazem, w kręgu sztuki performance (czy używając kategorii bardziej ogólnej sztuki akcji) pojawia się nurt świadomie wykorzystujący powtórzenie jako formę artystyczną w postaci *re-enactment* (proponowałem także za Lee Wenem, który wykonywał tego typu akcje określenie *revisiting* – rewizytowania dzieł sztuki). Wynikła ona z postawienia zagadnienia dokumentowania, a także muzealizacji i *last but not least* stworzenia możliwości komercjalizacji form efemerycznych. Najbardziej znanym przykładem jest podjęcie przez stowarzyszenie Variable Media zmagania z dokumentacją tego typu prac zgromadzonych w Guggenheim Museum, czego rezultatem było *Seven Easy Pieces* Mariny Abramović (Muzeum Guggenheima, 2005).

Zauważmy, że ten szeroki już dziś nurt poszukiwań teoretycznych i realizacji praktycznych związanych z dokumentacją i dokumentowaniem został zapoczątkowany na terenie sztuki akcji. Po raz kolejny w historii sztuki od czasu awangard naturalny radykalizm form artystycznych, opartych na czasie i obecności, inicjuje nowe prądy w sztuce. W tego rodzaju sztuce powtórzenie ma swoją specyfikę ze względu na brak oryginału. Wykonanie jest zawsze oryginałem. Dobrze tego rodzaju zależność ilustruje idea rozszerzonej muzyki Cage’a i nawiązujące do niej koncerty Fluxusu czy wykonania utworów fluxusowych kompozytorów.

Po modernizmie „rozszerzanie” sztuki obejmuje coraz szersze spektrum praktyk i współwystępuje ze strategią cytatu. Jednak postmodernistyczny cytat (czy intertekst) rozróżnia między oryginałem a powtórzeniem. Dostarcza natomiast wzorca dla korzystania z dzieł jako materiału artystycznego. Owym materiałem staje się możliwa całość treści kultury, a inaczej mówiąc znaczeń, co wskazuje na związek z konceptualizmem Kosuthowskim, ale już z okresu „antropologicznego”, po 1975 roku, kiedy to rozszerza on zakres „tworzenia znaczeń” z definiowania pojęcia „sztuka” na najszerwsze możliwe pole kultury. [Kosuth pracuje tak do dziś, by wspomnieć jego ostatnie „architektoniczne” realizacje jak *The Language of Equilibrium* (Wenecja 2007), *At Last I Belived I Understood* (La Casa Encendida, Madryt 2008), czy jego ostatnią realizację w wielkiej skali *Neither Appearance Nor Illusion* w Luwrze 2009 (cytat z Nietzschego), choć tu używa własnych tekstów (15 zdań). W tych realizacjach tekst na ścianie, co prawda ukazuje się, a nawet narzuca naszym oczom, ale zarazem przecież jego istota jest niewizualna i należy jej poszukiwać poza kształtem liter. Obrazowo wskazuje na to Lyotard przez porównanie do zapisu Tory we wstępie do zbioru tekstów Kosutha¹⁵].

Relacja jaka występuje w sztuce opartej na dokumentacji między dziełem będącym materiałem, tworzywem a powstałym z niego nowym dziełem, nie daje się opisać w znanych terminach. Platońska relacja między bytem prawdziwym a pozornym (cieniem) jest możliwa w dziełach o strukturze organicznej (inaczej: dziełach zamkniętych), czyli zakładających koherencję składników, podczas gdy od czasu awangard duża część dzieł ma charakter „nieorganiczny” (w rozumieniu Būrgera). Kategoria „aury” powołana przez Benjamina dla dokonywania rozróżnienia między oryginałem a kopią, tak pomocna w opisie relacji sztuki tradycyjnej i sztuki opartej na mediach, okazuje się tu niewystarczająca. Rozróżnienie jakiego dokonywał Benjamin w obszarze sztuki awangard lat trzydziestych, dziś, wobec dzieł o których mowa, jest już nieadekwatne, jednak nie dlatego, że nie ma oryginału a tylko symulakry, ale dlatego, że zawsze mamy do czynienia z oryginałem.

