

Karolina Jabłońska

Na styku dziedzin efemerycznych - Tytuł roboczy o Andrzeju Mitanie

Sztuka i Dokumentacja nr 5, 122-12

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Karolina JABŁOŃSKA

**NA STYKU DZIEDZIN EFEMERYCZNYCH
[TYTUŁ ROBOCZY O ANDRZEJU MITANIE]**

Tytuł roboczy jest autorskim pismem wydawanym przez twórców Galerii 2b: Klarę Kopcińską i Józefa Żuka Piwkowskiego. Ukazuje się od 2004 roku. Powstało z myślą o artystach, których nazwiska nie znajdują się na pierwszych stronach gazet i nie wypełniają wielu stron katalogów wystaw, ale za którymi stoją interesujące prace i którym ideowo sprzyjają autorzy pisma. *Tytuł roboczy* powstał zatem jako alternatywa dla instytucjonalnego obiegu sztuki, jako przeciwwaga do publikacji towarzyszących nagłośnionym wystawom. Jednocześnie trzeba podkreślić, że istotnym pojęciem dla twórców pisma jest pojęcie otwartości: zarówno na idee, jak i na ujawnianie procesu twórczego, na poszukiwanie tego, co nie jest w sztuce oczywiste, nie mieści się w najbardziej powszechnym i uznanym przez krytykę nurcie. Dwa numery (29 i 30), zebrane w 2009 roku w jednym zeszycie, zostały poświęcone twórczości Andrzeja Mitana. Wydanie tej pozycji zbiegło się z obchodami 40-lecia pracy twórczej tego artysty. We wprowadzającym do numeru tekście, K. Kopcińska uzasadniła poświęcenie go Mitanowi wysoką wartością zarówno jego sztuki, jak i aktywności kuratorskiej. Zwróciła także uwagę na to, że wspominając wydarzenia, w których brał udział A. Mitan, mimowolnie nakreśla się obraz sztuki polskiej lat 70., 80. oraz 90. i to w dość szerokiej perspektywie. Po przeczytaniu książki można uznać, że zawartość numeru poświęconego twórczości i postawie artystycznej Mitana odpowiada przyjętym przez autorów założeniom. A. Mitan – człowiek z pokaźnym dorobkiem artystycznym i niemałym doświadczeniem kuratorskim, nie należy do artystów bardzo popularnych. Jest to ten typ artysty, który robi wiele, „robi swoje”, ale nie zabiega o rozgłos, sławę, bezinteresowną miłość tłumów i pieniądze. Wydaje się, że

„złotogłosego performer”, jak nazwał go Emmett Williams (s. 55), wyglądający „jak skrzyżowanie szalonego mnicha i rzucającego bomby rewolucjonisty w starym stylu”, jest ponad to.

Twórczość Mitana przybliżona jest w 12 tekstach poświęconych różnym wątkom jego artystycznej aktywności, materiałach archiwalnych i dokumentacji fotograficznej wybranych wydarzeń. Szczególnie uwzględniono i wyodrębniono kilka najważniejszych miejsc sztuki, które w jakiś sposób odegrały ważną rolę w dotychczasowej działalności artysty. Wśród nich znalazły się: galeria AT, Riviera – Remont, Galeria GR czy Centrum Animacji Kultury. Do wydawnictwa dołączono także płytę z kilkoma performance artysty oraz karteczkę z definicją elity. Celowo zacytowałam powyżej słowa Williama opisujące Mitana, ponieważ w wielu tekstach Mitan przedstawiany jest jako natchniony artysta-wizjoner. Już w słowie wstępnym Kopcińska pisze, że „Mitan swoją misję pełni niestrudzenie” (s. 5) – misją zatem, jakiś wyższy cel, ważne zadanie, posłannictwo wydaje się determinować jego postawę twórczą. O takim rodzaju twórczości dość trudno się pisze, bowiem artysta opiera się na szczególnego rodzaju wrażliwości i wrażliwości, które trudno jest opisać, tak jak trudno opisuje się emocje i dźwięki, na których w dużym stopniu opiera się Mitan.

