
2. Festiwal Sztuka i Dokumentacja - Zapis dyskusji pofestiwalowej

Sztuka i Dokumentacja nr 3, 89-98

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.

2 FESTIWAL SZTUKA I DOKUMENTACJA ZAPIS DYSKUSJI POFESTIWALOWEJ

Lukasz GUZEK

Dyskusja ma być podsumowaniem wątków i przemyśleń jakie nasuwa materiał drugiej edycji Festiwalu Sztuka i Dokumentacja. Zgromadziliśmy spory materiał badawczy. Będzie on zarchiwizowany i udostępniany w Patio Centrum Sztuki.

Prace zgromadzone na tej wystawie, jak i na innych wystawach festiwalowych, pokazują całą różnorodność możliwych sposobów podejścia do zagadnienia dokumentacji. Przypomnę, że wystawa nie powstawała w oparciu o wybór kuratorski, ale *open call*, a następnie decyzje jury. Wśród nadesłanych zgłoszeń, jak gdyby na jednym biegunie, znajdują się dokumentacje, które na własny użytek nazwałbym „typu portfolio”, czyli zestaw fotek albo film, którego zadaniem jest po prostu opis zdarzenia, pracy. Odrzucaliśmy te zgłoszenia, które polegały po prostu na nadesłaniu reprodukcji, na pokazaniu obrazów, uważając je za nieporozumienie. Na drugim biegunie natomiast sytuują się typy dokumentacji, która charakteryzuje się znacznym stopniem artystycznej samodzielności. Te prace stawiają zagadnienie redefinicji pojęcia dokumentacji i wskazują na jej nowy sposób funkcjonowania w sztuce współczesnej. Także tutaj mamy do czynienia z dużą różnorodnością form i strategii postępowania, które dopiero domagają się kategoryzacji. Jednak zebrane razem na wystawie wskazują, iż mamy do czynienia z zagadnieniem ogólnym, które daje się wyodrębnić w sztuce naszego czasu.

Inne wystawy i pokazy festiwalowe wskazują pewne punkty zakotwiczenia tego zagadnienia w historii sztuki. Screening filmów o Konstrukcji w Procesie w Muzeum Kinematografii pokazuje sposoby ujęcia w dokumencie filmowym wystawy zbiorowej, będącej wówczas największą manifestacją sztuki epoki pokonceptualnej w Polsce. Wystawa dokumentacji galerii 80x140 i A4 pokazuje najbardziej radykalne, skrajne podejścia do galerii jako projektu konceptualnego w latach siedemdziesiątych. Z kolei jeden pokaz organizowany przez Józefa Robakowskiego w Galerii Wymiany przypomniat inną kluczową, nie tylko dla sztuki łódzkiej, wystawę *Lochy Manhattanu*, wynikającą z tradycji Konstrukcji w Procesie. Drugi wskazał na jedną z form sztuki dokumentacji jaką są performance dokamerowe, które to zagadnienie wiąże się z pojawianiem się dokumentacji jako zagadnienia *par excellence* artystycznego. Wystawa fotografii w Patio Centrum sztuki to z kolei inne zagadnienie – wystawa-instalacja *Obudźcie się by śnić* przygotowana przez Andrzeja Turowskiego w Palazzo Donà w Wenecji ze zbiorów Fundacji Signum, włączająca w swoją strukturę cały pałac, została „przeniesiona” do Łodzi i pokazana w formie wystawy-instalacji opartej na dokumentacji. W Galerii Wschodnia został pokazany performance Ewy Zarzyckiej należący do cyklu jej performance-opowiadań historii, które możemy porównać z wystawionymi w galerii tekstowymi zapisami tych historii.

Szukając historycznego punktu odniesienia dla idei sztuki dokumentacji, w dość oczywisty i odruchowy sposób wskazalibyśmy zapewne na sztukę konceptualną i akcyjną. Jednak w punkcie wyjścia idea tego typu sztuki zakładała niematerialność, a nie tworzenie artefaktów jakimi jest dokumentacja, nawet jeżeli koniec końców tak właśnie się działo (i dzieje). Pewną wskazówkę dla zrozumienia pojawienia się sztuki dokumentacji znalazłem w sztuce przedkonceptualnej, w znanej definicji Judda czyli, że sztuką jest to, co artysta nazywa sztuką. To powiedzenie było uznawane za początek sztuki konceptualnej, bo definiujemy sztukę poprzez nazywanie, wskazywanie, a nie formowanie materii oraz sztuki akcyjnej, bo definiuje artysta, który zajmuje miejsce dzieła. Ale Judd powiedział o swoich pudełkach coś jeszcze. Mianowicie twierdził, że gdyby umieścić je na ulicy to nikt by nie rozpoznał ich jako sztuki. Wtopiłyby się w otoczenie. W ten sposób dążył do zmiany statusu przedmiotu w sztuce, nie eliminując go, ale przyznając mu funkcje wskazywania poza siebie i tam poszukiwania znaczeń sztuki. Najczęściej dyskutowana jest konsekwencja instytucjonalna postawy Judda – przeniesienie pudełka do galerii powoduje, że w sposób niewątpliwie staje się ono sztuką. Jednak mogą one zostać wydobyte z otoczenia i wskazane, czyli nazwane sztuką, także poprzez dokumentację. Dokumentacja jako artefakt zaczyna pełnić samodzielną rolę w dyskursie sztuki.

Wraz z festiwalem został wydany drugi numer pisma „Sztuka i Dokumentacja”, w którym kontynuujemy publikację badań na temat sztuki kontekstualnej Jana Świdzińskiego oraz publikujemy kolejne zbiory materiałów źródłowych, dokumentacyjnych, m.in. kalendaria galerii. W kolejnym numerze znajdują się teksty dotyczące rozmaitych aspektów sztuki dokumentacji, także konserwacji efemerycznych dzieł sztuki. Mamy zamiar opublikować m.in. ankietę, która jest częścią metodologii pracy z tego rodzaju sztuką, a służy utrwaleniu w formie szczegółowego opisu wszystkich najważniejszych parametrów tego typu dzieł, np. performance, tak aby umożliwić jego zachowanie w historii sztuki i jego funkcjonowanie w dyskursach sztuki. Podjęliśmy także, już poza festiwalem, ale w kursie jego generalnej tematyki, w oparciu o tę metodę, wspólnie z Patio Centrum Sztuki próbę „modelowego” opracowania performance Ewy Partum *Zmiana*, zarówno opracowania ankietowego, jak i jego reenactment. To zagadnienie dziś rozwijane i dyskutowane, choć jest względnie jeszcze nowe, postawione w związku z opracowaniem zbiorów sztuki efemerycznej Guggenheim Museum, którego częścią był projekt Mariny Abramović *Seven easy pieces* – powtórzenie kluczowych performance z historii sztuki. Dokumentacja efemerycznych dzieł sztuki to także jeden z głównych zagadnień obu edycji festiwalu.