Wydawałoby się, że dla zrozumienia charakteru dzieł, o których mowa, pomocna może być wypracowana równoległe z konceptualizmem kategoria intermedialności (przez Dicka Higginsa, od 1965 roku praktycznie do końca życia). Intermedialność dotyczy dzieł w nomenklaturze awangard Bürgera „nieorganicznych”. Dzieło intermedialne jest wynikiem stapiania się w nową całość form pochodzących z rozmaitych mediów i praktyk sztuki, które w takim ujęciu są potencjalnie materiałem dla nowych dzieł, co można by porównać do roli dokumentacji wobec nowych dzieł. Można by więc sztukę opartą na dokumentacji nazwać intermedialną, tyle że taka relacja odpowiada dziś większości dzieł. Ich formy są tworzone jako mieszanina rozmaitych mediów i obszarów doświadczenia artystycznego (a także pozaartystycznego, czyli życiowego). Dziś, strukturalne rozdzielenie mediów nie jest już możliwe w tak przejrzysty sposób jak to uczynił Higgins w „karcie intermedii”, gdyż musiałby uwzględniać jednocześnie wszystkie możliwe kombinacje. Ponadto, relacja jaką opisał Higgins zachodzi teraz także wewnątrz dzieła, między jego składnikami, elementami, użytymi mediami.

W odniesieniu do zjawiska dokumentacji jako sztuki, intermedia mogą służyć za ogólny schemat teoretyczny. Jednak w odniesieniu do konkretnych praktyk nie odpowiadają skomplikowanym relacjom między medialnym zachodzącym w dziełach opartych na dokumentacji. Intermedialny schemat powstawania sztuki można rozpoznać w dialektycznej relacji między oryginałem a sztuką powstającą na bazie jego dokumentowania, która tworzy trzecią wartość – nowe dzieła. Dokumentacja, w przedstawionym tu rozumieniu, nie jest reprodukcją. Nie tylko dlatego, że efemeryczność oryginału pozwala kształtować jego dokumentację w dowolny sposób, ale też dlatego, że relacja między nimi tworzy pole przenikania mediów i znaczeń.

3.

Dla zrozumienia relacji jakie wytwarza uznanie samodzielnej roli dokumentacji w sztuce, pomocna może być teoria historii Franka Ankersmita, która pokazuje, że historia jest narracją (mówi także: przedstawieniem, reprezentacją) „nakładaną” na fakty. Z kolei badacz, styka się z nimi ze świadomością ich zde-terminowania narracją. Ankersmit dostrzega niebezpieczeństwo polegające na tym, że przestajemy zajmować się faktami, a zajmujemy narracjami (interpretacjami). Tak właśnie dzieje się dziś z narracjami kuratorskimi, które są w większości „literaturą” oderwaną od form sztuki. Jeszcze bardziej jest to dostrzegalne w przypadku narracji takich jak polityka kulturalna czy promocja i marketing strategii handlowych, nie mających nic wspólnego ze sztuką.

Ankersmit przypomina, że narracja historyczna różni się od literackiej tym, że jest oparta na faktach oraz że budujemy narracje (interpretujemy) nie wtedy, gdy mamy za mało fak-

tów, ale wtedy gdy mamy ich za dużo. Podobnie relacji między oparciem na faktach a samodzielnością narracji dotyczy inna uwaga Ankersmita o rozróżnieniu między badaniem historycznym (opisem) a pisarstwem historycznym (narracją). Te zasady tworzenia narracji mogą być pomocne w tworzeniu wzorca badawczego zjawiska dokumentacji traktowanej jako sztuka. Bo- wiem pozwala on uchwycić relację między faktami artystycznymi w punkcie wyjścia a powstałą na ich podstawie nową formą, która nieuchronnie jest interpretacją. Można więc powiedzieć, że w dokumentacji jako sztuce fakty (artystyczne) podlegają narratywizacji. Pozwala to zrozumieć samodzielność dokumentacji jako sztuki, a pozbawić ją cechy wtórności, którą wyraża prefiks „re” – a więc wszelkie re: -konstrukcje, -kontekstualizacje, -definicje, -interpretacje. Sięgając po inne obrazowe porównanie, można dokumentację uznać za ready made i przytoczyć powiedzenie przypisywane Duchampowi, że „ponieważ wszystkie tubki do farb używanych przez artystę stanowią produkty pochodzenia przemysłowego, czyli ready made, stąd wniosek, że wszystkie obrazy na świecie to robione »ready made«”.