Teksty, które umieszczono w publikacji mają zróżnicowany charakter. Wywiad Mitana z samym sobą zawiera większość wątków rozwijanych w dalszych częściach książki. Wspomniane są tu ważne miejsca, jak warszawski klub Riviera-Remont i Galeria Remont, inicjatywy artystyczne, jak powstanie grupy artystycznej

KSIĄŻKI / BOOKS

Na styku dziedzin efemerycznych

[Tytuł roboczy o Andrzeju Mitanie]

Karolina JABŁOŃSKA

WYDARZENIA / EVENTS

„Sprzeczność i emocje w sztuce performance”

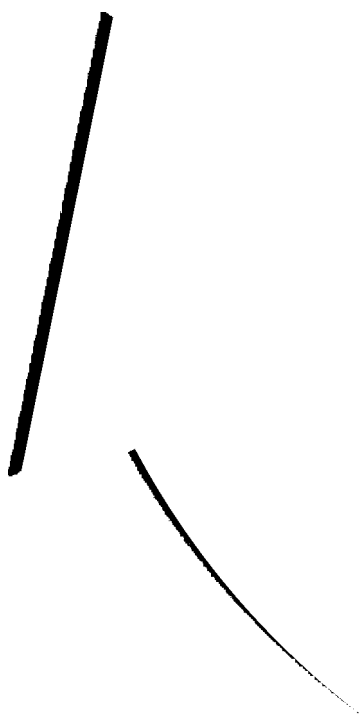
13 Międzynarodowy Festiwal Sztuki *Interakcje*

Karolina JABŁOŃSKA

Global Communication Festival 2011

Recenzje Łukasza GUZKA oraz Františka KOWOLOWSKIEGO

Plakat i harmonogram





CZEŚĆ 03
NA BIEŻĄCO

PART 03
CURRENTLY

Kista występień artystów w Czerwonym
"Przeglądzie"

(1)

20 Marzec 82

Zbigniew Warpechowski
"Inauguracja" w sali Towarzystwa

27 Marzec 82

Z. Warpechowski - ciąg dalszy

9 Kwiecień 82

Audrey Parham
"Nihilizm i postępowy"

24 Kwiecień 82

Krzysztof Zaręba
Wystawa fotografii ze zbioru prywatnego

28 Kwiecień 82

Zbigniew Warpechowski
"Co ma miępli wleci, kiedy nie miępli
o Czerwonym Mięśli Wpółczesnej"

1 Maja 82

Józef Kobalowski
"Zaprzeczanie tożsamości"

9 Maja 82

Henryk Stanczyński
"Tęskny i żal"

23 Maja 82

Margarata Polocka
"Pamięć"

"Fakcja"

"Fakcja"

-
- 1985 *Czyszczenie Dywanów*, wydanie drugie zmienione i uzupełnione, nakład: 50 egz., objętość: 130 s., Łódź.
-
- III.1985 *Mersapon*, nr. 2, *Podsumowanie działalności w Czyszczeniu Dywanów*, nakład: 50 egz., objętość: 16 s., Łódź.
-
- III.1985 *Mersapon*, nr. 3, *Artykuł o sztuce niezależnej w Stanie Wojennym*, autorzy: R. Sowiak, A. Paczkowski, nakład: 50 egz., objętość: 5 s., Łódź.
-
- V.1985 *Mersapon*, nr. 4, *Spis prac młodej sztuki polskiej pochodzących ze zbiorów R. Sowiaka i A. Paczkowskiego przeznaczonych na wyprzedaż*, nakład: 50 egz., objętość: 2 s., Łódź.
-
- VI.1985 *Mersapon*, nr. 5, *Wyprzedaż prac wymienionych w Mersaponie nr. 4*, nakład: 50 egz., objętość: 8 s., Łódź.
-
- IX.1985 *Mersapon*, nr. 6, *Fotografie 50 prac pochodzących z Czyszczenia Dywanów a przeznaczonych do Instytutu Sztuki im. Społecznego Protestu w Kopenhadze*, nakład: 50 egz., objętość: 8 s., Łódź.
-
- XII.1985 *Bądź honorowym dawcą krwi*, płyta gramofonowa, nakład: 50 egz.
-

Idea galerii (pisownia oryginalna)

2.II.1985 W trakcie nieomal codziennego obcowania z artystami, z biegiem czasu nasza działalność, co do celu naszej pracy stawała się coraz bardziej wyraźna i dzisiaj [tekst nieczytelny] powiedzieć, że przez swoją działalność chcieliśmy dać próbę możliwości przełamania monopolu państwowego w dziedzinie prowadzenia samodzielnej galerii ze wszystkimi konsekwencjami z taką działalnością.