Tomasz KOMOROWSKI

Tu większy problem mają krytycy, a nie artyści.

Jolanta CIESIELSKA

Podczas drugiego Łódź Biennale w części wystawy poświęco-

nej historii Konstrukcji w Procesie grupa Łódź Kaliska zrekonstruowała swoją wystawę sprzed trzydziestu lat. I to dokładnie w tym samym pomieszczeniu, fabrycznej kanciapie stróża, w którym ona pierwotnie zaistniała. Ponadto podczas wernisażu tej wystawy Adam Rzepecki, poproszony przeze mnie, odtworzył swój historyczny performance z tamtych lat, choć do tej pory nigdy czegoś takiego nie robił. To był wykonany przez artystę, na żywo, przed żywą publicznością „autocytat”. Czy jednak ktoś inny miałby prawo go powtórzyć i jaki miałoby to wówczas sens? Dokumentalny?

Łukasz GUZEK

To sytuacja, gdy sam artysta powtarzał swoją pracę. W projekcie Abramović, o której wspomniałem, było różnie, np. Chris Burden nie zgodził się na powtórzenie swojego performance. Ale inaczej jest w sytuacji, gdy nie możemy artysty zapytać o zgodę. Chodzi o to, jak można zmuzealizować tego typu prace. Tu potrzebna jest jakaś metoda naukowego opracowania. Jedną z takich metod jest ankieta, możliwe szczegółowe ankietowanie performance. Ankieta ma pomóc uchwycić pewne minima, czyli to co jest konieczne, najistotniejsze, by dana praca była autorska, aby dzieło zachowało tożsamość. W taki sposób próbujemy w tej chwili opisać performance Ewy Partum *Zmiana*. Ankieta ma pomóc uchwycić wszystko to, co jest konieczne, by ten performance mógł być uznany przez artystkę za jej performance, gdyby, tak jak w przypadku Abramović, miałby być odtwarzany, albo być przedmiotem studiów. Czyli ankieta służy temu, by mógł on być „przedmiotem” muzealnym, być dziełem uchwytnym dla zbiorów muzealnych i by mógł być „wystawiany” jako dzieło historyczne. To samo dotyczy nie tylko performance, ale także instalacji, czego przykładem jest dyskusja o tłuszczu Beuysa.

Tomasz KOMOROWSKI

Ale czy ankieta jest sporządzana przed czy po? Jeżeli po, to jest działanie interpretujące. A przed służyłaby opisaniu założeń. Tu jest pewna sprzeczność.

Łukasz GUZEK

Tak, zawsze pojawia się tu kwestia interpretowania, ale ankieta ma je ograniczyć, nadać ramy interpretacjom, które będą konieczne.

Jolanta CIESIELSKA

Ale w trakcie performance zawsze następują jakieś rzeczy nie przewidziane, zachodzi jakaś interaktywność.

Lukasz GUZEK

Tak, próba opracowania performance Ewy Patum *Zmiana...* to na razie case study. Ale można wyobrazić sobie festiwal performance, może kiedyś taki festiwal zrobię, gdzie każdy artysta opracowuje taką wielostronicową ankietę zanim zaprezentuje swoją pracę, opisując właśnie owe minima, czyli to co musi być spełnione, aby dzieło było tym dziełem, które on akceptuje, a co może być zmieniane.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Mówisz o sytuacji specyficznej, o dokumentacji której wykonanie nadzoruje artystka, określając niezbędne elementy powtórzenia swej własnej pracy, tak aby to, co w efekcie powstaje można było uznać za powtórzenie czy reprezentację tego dzieła. Wydaje mi się, że w analizowanym polu mamy jednak do czynienia z fenomenem znacznie bardziej rozbudowanym. Bo gdy mówimy o dokumentacji sztuki, mówimy także – a może przede wszystkim – o stosunku osoby dokumentującej do dzieła innego artysty (dokumentowanie własnej pracy możemy uznać jedynie za specyficzny wariant tego działania). Dla mnie ciekawsza, bardziej złożona, jest jednak sytuacja, kiedy dokumentujemy cudze dzieło. W tradycyjnej wizji tego procesu wyobrażamy sobie, że dokumentujący całą swoją uwagę koncentruje na czymś dziele, starając się uchwycić i oddać w swojej pracy wszystko to, co uważa za istotne, ważne dla zadania odwzorowania czyjegoś dzieła, aby nic z niego nie uronić. Jest to postawa pełna szacunku, czy wręcz miłości do cudzego dzieła. Odniesienie do pracy innego artysty we współczesnym świecie bardzo się jednak zmienia. Pojawiają się inne postawy. W bardzo radykalny sposób przejawiało się to na przykład w działaniu rosyjskiego artysty Aleksandra Brenera, który na wystawie *Interpol* w Sztokholmie w 1996 roku odniósł się do dzieła chińskiego (mieszkającego w USA) artysty Wendy Gu niszcząc je. Skonstruował własną wypowiedź artystyczną poprzez zniszczenie cudzego dzieła. To byłoby w analizowanym polu działanie najbardziej radykalne. Traktujemy dzieło innej osoby nie z pieczołowitością, ale jako materię swojego własnego dzieła, własnej wypowiedzi. Źródło tej postawy odnajdywać chyba należy w geście Roberta Rauschenberga wobec Willema de Kooninga, w wymazanym rysunku. Myślę, że to, o czym tu mówimy rozpościera się pomiędzy wskazanymi biegunami. Nie chcesz brać pod uwagę tej postaci dokumentacji, która jest czysto odtwórcza, która, jak powiedziałeś, nadaje się jedynie do portfolio. To pierwszy biegun. A z drugiej strony jest postawa odwrotna: zróbmy z cudzym dziełem co chcemy. Takie działanie bierze pod uwagę strukturę, znaczenie tamtego dzieła, ale już nie po to, by je dokumentować, ale po to, aby go użyć, nawet zniszczyć. Czyli mamy do czynienia z używaniem cudzego dzieła w swoich własnych celach. I to jest drugi biegun. Czy to jest jeszcze dokumentacja? Już raczej nie, w tym

wypadku to już nie jest właściwe słowo. Jorge Luis Borges napisał opowiadanie o człowieku, który przepisał słowo po słowie *Don Kichota* Cervantesa (*Pierre Menard, autor Don Kichota*), traktując efekt jako własne dzieło, co może być bardzo pożytecznym przykładem do myślenia na nasz temat. Podobne gesty wykonywała Sherrie Levine wobec fotografii innych autorów (na przykład Walkera Evansa), a Michael Mandiberg z kolei uczynił to samo wobec efektów tego samego działania Levine. Pole dokumentacji sztuki rozpościera się więc pomiędzy portfolio a *appropriation art*.