Wracając do Ankersmita, mówi on, że narracja historyczna dąży do przedstawienia całościowego obrazu przeszłości. Związek narracji z faktami porównuje do metafory, która podsuwa ogólne kategorie, w jakich o faktach mówimy, stwarza całościową perspektywę, a w rzeczywistości „organizuje całą naszą wiedzę”¹⁶. Dobra narracja tworzy wartość dodaną: „Miara sukcesu narracji ujawnia się, gdy sugeruje ona ujęcie przeszłości, które nie może zostać zredukowane do tego, co na temat przeszłości mówi literalnie”¹⁷. Przywołajmy w związku z powyższym jeszcze dwa punkty z tezy o narratywistycznej filozofii historii:

4.1.1. Interpretacje narracyjne są Gestalts.¹⁸

5.3.2. Historyczny wgląd rodzi się zatem w przestrzeni *między* konkurencyjnymi narracyjnymi interpretacjami i nie może być definiowany przez żaden specyficzny (zbiór) interpretacji.¹⁹

Z punktu widzenia prowadzonych tu rozważań, ważna jest zasada oparcia narracji na faktach, co oznacza, iż zakłada nowe ich uporządkowanie, czyli nadanie im nowej formy. Przywrócenie znaczenia formy, w praktyce i jako punktu wyjścia interpretacji, jest sposobem na radzenie sobie z oderwaniem od sztuki w rozmaitych *studies*, kontekstowych interpretacji i „literatury” tworzonej przez kuratorów.

Ankersmit posługuje się także kategorią doświadczenia. Doświadczenie historyczne jest rozumiane podobnie jak doświadczenie pragmatyczne w książce Deweya *Sztuka jako doświadczenie*, gdzie sztuka jest powiązana z indywidualnym doświadczeniem bezpośrednio życiowym, co powodowało, iż jego koncepcja była tak bliska artystom amerykańskim lat sześćdziesiątych. Podob-

nie doświadczenie historyczne jest opisywane poprzez pokrewieństwo do doświadczenia estetycznego. Charakteryzuje je też bezpośredniość i indywidualizm. Doświadczenie historyczne jest doświadczeniem pragmatysty, pokrewnym Deweyowi, ale i jest koniecznym warunkiem kontekstualnej praktyki Świdzińskiego – bycia tu i teraz, działania lokalnego.

Wskazanie pewnych podobieństw w konstrukcjach myślowych z teorią historii Ankersmita ma tu charakter wstępnego rozpoznania możliwości metod badania zjawiska sztuki opartej na dokumentacji jako sposobu aktualizacji przeszłości na bazie historycznej (faktycznej).

4.

W Polsce, próby rozwiązania zagadnienia uchwytności sztuki efemerycznej wiążą się z ideami Jerzego Ludwińskiego przedstawionymi w związku z przygotowaniami do *Symposium Wrocław 70*. Powstają wtedy projekty Centrum Badań Artystycznych (Ludwiński) i Centrum Poszukiwań Artystycznych (Wiesław Borowski, Włodzimierz Borowski, Andrzej Turowski)²⁰. Z tych pomysłów wyrasta projekt *NETu* Kosińskiego i Kosińskiego (1971) oraz projekt *Żywe Archiwum – Dokumentacja* Wiesława Borowskiego i Andrzeja Turowskiego (galeria Foksal, 1971). Choć *NET* miał tylko dwie odsłony, to dzięki przyjęciu wzorca myślenia poprzez strukturę sieciową, stał się początkiem licznego i przynoszącego wiele ciekawych artystycznych rozwiązań ruchu galerii i innych przedsięwzięć, takich jak wystawy, sympozja, konferencje trwających przez całe lata siedemdziesiąte, które mogą być zasadnie traktowane jak formy sztuki konceptualnej. Wzorec sieci był motorem napędowym ruchu w dekadach następnych. Natomiast *Żywe Archiwum – Dokumentacja* ogranicza się do galerii Foksal, gdzie wyjściowa idea ulega stopniowej degradacji jako narzędzie „tworzenia” własnej historii sztuki, co można wyczytać w tekście Luizy Nader²¹. Wyrazem tego procesu jest także tekst Wiesława Borowskiego *Pseudoawangarda*

z 1975 roku²². Zapewne także to było przyczyną rozluźniania współpracy Turowskiego z Foksal w drugiej połowie lat siedemdziesiątych.²³