Paweł HARTMAN

Ponieważ opiekuję się tą galerią – Klubem Biennale, przytoczę taką sytuację, która kiedyś tu miała miejsce. Otóż przychodzi facet i pyta co jest tematem tej wystawy, ja mu opowiadam, a on – zaraz – to dokumentacja jest sztuką? I to jest zasadnicze pytanie. Ja robiąc w życiu różne dokumentacje różnych wystaw, spotkałem się z sytuacjami, gdy artysta próbował wyłożyć mi definicję dokumentacji. Emila Benesz-Brzezińska za pierwszym razem, gdy pokazałem jej zdjęcia mówi – to nie to. Sprowadziła mnie na ziemie. Mówi – nie możesz interpretować tego, co ja zrobiłam. To musi być tak, jak ta sztuka istnieje. Dokumentacja w moim rozumieniu nie powinna być łączona z pojęciem „sztuka”. Są dwa spojrzenia - moje jako dokumentalisty, mój sposób widzenia i artysty. Zastanówmy się więc nad definicją dokumentacji.

Jolanta CIESIELSKA

Tu akurat ona sobie tego nie życzyła. Ale ten festiwal jest poświęcony tego rodzaju gestom dokumentacyjnym, które idą jak najdalej w interpretacji. Najciekawszą rzeczą jest, gdy ta interpretacyjność następuje.

Lech CZOŁNOWSKI

Ale nie wszyscy artyści chcą mówić na temat swoich prac. I wtedy mówią: rób jak chcesz, tak jak to widzisz. Dokumentacja jest niezwykle pojemna. Ten, kto się za to bierze powinien oddać istotę sprawy, to o co chodzi temu kto tą pracę zrobił. Można zrobić syntezę z wystąpienia jednym zdjęciem czy ujęciem filmowym. Brzezińska powinna sama zrobić swoją dokumentację.

Agnieszka ZAKRZEWICZ

(częściowo tłumacząc uwagi Sergio, częściowo od siebie)

Na Documentach w Kassel Catrine David już ponad dwanaście lat temu, poruszyła temat dokumentacji, katalogacji, archiwizacji i wszystkiego, co krąży wokół sztuki i co jej dotyczy. Ona jako jedna z pierwszych poruszyła temat dokumentacji sztuki i autonomicznej roli, jaką ta dokumentacja może mieć.

Moim zdaniem odpowiedź jest jasna – dokumentacja w pewnym momencie stała się sztuką. Cokolwiek się materializuje, automatycznie staje się dziełem autonomicznym.

Są dwa rodzaje dokumentowania. Jedno, które wychodzi od metody dziennikarskiej i zobowiązuje nas do zachowania pełnego obiektywizmu. I drugie, gdy dokumentacja jest procesem twórczym i staje się w końcu dziełem sztuki. To są dwie drogi równoległe.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Tylko, że tu nic nie dzieje się automatycznie. To, jaki status przypisujemy temu, co odnosi się do innego dzieła jest wyznaczane przez to, co aktualnie myślimy o sztuce, przez to, co rozpoznajemy jako strategie twórcze. Żyjemy dziś w kulturze remiksu, w której tworzy się dzieła, przetwarzając prace już wcześniej stworzone. W momencie, kiedy godzimy się, że możemy stworzyć dzieło przez przemontowanie cudzego filmu (*found footage*), czy przepracowanie cudzego utworu muzycznego, jeżeli akceptujemy efekty takich działań jako nowe dzieła, to otwieramy drogę do myślenia, że dokumentacja także może zostać przedstawiona jako nowe dzieło sztuki. To w tym kontekście jedynie dokumentacja może być traktowana jako twórczość.

Nie jestem jednak pewien czy powinniśmy zarazem określać te nowe dzieła jako autonomiczne. Bo jeśli przypisujemy powstałemu w ten sposób dziełu autonomiczność, to znaczy, że uznajemy, że zrywa ono wszystkie istotne więzy zależności z tym, co dokumentuje. To nie jest dobra decyzja, bo nie pozwala dostrzec pewnych specyficznych jakości tak powstających dzieł. Myślę, że mamy tu raczej do czynienia takim rodzajem sztuki, który z autonomii rezygnuje, wpisuje w swój sens to, że doświadczenie jednego dzieła jest zarazem innego rodzaju doświadczeniem innego dzieła. To pewna wersja intertekstualności.

Łukasz GUZEK

À propos *found footage*, jest tu na wystawie ciekawy przykład pracy Izy Łapińskiej – zestaw kadrów z filmów, wybranych w oparciu o emocje, jakie budzi u niej ten film, czyli *found footage*...

Agnieszka ZAKRZEWICZ

Ale gdy korzystamy z innego dzieła to jesteśmy ograniczeni prawami autorskimi.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

No tak, ale czy mówimy tu o prawie czy o dziełach sztuki?

Agnieszka ZAKRZEWICZ

Np. nie możemy wziąć więcej niż trzydzieści sekund z jakiegoś znanego filmu i wykorzystać w naszym...

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Tak, ale to nie są prawa sztuki. To prawa autorskie, a to coś innego.

Agnieszka ZAKRZEWICZ

Prawa autorskie dotyczą sztuki, regulują zasady i aspekty pracy twórczej, tak jak prawo reguluje różne dziedziny życia. Owszem, sztuka często ignoruje prawo autorskie, albo świadomie je łamie, ale to wcale nie znaczy, że go nie ma – wręcz przeciwnie. Każdy autor chciałby, aby były respektowane i honorowane jego prawa do dzieła, które stworzył.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Podstawowa sprawa to problem celu: czemu ma służyć taka dokumentacja. Nawiązując do ankiety czy kwestionariusza, o którym wspomniał Łukasz – trudno mi sobie wyobrazić odpowiedzi na pytania w nim postawione, bo performance jest nie do powtórzenia. A drugi problem to tak zwana dokumentacja autorska, która jako dokumentacja może być pozbawiona sensu lub związku z samym działaniem, którego dotyczy, bo zostały np. sfilmowane tylko buty artysty lub ściana. I z czym mamy wtedy do czynienia?

Jolanta CIESIELSKA

Może być to nieudana dokumentacja.

Łukasz GUZEK

Jako dokumentacja może być to nieudane, ale jako praca – ciekawe.

Lech CZOŁNOWSKI

Jako filmowiec wiem, że gdy mi powiesz co mam nakręcić, na jakie aspekty mam zwrócić uwagę, to ja to zrobię i potem możemy usiąść i wybrać materiał. A są artyści, którzy mówią: rób co chcesz, ufam ci, tak żeby oddało ducha tego wydarzenia.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Założmy, że Łukaszowi na następnym festiwalu zależy, by

pokazać dokumentację z performance, ale nie na samej dokumentacji. To jest różnica. Okazuje się bowiem, że nie mamy do czynienia z relacjonowaniem performance, tylko z dokumentacją, którą nazwać możemy dziełem sztuki samym w sobie. To są dwa zupełnie różne porządki.

Łukasz GUZEK

Tu wiszą fotografie z rozmaitych performance. Czy one mówią nam o tym performance? Tylko do pewnego stopnia. Ale gdyby była to seria, powiedzmy dwudziestu zdjęć, to taka dokumentacja, kadr po kadrze, opowiada nam ten performance. Ale wtedy mamy do czynienia z dokumentacją, którą określiłem jako dokumentację „typu portfolio”. Tymczasem tu mamy jedną ciekawą fotkę, która działa sama z siebie jako zdjęcie, a informacja, że jest to fotka z performance jest dodatkową informacją, ale nie musimy koniecznie wiedzieć co to za performance, żeby ta fotka była dla nas po prostu ciekawa. I tu właśnie mamy do czynienia z sytuacją, gdy dokumentacja zyskuje samodzielność.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Chcesz powiedzieć, że im mniej dokumentacja mówi o obiekcie dokumentowanym, tym bardziej zyskuje na samodzielności?

Łukasz GUZEK

Tak i nie. Na podstawie dzieła sztuki narasta inne dzieło sztuki, mamy do czynienia z palimpsestową konstrukcją. Nadbudowujemy dzieło na dziele. Coś to zdjęcie nam mówi – wiemy kto to jest, co to za festiwal. Zapewne gdybyśmy sięgnęli po inny rodzaj dokumentacji dowiedzielibyśmy się więcej. Ale tu ta dokumentacja się usamodzielniała do pozycji fotografii jako samostanowiącego dzieła sztuki.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Zastanawiam się wciąż nad kwestionariuszem. Wydaje się, że taki kwestionariusz powinien dotyczyć także dokumentalisty, a nie tylko performerera. Najważniejsza w dokumentacji performance jest intencja i jeżeli Łukasz wybrał omawiane zdjęcie, to nie dlatego, że ono coś mówi o samym performance, bo nie mówi prawie nic, ale dlatego, że – jak przyznaje – to jest ciekawa fotografia. Gdyby chodziło o pokazanie performance, to byłaby tu seria zdjęć, czy film (a rodzajów filmu jest kilka: relacjonujący, autorski, etc.). Kwestie, powiedzmy, intertekstualne pojawiają się na poziomie pojęcia dokumentacji i nie da się ich uniknąć.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Mam wrażenie, że usiłujemy zmusić słowo „dokumentacja”, aby znaczyło więcej niż ono ma ochotę znaczyć. Wittgenstein kiedyś zauważył, że prawie wszystkie nasze filozoficzne problemy mają charakter językowy. Kiedy używamy kategorii dokumentacji dla nazwania pewnych zjawisk, które, by posłużyć się określeniem przez Pana tu użytym, nie powstają z intencją oddania czy odzworowania danego wydarzenia, ale są tworzone z intencją zro-

bienia czegoś, co jest interesujące samo w sobie, to wtedy mamy problem.

Jolanta CIESIELSKA

Ja mam taki problem patrząc np. na te prace, które są utrwalaniem haseł zaczerpniętych z ulicy w technice haftu. Ale tu mają autonomiczność, zupełnie inną estetykę od tych pobrań, tyle że semantycznie są identyczne. W jakim sensie one są dokumentacją? Dla mnie nie są, dla mnie są obiektami, które ładnie wyglądają na tej wystawie.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Poruszamy się tu po obszarze, w którym „oddalenie”, o którym mówisz jest czymś podstawowym. To znaczy – o ile dokumentacja w tradycyjnym sensie miała być bardzo bliska temu, co ma być dokumentowane, starając się unieważnić siebie na rzecz tego, co jest dokumentowane, tak tutaj mamy do czynienia z tego typu dokumentacją, która się bardzo oddala od tego, co jest dokumentowane, która nie chce być już jedynie sprawozdaniem, ale także własną wypowiedzią, która nieuchronnie odsyła do czegoś jeszcze. Odsyła, mówiąc zarazem własnym głosem.

Łukasz GUZEK

To nie jest tak, że wymyśliłiśmy pojęcie i problem, tylko mamy zjawisko, które w sztuce już jest, mamy sztukę, mamy artefakty i próbujemy je nazwać. Najpierw była sztuka, a potem słowa. To efemeryczna natura większości dzieł sztuki współczesnej spowodowała powstanie problemu samodzielności ich dokumentacji, którym tu się zajmujemy.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Dla nazwania nowych zjawisk możemy użyć terminów już istniejących, jak robimy teraz, ale wtedy pojawia się niebezpieczeństwo rozmywania granic związanych z nimi pojęć, zaczynają znaczyć za dużo i wtedy mamy problem z tym, co chcemy wyartykułować. Albo możemy posłużyć się nowym pojęciem, które co prawda precyzyjnie nazywa to, co nowe, ale zarazem nie pokazuje związków pomiędzy tym, co było wcześniej, tym co było nazywane np. pojęciem „dokumentacja” a tymi współczesnymi zjawiskami. A więc – tak czy

inaczej – zawsze mamy jakiś problem, który zwykle ma swoje źródło w języku.

Lech CZOŁNOWSKI

Pamiętam, że często mówiło się przy różnych okazjach: katalog to załatwi. Jak to nazwać – katalogizacja? Otóż nie załatwi, bo są emocje, które trzeba przekazać. I film potrafi je przekazać. Robiąc film powinniśmy myśleć, że kiedyś będzie on miał charakter dokumentalny, jak filmy o Konstrukcji z lat dziewięćdziesiątych, które tu oglądaliśmy. Patrzę i widzę jak się Łódź zmieniła. O tym aspekcie wtedy nie myślałem.