W związku z projektem *Żywe Archiwum – Dokumentacja* powstały w Foksal dwa teksty – manifesty, przypisywane obu autorom, choć *Dokumentacja* jest podpisana przez galerię, jako jej oficjalne stanowisko, a nie projekt autorski. W tym tekście pada sformułowanie, że dokumentacja staje się „formą dzieła sztuki”²⁴. Jednak kryje się

za tym prosta konstatacja na temat „natury” dzieł z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, gdy wraz ze sztuką konceptualną pojawiła się wielka różnorodność form efemerycznych. Oba teksty są więc bardziej opisem ówczesnego stanu sztuki, a archiwum/dokumentacja raczej spełnia wobec niej „naturalne” powinności niż projektuje wizję przyszłości artystycznej. W dekadzie lat siedemdziesiątych, dekadzie wielkiej intensywności sztuki konceptualnej i efemerycznej, także w Polsce, galeria Foksal coraz bardziej zamyka się w swoim gronie i nie bierze udziału w sieci ruchu inicjatyw gallerynych i wystawienniczych w Polsce. Idea żywej formuły archiwum, a tym bardziej dokumentacji jako formy dzieł sztuki, nigdy nie rozwinęła się poza wstępne sformułowania z początku lat siedemdziesiątych, bazujące na pomysłach Ludwińskiego. Dlatego to w faktach artystycznych tworzonych w ramach ruchu wyrastającego z *NETu* można doszukać się początków my-

ślenia o użyciu dokumentacji jako sztuki.

W rozumieniu lat siedemdziesiątych, zwłaszcza w kręgu Foksal, archiwum i dokumentacja to pojęcia tożsame, tak samo pełniące usługowe funkcje wobec form efemerycznych, traktowanych jak zamknięte, „organiczne” całości i w tym znaczeniu nie różniące się od tradycyjnych dzieł. Natomiast *NET*, bazując na mailartowskim sposobie pojmowania sztuki, zakłada nie tylko

W odniesieniu do zjawiska dokumentacji

jako sztuki, intermedia mogą służyć

za ogólny schemat teoretyczny. Jednak

w odniesieniu do konkretnych praktyk

nie odpowiadają skomplikowanym

relacjom między medialnym zachodzącym

w dziełach opartych na dokumentacji.

Intermedialny schemat powstawania

sztuki można rozpoznać w dialektycznej

relacji między oryginałem a sztuką

powstającą na bazie jego dokumentowania,

k która tworzy trzecią wartość – nowe dzieła.

Dokumentacja, w przedstawionym tu

rozumieniu, nie jest reprodukcją.

gromadzenie i eksponowanie, ale i nadanie dalszej dynamiki tej sztuce, puszczenie jej w obieg i obrót jej ideami i artefaktami.

W odniesieniu do materiału gromadzonego w trakcie festiwalu (dwóch edycji z 2009 i 2010 roku) posługuję się słowem dokumentacja, a nie archiwum. Archiwum łączy się z instytucjonalizującym stosunkiem do form sztuki, natomiast dokumentacja kieruje naszą uwagę na materialny fakt i jest materialnym faktem, który może być przedmiotem, materiałem dla dalszych prac.

5.

W sztuce opartej na dokumentacji dwie cechy wydają się być najistotniejsze, zarówno z punktu widzenia historii sztuki od czasu awangard, ale i współczesnej praktyki artystycznej. Po pierwsze, sztuka oparta na dokumentacji przestaje być postrzegana w kategoriach następstwa czy wtórności, jaka charakteryzuje relację oryginał-powtórzenie. Po drugie, oparcie sztuki na dokumentacji powoduje, że tworzenie sztuki w punkcie wyjścia dotyczy form, a nie „tworzenia znaczeń”, co oznacza iż ulega odwróceniu wektor poszukiwań artystycznych zapoczątkowany w konceptualizmie Kosutha i praktykach pomodernistycznych, i który jest tak charakterystyczny dla praktyk „czasu kuratorów”.