Adam KLIMCZAK

Obecnie artysta bardzo często świadomie posługuje się dokumentem, jak np. Mikołajczyk czy Smoczyński, i tworzy z tego dzieło sztuki. Źródłem tego jest chęć dokumentowania własnego procesu tworzenia. Zgromadzona wcześniej dokumentacja służy końcowej wystawie. Czyli następuje archiwizacja przedwstępna, później dokumentacja i realizacja w oparciu o projekt, który używa tych wszystkich elementów.

Łukasz GUZEK

Wspomniani przez ciebie Smoczyński i Mikołajczyk bazowali na procesie, na nurcie procesualizmu, który był ważny wtedy w sztuce i jest częścią historii prowadzącej do dzisiejszego zjawiska dokumentacji, o którym tu dyskutujemy...

Chciałem odnieść się do prac, które wzbudziły zainteresowanie i stały się przykładami ilustrującymi naszą dyskusję – czyli tych haftów, ale do tego typu prac należałyby jeszcze fotografie Izy Zielińskiej. Wszystkie one zostały „znalezione” gdzieś na ulicy. Pytanie: czego one są dokumentacjami, czyli gdzie jest oryginał. One są dokumentacjami, które nie mają oryginału, a raczej oryginał jest poza sztuką, nie jest rozpoznawalny jako dzieło sztuki i tylko został metodą surrealistyczną znaleziony i wydobyty z rzeczywistości jako sztuka. Tu też można znaleźć nawiązanie do sytuacji, jaką stwarzają wspomniane pudełka Judda, które umieszczone na ulicy przestają być postrzegane jako sztuka pokazując, że sztukę możemy znaleźć wszędzie. Tylko przeniesienie do galerii robi z nich sztukę, czyli ich zdokumentowanie. Tu pasowałaby kategoria miejsca/nie Miejsca Smithsona stosowana w odniesieniu do prac sztuki ziemi – miejsce to naturalne otoczenie, pejzaż, ale także to, w którym np. pudełko Judda się nie wyróżnia, czyli pejzaż miejski, a niemiejsce to galeria, gdzie niewątpliwie jest sztuka.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Zaraz, albo Cię nie rozumiem, albo nie mogę się z Tobą zgodzić. Jeżeli odwołujesz się do formuły Judda, to myślisz o kreatywnym geście, o koncepcji, w której status dzieła jest nadawany przez artystę niezależnie od wszelkich innych instytucji sztuki funkcjonujących w jego świecie. Artysta swoim gestem decyduje, że coś jest dziełem sztuki, niezależnie od tego czy galeria bądź rynek były dotąd gotowe zaakceptować to jako takie. Natomiast tutaj

mówimy o przeniesieniu pewnych napisów, wokół których budowane jest czyjeś dzieło sztuki w inną materię, w inną strukturę, a nie po prostu w inny kontekst, w grę między pojęciami miejsca i niemiejsca. Czy rzeczywiście ten gest, który tworzy te dzieła tutaj jednocześnie przeistacza napisy na murach w dzieło sztuki?

Łukasz GUZEK

W dokumentacji o jakiej tu mówimy chodzi o rodzaj relacji między oryginałem a dokumentacją.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Ale te oryginały są zasadniczo różne.

Łukasz GUZEK

Kluczem jest relacja. I ta relacja tutaj jest tego rodzaju, że gdzieś jest nierozpoznawalny jako sztuka napis, a artysta go „znajduje” i „nazywa” sztuką.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Ale w jakim planie? Czy to się staje sztuką w jego własnym dziele?

Łukasz GUZEK

W tych przypadkach dzieło sztuki jest tutaj w galerii, tam na ulicy jest ready made, znalezione przez artystę.

Tomasz KOMOROWSKI

To nawet nie jest interpretacja, ale inspiracja. To nie jest dokument, tylko samodzielna rzecz inspirowana czymś z ulicy. Tu nie ma tego kontekstu, który trzeba cytować, skąd się to wzięło.

Łukasz GUZEK

Temat cytatu już się tu pojawił, padło także określenie intertekst. Jest cała strategia cytowania w sztuce współczesnej, była tu mowa o *found footage*. Gdy mówimy o dokumentacji chodzi o trochę coś innego, trochę, gdyż znów to, co obserwujemy jako zjawisko dokumentacji, wynika, czy zawiera w sobie, tamte zjawiska.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

My w naszej rozmowie zajmujemy się wieloma różnymi rzeczami naraz. Z jednej strony zastanawiamy się czym w ogóle jest dokumentacja, czy i kiedy może ona funkcjonować jako sztuka. Z drugiej strony

pojawiają się wątki, które wyraźnie mówią o tym, w jaki sposób można i należy dokumentować, żeby to, co powstanie w efekcie tej pracy zostało uznane za dokument. Ta akurat problematyka ma szerszy zasięg. Pamiętam dyskusję, która kiedyś się toczyła w kręgu ludzi zajmujących się net artem, którzy zwrócili uwagę na to, co stało się, gdy jeden z portali był wycofywany z życia w sieci i muzeum Whitney przejęło jego zasoby, zakupiło je do swojej kolekcji. Mianowicie chodzi o to, że większość prac internetowych żyła, zmieniała się pod wpływem interakcji. I wtedy Steve Dietz zadał pytanie, co tak naprawdę w tym wypadku dokumentujemy bądź archiwizujemy – czy początkowe kształty pracy, które zostały stworzone przez artystów i ulokowane w sieci, czy też postać, jaką ona przybrała w efekcie interaktywnych zachowań odbiorców i czy nie należy brać pod uwagę również faz pośrednich. Padały propozycje, aby odróżnić dokumentowanie od archiwizowania, a to z kolei od kolekcjonowania. Okazuje się, że problemów mamy bardzo dużo i że w dodatku one zmieniają się w zależności od tego, o czym konkretnie mówimy. Jeżeli np. myślimy o zjawisku reenactment sztuki performance – mówiliśmy tu o pracach Mariny Abramović, ale weźmy też pod uwagę to, co robią z tymi samymi co Abramović performance'ami Eva i Franco Mattes – oni wykonują je w *Second Life*, tzn. ich awatary wykonują niedysyjsze słynne performance. Czy tu występują takie same relacje między reenactmentem a źródłowym wydarzeniem jak wtedy, gdy Abramović wykonuje performance np. *Acconciego*? W jej wypadku Chris Burden zagroził sądem, gdyby wykonała jego performance. A zaakceptował działanie Ewy i Franca Mattes. Znowu pojawia się sytuacja gdy porządek sztuki miesza się z porządkiem kodeksu. O czym wtedy mówimy? Czy prawa sztuki i prawa karne są tym samym?

Agnieszka ZAKRZEWICZ

Są, bo prawa autorskie są niezbywalne. Tu mamy do czynienia z bardzo płynną granicą pomiędzy dokumentacją interpretacyjną lub reinterpretacją dzieła, a plagiatem. Do jakich granic może posunąć się nowy autor dokumentujący lub reinterpretujący dzieło autora pierwotnego? Odnoszę wrażenie, że procesowi twórczemu chce się dać całkowitą wolność, całkowicie wolną rękę w robieniu wszystkiego z dziełem, z którego czerpie i do którego się odnosi. Tak nie jest. Są bardzo ściśle określone zasady, które zostały uregulowane przez prawo autorskie. Na przykład dziś jednym z głównych sposobów dokumentowania dzieł sztuki jest film. Autor filmu nie ma wolnych rąk. Musi mieć zgodę na wykorzystanie np. zdjęć dzieł sztuki lub artysty, jego możliwości dotyczące wykorzystania podkładu muzycznego są ściśle określone, nie może wykorzystywać cudzych materiałów bez pisemnej zgody... – od tego się nie ucieknie i to jest regulowane przez „kodeks”.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Ale o prawie autorskim wyjątkowo dużo dziś się dyskutuje, np. w książce Lawrence'a Lessiga, który proponuje zupełnie inne myślenie o prawach autorskich. Sąd i adwokat to nie są

instytucje sztuki, nawet jeżeli mają wpływ na to, co dzieje się w świecie sztuki. Nie bez powodu wraca się w naszej dyskusji do kontekstu praw autorskich – to nam też coś podpowiada. Bo zastanówmy się – kiedy artyści grożą sądem, kiedy odwołują się do swoich adwokatów ponieważ ktoś usiłuje stworzyć jakiś artefakt odwołujący się do tego co oni sami stworzyli? Przecież nie wtedy, gdy myślą, że dzieje się proces dokumentowania ich dzieła. Dokumentacja jest pod tym względem stosunkowo neutralna. Trudno oskarżyć kogoś, że dokumentował naszą pracę, nawet gdy uważamy, że zrobił to źle. Bo zła dokumentacja nie jest wykroczeniem, a tym bardziej przestępstwem. Nie można grozić adwokatem, gdy ktoś dokumentuje, bo by to znaczyło, że nie jest to już rozpoznawane jako dokumentacja.

Lech CZOŁNOWSKI

Czasami dokumentacja jest lepsza od oryginału, czyli jak gdyby dodaje coś do oryginału. To są naprawdę rzeczy niewymierne.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Dzisiaj już nie. Porządek kulturowy, w którym funkcjonujemy, koncepcje i strategie działania, których może nawet nie akceptujemy, ale których istnienie rozpoznajemy, a dzięki temu rozumiemy, że niektórzy ludzie wokół nas działają zgodnie z tymi wyobrażeniami, pozwalają nam zauważyć, że wśród ludzi tych są tacy, którzy robią własne prace artystyczne, wykonując wobec naszych dzieł coś, co mielibyśmy ochotę określić jako pasożytnictwo czy kradzież – a co jest dzisiaj sztuką.

Jolanta CIESIELSKA

Znam wielu artystów, którzy robią własną sztukę i dokumentują cudzą, ale potem gdy pokazują te dokumentacje to pokazują pod swoimi nazwiskami, a nie pod nazwiskami tego, kto jest przedmiotem tego działania.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Jackson Pollock stał się sławny dzięki filmom na temat swoich działań. Tym, co stało się oczywiste dla ludzi zajmujących się sztuką po tym filmie, to fakt, że dla twórczości Pollocka równie ważne jak to, co oglądamy w muzeum jest to, co dzieje się w trakcie malowania w jego pracowni. Obraz jest dokumentem procesu twórczego.

Łukasz GUZEK

To jeden z punktów wyjścia dla performerów, ale i dla nas omawiających dziś zagadnienie dokumentacji. Prace Hansa Namutha, który fotografował Pollocka przy pracy to jeden z punktów wyjścia do rozważenia źródeł zagadnienia sztuki dokumentacji.

Sergio RISPOLI

Dziś mówimy nie tyle o autorze, ale o autorze zbiorowym, rozproszonym. We Włoszech już na początku lat dziewięćdziesiątych pojawiły się grupy artystyczne tworzące zbiorowo dzieła sztuki: książki, dzieła konceptualne, muzykę, etc. W dzisiejszych czasach należy zadać sobie pytanie czy autor istnieje? I kim jest autor? Autor pochodzi od słowa *autoritas*, czyli posiadanie władzy. Pytanie czy możemy dziś mówić o posiadaniu władzy jeżeli chodzi o środki komunikacji masowej? Czy znajdujemy się w obliczu wspólnoty dzieła. Jest takie włoskie słowo: *acefalo*, czyli bez głowy. Chodzi o autora, który nie ma już jednej głowy, ale jest organizmem zbiorowym, amorficznym, który może mieć wiele głów, wiele rąk, wiele organów. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych powstał we Włoszech ruch artystyczny, którego teoretykiem był Gabriele Peretta – *Comunità acefale* (wspólnoty bezgłowe). Artyści należący do ruchu często łączyli się w grupy, wyzbywając się swojej tożsamości, swojego nazwiska, podpisu – stając się jednym organizmem twórczym. Następnie grupy łączyły się w sieci, tworzyły networking. Był to okres, w którym mieliśmy do czynienia namacalnie z zanikiem autora indywidualnego i pojawieniem się autora zbiorowego.

Łukasz GUZEK

Katalog zagadnień, który rysuje się nam w dyskusji ciągle się rozszerza. Zagadnienie dokumentacji okazuje się rodzic kolejnych zagadnień.