Dokumentacja rozważana w kategoriach środka artystycznego oraz przywołane wyżej schematy relacji (konceptualizm, kontekstualizm, aura, intermedia czy narratywizacja), które mogą przybliżyć specyfi-

kę relacji w pracach opartych na dokumentacji, mają charakter uogólnień zmierzających do ujęcia całości zjawiska dokumentacji jako sztuki. Poniżej przedstawiam przykłady praktyk artystycznych wykorzystujących dokumentację. Kolekcję zgromadzonych prac cechuje wielka różnorodność sposobów realizacji, użytych mediów i form wizualnych. Każda z prac, w sposób często niezwykle oryginalny i twórczy, wykorzystuje relację między oryginałem a formą prezentacyjną. Przytoczone poniżej przy-

kłady ilustrują możliwości powstawania prac w oparciu o dokumentację. Pochodzą z wystawy *Sztuka – Obiekt – Zapis*, która odbyła się w dniach 8 – 17 kwietnia, w ramach 2 Festiwalu Sztuka i Dokumentacja, Łódź 2010. Kuratorką wystawy była Aurelia Mandziuk-Zajackowska. Prace zostały nadesłane na *open call*. Zgodnie z zasadami festiwalu, prace zostały wykonane w roku poprzednim. Więcej szczegółów na temat przytoczonych poniżej prac oraz pełną listę realizacji pokazanych w ramach Festiwalu można znaleźć na stronie domowej: <http://www.doc.art.pl>.

W sztuce opartej na dokumentacji dwie

cechy wydają się być najistotniejsze [...]

Po pierwsze, sztuka oparta na dokumentacji

przestaje być postrzegana w kategoriach

następstwa czy wtórności [...]

Po drugie,

oparcie sztuki na dokumentacji powoduje,

że tworzenie sztuki w punkcie wyjścia

dotyczy form, a nie „tworzenia znaczeń”,

co oznacza iż ulega odwróceniu wektor

poszukiwań artystycznych zapoczątkowany

w konceptualizmie Kosutha i praktykach

pomodernistycznych, i który jest tak

charakterystyczny dla praktyk

„czasu kuratorów”.

Angelika Fojtuch nadesłała serię zdjęć pełniących funkcję typowej dokumentacji do portfolio (w nadsyłanych pracach można wyróżnić typ portfolio) – kilka fotek małego formatu + druki zaświadczaające, że zdarzenie miało miejsce. Jednak uważne przyjrzenie się tym zdjęciom ukazuje (niewykorzystaną przez artystkę) możliwość dokumentacji – charakter wykonywanego przez nią performance, polegający na fizycznym wspianiu się i splataniu z drugą osobą powoduje, że w ułamkach sekund postaci tworzą zaskakujące formy układy – żywe, body-artowskie rzeźby. Ale dopiero medium fotografii ujawnia nowe formalno-estetyczne możliwości nadbudowane nad działaniem na żywo. Fotografie owych „rzeźb” mogłyby funkcjonować jako samoistne prace, powstałe na bazie dokumentacji.

Wykorzystanie tego rodzaju relacji między dokumentacją performance (procesu) a fotografią, która staje się samodzielną pracą jest tym

rodzajem strategii tworzenia dokumentacji jako sztuki, który jest często stosowany. Np. seria dużych fotografii wykonanych w trakcie performance prezentowanych w ramach *Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Akcji – Interakcje* w Piotrkowie Trybunalskim wykorzystuje możliwości owego zatrzymania w ułamku sekundy akcji, która następnie funkcjonuje jako samodzielną obraz, posiadający własną atrakcyjność wizualną i walory formalno-artystyczne. Pojedynczy kadr tylko do

pewnego stopnia informuje o samej akcji (czyli spełnia rolę dokumentacji), natomiast dobrze oddaje emocje, nastroje jej towarzyszące.

Sposobem wykorzystania relacji performance i dokumentacji fotograficznej jest performance dokamerowy, zwany przez grupę Łódź Kaliska „performance dla fotografii” (dla filmu). Tego typu strategię wykorzystala **Maria Kozłowska**. Jej *Pomniki dla Warszawy* to fotografie, zestawione parami, przedstawiające odpowiednio całą sylwetkę i zbliżenie twarzy. Ujęcie całościowo ukazuje postać w sytuacji, w otoczeniu pejzażu miejskiego, gdzie wygląda jak rzeźba. Prace pokazują czystą obecność (postać nie wykonuje żadnego gestu czy akcji).