Jeszcze jedną rzecz chciałem tu postawić do ewentualnego dyskusowania. Na festiwalu zajmujemy się dokumentacją jako formą, jako zagadnieniem formalnym. Otóż zagadnienia formalne znikły za sztuki na rzecz dyskursu, na rzecz treści – to czas, gdy kuratorzy rozwijają rozmaite treści nakładając je na sztukę, opowiadają historie bazując na sztuce, ale nie zajmują się formą. Ta została ze sztuki wyrugowana i potępiona jako „sztuka dla sztuki”. Wydaje się, że sztuka dokumentacji, tak jak się nią tu zajmujemy, wraca do zagadnień formalnych, a zajmowanie się dokumentacją oznacza zajmowanie się zagadnieniami czyśto artystycznymi, a nie opowiadaniem historii. Wokół nas na tej wystawie widzimy, że zostało postawionych wiele ciekawych zagadnień formalnych. To proces, jaki można dziś zidentyfikować w sztuce właśnie poprzez szerokie zagadnienie dokumentacji.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

To chyba też zależy w jakiej materii. Trudno jest znaleźć jedną formułę, która ogrania wielość zjawisk, dlatego zawsze wolę używać kwantyfikatorów szczegółowych, a nie ogólnych, wolę mówić, że dokumentacja, zwłaszcza te praktyki, które każą patrzeć na dokumentację jako dzieła nie tylko raportujące,

ale i zyskujące jakiś własny wyraz, mogą być w pewnych sytuacjach postrzegane jako powrót formy – nie zawsze, aczkolwiek w pewnych sytuacjach widać, że jest to niewątpliwie jedna z tendencji. Kiedy mówimy o sztuce performance, to mówimy o fenomenach, które są w stanie przetrwać (inaczej niż tylko w świadomości uczestników) wyłącznie jako dokumentacja, bo performance wykonywany raz jest niepowtarzalny. Ale dziś, dzięki mediom, pojawia się sztuka mediów lokacyjnych, a w jej ramach rozwijają się wydarzenia, które posiadają jeszcze inny charakter. One od samego początku nie przewidują miejsca ani żadnej roli dla publiczności, tak jak to robił jeszcze performance. To są wydarzenia z obszaru sztuki wspólnotowej, wiele projektów, jak na przykład autorstwa Michelle Teren, która organizuje spotkanie ludzi umieszczających filmy na YouTube, niezależnie od siebie samotniczo tworzących w tym samym mieście swoje prace. Oni dzięki niej spotykają się, powtarzają swoje sieciowe performance, jedzą, piją razem, ale to jest wydarzenie dostępne wyłącznie dla uczestników. Takie wydarzenia, jeżeli potem mają zaistnieć jako część historii sztuki, to jedynie jako dokumentacje. Czyli takie dzieło nigdy nie posiada publiczności jako dzieło doświadczane, a gdy pojawia się publiczność, to ono już jest dokumentem. I to jest jeszcze jedna sytuacja, o której warto wspomnieć i pamiętać. Ale w jej wypadku nie możemy już mówić o zainteresowaniach formalnych, o powrocie formy, mamy tu bowiem do czynienia z zupełnie innymi zagadnieniami.

Łukasz GUZEK

Przykład, który podałeś to jest to, co nosi nazwę *relational art practices*. Bourriaud mówił, że w przypadku sztuki relacyjnej możemy mówić o formie, bo treści są nadawane przez uczestników w trakcie spotkania. Nie ma treści – jest tylko forma spotkania, sposób w jaki ta relacja została zaaranżowana. Tak jak my tutaj – wymyśliśmy sytuację, że się tu dziś spotkamy, a to o czym rozmawiamy zależy od nas i nie dałoby się tego zaprojektować, nawet nie miałoby to sensu, bo chodzi przecież o to, co każdy z nas tu powie.

Jolanta CIESIELSKA

A gdzie byś umieścił działania, które są blogiem internetowym, który jest jedynym śladem procesu twórczego nazwanego

„projektem badawczym”. Taki blog prowadził Janek Simon szukający akcentów polskich podczas pobytu na Madagaskarze czy Sławomir Brzoska ze swojej trwającej rok podróży dookoła świata.

Lukasz GUZEK

Tak, można by jeszcze dodać relacjonowanie na www.spam.art.pl pracy Roberta Kuśmirowskiego, który szedł piechotą z Łodzi do Paryża. Mógłbym odpowiedzieć na Twoje pytanie, ale chciałbym uniknąć tu klasyfikowania, wydawania wyroków co jest, a co nie jest sztuką dokumentacji. Niedawno pojawiła się taka informacja o „najlepszej pracy świata” – facet siedział na pięknej wyspie i jedynym jego zajęciem było pisanie bloga opowiadającego o tej wyspie. Ale on nie nazwał się artystą, a mógłby, porównując z blogami Simona czy Brzoski, albo gdybyśmy tam wysłali artystę to byłaby to sztuka niewątpliwie, tak spektakularna konceptualnie i estetycznie jest to sytuacja. To jest sytuacja, którą tu już przywoływaliśmy – gdy sztuka ukrywa się w rzeczywistości. Tu w oknie wystawowym naszej galerii jest zdjęcie z performance – dziewczyna w podartych, czyli modnych, jeansach pokazuje w górę środkowy palec – piękne i ekspresyjne, i wymowne, i można łatwo pomyśleć, że to reklama sklepu z jeansami. Tam się sztuka ukrywa w blogosferze, a tu w estetyce reklamy ulicznej, tak jak ta skrzynka Judka. I można je wskazać, nazwać sztuką.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Ja bym wprost odpowiedział na pytanie Joli, że tak, że przykłady, które przywołuje, również są częścią tej bardzo szerokiej i różnorodnej rodziny zjawisk, którymi się zajmujemy wówczas, gdy myślimy o dzisiejszych postaciach dokumentacji sztuki, o zjawiskach, które są przez nas doświadczane trochę w oderwaniu od tego, co dokumentują. Stają się samymi dziełami, artefaktami doświadczanymi w podobny sposób jak źródłowe dzieła. To jest również część tego obszaru.

Lukasz GUZEK

Ale to odpowiedź tego typu, że wszystko może być sztuką i dokumentacją, i jest to poniekąd prawda.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Mimo wszystko jednak nie, facet na wyspie, o którym wspominałeś jednak nie, z rozmaitych powodów.

Lukasz GUZEK

Już z dotychczasowego przebiegu naszej dyskusji widać jak wiele można wyróżnić kategorii dokumentacji. Ale to co jest im wspólne to sposób myślenia o samodzielności dokumentacji w stosunku do oryginału, czyli o relacji. Jaka relacja łączy punkt wyjścia i artefakt, który np. możemy obserwować na tej wystawie. Czy ta relacja została całkowicie zagubiona, czy jest widoczna, uchwytana, a jeżeli tak to na ile. Ta relacja między oryginałem a kopią jest stopniowalna, można wyobrazić sobie jej obrazowanie jako przesuwanie suwakiem po skali.

Zastanawiając się nad przybliżeniem owej relacji, przychodzi na myśl relacja aury Benjaminą między oryginałem a reprodukcją. Otóż tu w sztuce dokumentacji, mówiąc kategoriami Benjaminą, każda praca ma aurę, czyli jest oryginałem. Inaczej – relacja między oryginałem a kopią, w kategoriach Benjaminą, się rozmyła.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Ona nie całkiem się rozmyła, bo właśnie jej używasz, aby doprecyzować problem, o którym mówisz. Czyli, jeżeli w klasycznej sytuacji dzieło sztuki posiada aurę jako emanację własnej oryginalności, a dokumentacja nie posiada aury i żywi się jedynie oryginałem, to te prace, o których tu dyskutujemy – nowe formy dokumentacji, wraz z uzyskiwaniem statusu artystycznego odnajdują także aurę. Nie zapożyczają jej tylko stwarzają ją same.

My tu często komplikujemy sobie sprawę, bo mówimy w wielu wypadkach nie tyle o rzeczywistym dokumentowaniu, ale raczej o kopiowaniu, reprodukowaniu. To są trochę inne zagadnienia, tyle tylko, że z podobnego pola. Desperacko łączymy rozmaite zjawiska, czując, że są one wystarczająco rozmyte, aby móc je ze sobą skomunikować, nie popełniając błędów utożsamienia, a jedynie pokazując, że mówimy o zjawiskach, które mają obecnie bardzo wiele różnych wspólnych aspektów – nie są tym samym, ale są bliskie sobie.

Lukasz GUZEK

Tutaj można by o tyle jeszcze próbować tworzyć paralele z Benjaminą, że cały jego wywód, gdzie pojawia się kwestia aury dotyczy fotografii. W pracach na tej wystawie większość użytych technik to fotografia albo film, czyli mechaniczna reprodukcja, mówiąc językiem Benjaminą. Na tej wystawie mamy kilka, ale tylko kilka, prac powstałych w innych technikach, podobnie było rok temu.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

To nic dziwnego – to najczęściej wykorzystywane media w celach dokumentacyjnych, więc siłą rzeczy tych prac jest najwięcej.

Lukasz GUZEK

Tak, ale ja bym tak łatwo nie przeszedł nad tym do porządku, to coś znaczy.

Adam KILIMCZAK

Możliwości technologiczne prowadzą do manipulacji. Na przykład katalog towarzyszący wystawie *Witkacy. Psychoholizm* – on został ewidentnie zmanipulowany, czyli wyrównany do takiego stopnia, żeby się łatwiej oglądało te prace, ale to nie ma nic wspólnego z oryginałem zdjęcia. Czy ktoś, kto przygotowuje taką publikację ma prawo do takiej manipulacji? Powstało coś, co zadaje kłam sensowi oryginału, zwłaszcza dla kogoś, kto zna oryginały.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Manipulacja nie jest niczym innym, jak tylko gestem twórczym, którego nie akceptujemy.

Tomasz KOMOROWSKI

To także kwestia tego, dlaczego te oryginały były takie, jakie były. Z powodów technicznych on robił małe powiększenia. Aura Benjamina dotyczyła początków fotografii, fotografii, która jak polaroid funkcjonowała tylko w jednym egzemplarzu i nie było, z powodów czysto materialnych, możliwości robienia dużych powiększeń, nawet jak ktoś chciał.

Lech CZOŁNOWSKI

Gdyby zostawił wskazówki przy swoich pracach, że chodziło mu o takie, a nie inne odbitki.

Tomasz KOMOROWSKI

Trzeba robić ankietę.

Łukasz GUZEK

Każde dzieło sztuki opatrzeć kwestionariuszem. Rzeczywiście – mówiąc o Benjaminie czy Witkacym mówimy o kontekście epoki, w której te prace powstały, rzeczywiście wtedy nie było pewnych możliwości reprodukcyjnych. To by zamykało sprawę funkcjonowania w historii sztuki.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Pytałem Angelikę Fojtuch o jej stosunek do dokumentacji, bo nie zgadza się na używanie dokumentacji swoich działań bez wyrażenia zgody. Odpowiedziała, że obawia się manipulacji. Uważam jednak, że nie jest możliwe dokumentowanie bez manipulowania. Dla mnie trochę szokujące jest to, że można żyć takie obawy. W tym przypadku (i w dzisiejszych czasach) mamy do czynienia z próbami kontrolowaniem tego, czego nie da się kontrolować.

Ryszard W. KLUSZCZYŃSKI

Ale to nie jest takie dziwne, tylko związane z medium wypowiedzi. Performance jest doświadczany przez małą grupę tych, którzy są obecni w trakcie źródłowego wydarzenia, a następnie studiowany przez innych w oparciu o dokumentację. Postawa Angeliki Fojtuch wydaje się próbą zachowania władzy nad sposobem własnej obecności w historii. Chodzi o to, jak to, co zrobiliśmy będzie przedstawione w tym najbardziej podstawowym

sensie – reprezentowane poprzez dokumentację. Chcemy, aby to, co reprezentuje naszą pracę, reprezentowało ją zgodnie z naszym widzeniem własnego dzieła. Pytanie tylko, czy to jest skuteczne?

Łukasz GUZEK

Gina Pane robiła performance po to, by zrobić zdjęcie i potem one były sprzedawane do kolekcji i muzeów. Mamy tu też trochę performance dokameryowanych, czy wideoperformance. Efemeryczna forma zyskuje materialną i sprzedażną postać. Jak można sprzedawać performance – np. poprzez sprzedaż zdjęć. Tylko musimy nadać im aurę. Np. mamy tylko jednego fotografa który ma prawo robić zdjęcia.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

Wspominałem o postawie Angeliki dlatego, żeby wskazać, że takie działanie nie ma końca. Bo wyobraźmy sobie, że już zrobiła swoje filmy – i co dalej? Wtedy musi zdecydować na jakiej zasadzie można je oglądać, etc.

Małgorzata WINTER

My sami nie zapisujemy swojego życia, wszystkiego co robimy, albo robimy to sporadycznie, a to czasami jest bardzo ważne. W pośpiechu odkładamy to na bok i później okazuje się, że jak chcemy coś z tym życiem zrobić, to nic z tego nie ma, albo jest rozproszone, że trzeba prowadzić wykopaliska i jak się tego teraz nie robi, to nikt nigdy nic z tego nie znajdzie.

Łukasz GUZEK

To zadanie na przyszłość. Jednocześnie pokazuje w jakim punkcie jesteśmy i ile jest tu jeszcze do zrobienia. Ale, myślę, że tym festiwalem i także tą wymianą myśli czynimy coraz bardziej uchwytne teoretycznie, a mówiąc bardzo po prostu, coraz lepiej wiemy jak, według jakich zasad postępować ze sztuką współczesną, która na naszych oczach staje się historią sztuki.

Dziękuję wszystkim za udział w tej dyskusji oraz wszystkim, którzy przyczynili się do stworzenia tej edycji festiwalu Sztuka i Dokumentacja. Myślę że stworzyliśmy dobre podstawy do dalszych prac badawczych i artystycznych.