Zaprezentowany przez **Kamę Sokolnicką** zestaw fotografii opowiada o pracy *W kręgu Hansa Poelziga / Widma Maxa* będącej rodzajem *tableau vivant* przedstawiającym fikcyjną scenę spotkania architektów Wrocławia. Scena ma sens symboliczny, i to podwójnie – historycznie jest reprezentacją powstawania dziewiętnastowiecznego miasta; współcześnie mówi o poszukiwaniu owego historycznego Wrocławia przez jego polskich mieszkańców. Zestaw fotografii opowiada o pracy – sytuacji stworzonej przez artystkę (poznajemy sposób podglądania sceny przez otwór w ścianie), jak i o tym, co przez ów otwór można było zobaczyć. Natomiast w znaczeniu samodzielnej realizacji dokumentacja wnosi coś jedynie poprzez staranną aranżację zawieszenia fotografii.

Maciej Bohdanowicz pokazał serię fotografii modernistycznej architektury mieszkalnej z lat trzydziestych (osiedle Montwiłła-Mireckiego w Łodzi). Jak zaznacza autor, fotografie wydają się identyczne i przypadkowe. Różnią się tylko szczegółami. Jego celem jest, aby owo miejsce zaczęło „opowiadać”; fotografie mają działać nastrojem, mówić o historii i o współczesności. Owo narracyjne zamierzenie decyduje o specyfice użycia formy dokumentacyjnej, tu w dokumentowaniu „życia” architektury miejskiej.

Dagmara Bugaj nadesłała fotografię rzeźby Jeffa Koonsa *Balonowy kwiat* (*Aufgeblasene Luftballon*) z Potsdammer Platz w Berlinie. Użyła techniki fotografii otworkowej (*pine hole*). To właśnie owa technika przesuwaa pracę ku dokumentacji jako sztuce, gdyż jest bardziej pracą manualną, niż mechaniczna fotografia.

Praca **Izy Łapińskiej** *Filmowy defekt samotności* należy do serii fotografii ekranu z filmem, który artystka uważa za osobieście ważny. Prace wynikają z pewnej pustki i tęsknoty jaka pojawia się po silnym przeżyciu dostarczonym przez kino. Formalnie, praca sięga po metody strukturalistyczne. Można ją także określić jako fotograficzny found footage – zestaw zdjęć z filmu, które w zamierzeniu mają ten film scharakteryzować, ale też scharakteryzować przeżycie widza. Kadry nie zawsze, nie jest

to celem, są rozpoznawalne. Raczej mają być ciekawymi obrazami, niż informacją o filmie, będącym ich źródłem.

Druga pokazana przez nią praca to dokumentacja fotografii Davida Armstronga wystawionych na festiwalu w Arles. Artystka zwróciła uwagę sposób ich prezentowania jako aranżacji na ścianie powtarzającej nieporządek fot rozrzuconych na stole. Wykonana przez Łapińską dokumentacja dokumentacji powoduje, że pierwotnie pokazywane w nieuporządkowaniu fotografie wracają do formy uporządkowanej – pojedynczej fotografii – artefaktu.

Seria prac fotograficznych **Izabeli Zielińskiej** *Ryty Współczesności* to fotografie powstałe na podstawie obrazów zaobserwowanych w otoczeniu. Oryginałem (skoro tu są pokazane jako dokumentacja) jest obraz zaobserwowany w miejscu rzeczywistym. Relacja dokumentacyjna może być opisana poprzez porównanie z surrealistyczną metodą podnoszenia do rangi dzieła sztuki. Obraz malarskiej materii zaobserwowany realnie mógłby przecież jako artefakt zostać przeniesiony do galerii, co było strategią często stosowaną przez artystów informel czy Nowych Realistów. Także fotografia oddająca „obraz” materii malarskiej w zbliżeniu tak, iż tworzą abstrakcyjny obraz jest częstym motywem fotografii i filmu strukturalnego. Jednak tu ów obraz pokazany jako dokumentacja zwraca uwagę nie tyle na samego siebie, a na relację między oryginałem a obrazem fotograficznym, sytuując go w obszarze innego dyskursu.

Wideoinstalacja **Karoliny Kubik** *Szaman miejski* nawiązuje bezpośrednio do strategii akcji dokamerowych czy „performance dla filmu”. Praca składa się z serii performance w przestrzeni miejskiej. Akcja wpisuje się w życie miasta do tego stopnia, że jest nie do rozpoznania jako sztuka. Inny typ akcji to wykonanie działania w przestrzeni ogólnodostępnej, na klatce schodowej, gdzie każdy może wejść. Działanie jest proste w formie, raczej formalne niż narracyjne. Jednak performerskie *par excellence* – na klatce widzimy nogi leżącej postaci wsunięte w szczeble poręczy. Akcja polega na rozsuwaniu nóg tak, by stopniowo rozłożyć je możliwie najszerzej. Inny film polega na ponawianych próbach wspięcia się na okrągły słup pergoli ogrodowej. Tu akrobatyka znów angażuje kondycję fizyczną artystki. Film z akcji jest montowany tak, by czas przebiegu akcji zanotować w cyklu statycznych kadrów poszczególnych jej faz. Artystka słusznie zauważa pokrewieństwo z performance miejskimi Valie Export, która wpisywała swoje ciało w fragmenty przestrzeni (dokumentując je fotograficznie).

Podobnie **Katarzyna Nocni** wykonała wideoperformance, przy czym praca *Rajstopy* może być też określona jako wiedorzeźba, gdyż ukazuje przemiany formy – rajstopy ubrane na nogi są wypełniane piaskiem, co zmienia formę ciała nadając mu postać

abstrakcyjnych form o charakterze rzeźbiarskim, dynamicznie się zmieniających.

Do tego typu należały także prace wideo **Anny Gaik-Czasak**, czy **Karoliny Freino**, która do wykonania wideoperformance wykorzystwała kamerę internetową pokazującą ulicę w Belgradzie, dzięki czemu powstał nie tylko film (rejestracja), ale jej akcja miała publiczność – oglądających stronę:

<http://www.informatika.com/webkamera/trg-nikole-pasica.htm>.

Osobnym zjawiskiem na festiwalu było zgłaszanie wideo umieszczanych przez autorów w serwisie Youtube i prezentowane jako odpowiednie linki (np. **Michał Brzeziński**, **Łukasz Pietrzak**), czy **Agnieszka Adamek** na stronie serwisu:

<http://www.wp.pl>.

Wideo **Anny Syczewskiej** *Niepotrzebne skreślić* dokumentuje przygotowanie do performance Arti Grabowskiego. Pokazuje owe przygotowania jako rodzaj akcji dokamerowej artysty, dowodząc tym samym, że w sztuce performance następuje „zniesienie sztuki w praktyce życiowej” jak chciał Bürger, albo że sztuka jest doświadczeniem w rozumieniu Deweya. Dokumentacja staje się samodzielną pracą o charakterze badawczym, dającym wgląd w naturę sztuki performance.

Dorota Nieznalska nadesłała pracę wideo określoną przez nią w opisie jako „paradokument”. Praca jest złożona z dwóch warstw – głosowej, będącej zapisem z odczytania sentencji wyroku z uzasadnieniem z 4 czerwca 2009 roku uniewinniającego Nieznalską od oskarżenia o obrazę uczuć religijnych poprzez wystawienie instalacji *Pasja* w galerii Wyspa w Gdańsku w 2001 roku, przy czym głos jest zniekształcony, tak jak głos wypowiadających się policjantów czy świadków, którzy mają nie zostać rozpoznani; oraz obrazowej, przedstawiającej dłonie głoszącej kompulsywnie koronę cierniową (odlew w brązie należący do serii prac tego typu). Wideo od początku zostało pomyślane jako praca samodzielna. Jednak materiałem dla jej powstania są rzeźba oraz nagranie z posiedzenia sądu, które zostały zinterpretowane w nowym kontekście (sytuacji po wyroku).

Monika Drożyńska pokazała obiekty, których relacja oryginał/dokumentacja jest podobna do tej omawianej w odniesieniu do prac Izy Zielińskiej. Także tu oryginał jest miejscem rzeczywistym – graffiti na murach, które zostaje znalezione przez artystkę. Jednak tu dokumentacyjne przetworzenie jeszcze zwiększa odległość od oryginału, gdyż przyjmuje formę haftu tekstu eksponowanego jako wiszący na ścianie kawałek tkaniny na tamborku, co dodatkowo ujawnia technikę wykonania. Prace są właściwie samodzielne, jednak umieszczenie ich w kontekście dokumentacji buduje nową relację, gdyż każde zadaje pytanie o oryginał – wulgarny napis na murze, czyli kieruje ku

interpretacjom kontekstowym (społecznym) poza estetykę, dekoracyjną atrakcyjność obiektów.

Sabina Sudecka – *Ufo nad Krynica Morską* to zestaw dokumentów, rysunków, fotografii, szkicu statku kosmicznego zaobserwowanego rzekomo nad miastem. Samodzielność dokumentacji wynika z relacji wobec oryginału, który nie istniał. Praca została oparta o *quasi research* na temat fikcyjnego zdarzenia. Również tu odnajdujemy wpływ metody surrealistycznej kreowania rzeczywistości na bazie imaginacji, odwracającej zwyczajowy tryb pracy wyobraźni na podstawie faktów, by następnie obserwować społeczne ich funkcjonowanie.

Dokumentacja jej drugiej pracy *Przestrzeń oswojona* pokazuje poprzez serię fotografii akcję zamieszkania na klatce schodowej, czyli w miejscu gdzie przechodzą wszyscy lokatorzy, przez co następuje odwrócenie relacji publiczne/prywatne. Także ta praca ma charakter *research* – badania poprzez uczestnictwo w eksperymencie społecznym. Dokumentacje są (mogą być) punktem wyjścia interpretacji kontekstowych.

Prace **Jolanty Wagner z Wojciechem Lewandowskim** z serii *Spis powszechny* są oparte na rysunkach technicznych wykonywanych przy okazji inwentaryzacji architektonicznej budynków. Jednak następnie ulegają one dalszemu przekształceniu. Na ich sens czysto techniczny zostaje nałożona warstwa odautorska mówiąca o osobistym stosunku autorów do opracowywanych budynków. Owa specyficzna relacja może wynikać z faktu, że w budynku mieszkał ktoś znany, np. Władysław Strzemiński. Rysunki zostają podane szeregowi zabiegów, w wyniku których tracą techniczny sens, ale nie estetykę, która jest częścią powstałych na ich bazie prac. Jednym z zabiegów jest pokrycie ich woskiem pszczelim, co powoduje, że do wrażeń zmysłowych dołączony zostaje zapach, wraz z warstwą znaczeń symbolicznych, które to skojarzenie zawdzięczamy Josephowi Beuysowi.

Andrzej Kasprzyk wykonuje rysunki służące przygotowaniu aranżacji wystaw w Centrum Rzeźby w Orońsku. Zgromadził już ich pokaźną kolekcję. Na wystawie został pokazany rysunek aranżacji wystawy *Like a Rolling Stone*. Jednak wielka staranność wykonania, precyzja i dbałość o szczegół wykraczają poza jego funkcję, co zmienia je w samodzielną pracę rysunkową. Podobnie jak w przykładzie powyżej, element dokumentacji technicznej zostaje zmieniony w dzieło sztuki decyzją autora wykorzystującego jego formę wizualną i znaczenia. Wystawa *Like a Rolling Stone* była na wystawie festiwalowej reprezentowana także przez znaczek pocztowy z rzeźbą Xawerego Dunikowskiego *Hutnik* (wł. Leszka Golca, kuratora *Like a Rolling Stone*), stanowiącym dokumentację jej dalszego życia. Użycie go w roli ready made, jako części aranżacji wystawowej, pokazuje ciąg przekształceń prowadzący do konceptualizacji ory-

ginału (rzeźby Dunikowskiego) w ostatniej (na razie) formie pokazanej na wystawie *Sztuka – Obiekt – Zapis*, ale jednocześnie owe przemiany sztuki są ilustracją przemian kontekstowych (społecznych), jakie zachodziły w Polsce od powstania socrealistycznego *Hutnika*. Jest to więc dobry przykład możliwości narratywizacji sztuki.

Przytoczone przykłady szczególnie wyraziście, można powiedzieć, z radykalizmem właściwym awangardzie, ukazują różnorodność możliwości nurtu tworzenia sztuki na bazie dokumentacji, będącego współczesną kontynuacją sztuki o formach efemerycznych.

Łukasz GUZEK

PRZYPISY ORAZ ENGLISH SUMMARY