Zaczęliśmy sobie zdawać na serio sprawę z tego, że „jedną z najpoważniejszych przyczyn obecnego kryzysu w kulturze i edukacji jest monopol państwowy w tych dziedzinach. Społeczeństwo musi stać się włodarzem własnej kultury i edukacji”.

– *Mersapon*, Łódź

Galeria Czyszczenie Dywanów znajdowała się w Łodzi przy ulicy Piotrkowskiej 255 (oficyna).

Na następnej stronie:

Kalendarium Galerii Czyszczenie Dywanów spisane przez Andrzeja Paczkowskiego. Materiały pochodzą z Archiwum Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego.

Andrzej PACZKOWSKI [Oprac.]

**CZYSZCZENIE DYWANÓW
KALENDARIUM IMPREZ I WYDAWNICTW ORAZ IDEA GALERII**

-
- | | |
|---------------------|--|
| 20.III.1982 | Zbigniew Warpechowski, <i>Inauguracja III Wojny Światowej.</i> |
| 27.III.1982 | Zbigniew Warpechowski, ciąg dalszy. |
| 9.IV.1982 | Andrzej Partum, <i>Nilizm pozytywny.</i> |
| 24.IV.1982 | Krzysztof Zarębski, Wystawa fotografii ze zbiorów prywatnych. |
| 28.IV.1982 | Zbigniew Warpechowski, <i>Co się myśli wtedy kiedy się myśli o Centrum Myśli Współczesnej.</i> |
| 1.V.1982 | Józef Robakowski, <i>Zaprzysiężenie tożsamości.</i> |
| 9.V.1982 | Henryk Stażewski, <i>Teksty wizualne.</i> |
| 23.V.1982 | Małgorzata Potocka, <i>Pamięć.</i> |
| 3.VI.1982 | Zygmunt Rytka, Pokaz filmów. |
| 16.VI.1982 | Jacek Kryszkowski, <i>Urodziny łaźni miejskiej, Pałowanie '82.</i> |
| 16.VI.1982 | Jan Dobkowski, <i>Modlitwa.</i> |
| 22.VII.1982 | Andrzej Różycki, <i>Analiza fotografii monopolowej.</i> |
| 9.VII.1982 | Ewa Partum, <i>Hommage a Solidarność.</i> |
| 26.VIII.1982 | Władysław Strzemiński, <i>Listy do J. Przybosa</i> (wykonanie M. Potocka). |
| 4.IX.1982 | Zygmunt Rytka, <i>Holografy '82.</i> |
| 13.IX.1982 | Maria Waško, <i>Reprodukcje.</i> |
| 23.IX.1982 | Jacek Józwiak, <i>Utrata ważności.</i> |
-

płaszczyzny materiału tworzyły kompozycje światła i faktury. Obiekty rozwijały malarskie koncepcje artysty. W ulotce towarzyszącej wystawie zatytułowanej *Aneksje* (Lublin, 1981) Smoczyński pisał:

Przestałem odróżniać to, co przedstawiane od przedstawiającego. Moje malarstwo, z braku innych odniesień, stało się motywem dla siebie. (...) obraz jest faktem, który sam realizuje własną konkretyzację.

Koncepcje instalacji przestrzennych eksplorujących strukturę powierzchni zastanej artysta rozwijał w kolejnych akcjach. Podczas II Majówki artystycznej w Galerii Wschodniej, Smoczyński zrealizował głośną pracę *Przeniesienie*, w ramach której pokrył ściany galerii płytkami PCV zdemontowanymi z własnej pracowni.

Ostatnim epilogiem funkcjonowania Galerii U Zofii był zorganizowany naprędce pokaz filmów Henryka Gajewskiego, artysty związanego z Galerią Remont w Warszawie. Na ekranie z prześcieradła wyświetlano m.in. film o Tomku Lipińskim. Ze spotkania w galerii wywiązała się współpraca Gajewskiego z grupą Łódź Kaliska, przy okazji aranżacji zdjęcia i filmu wg obrazu H. Boscha *Wóz z sianem* oraz zebranie materiałów filmowych z akcji pt. *Kinder haben Recht* zorganizowanego podczas II Majówki artystycznej w Teatrze Studyjnym. W połowie 1987 roku sytuacja mieszkaniowa w lokalu Galerii U Zofii zmieniła się. Dokwaterowany został nowy lokator, co w dużym stopniu ograniczyło swobodę spotkań artystycznych. Wkrótce G.Z. Łuczko wyprowadziła się z mieszkania i świetlica znana jako Galeria U Zofii przestała funkcjonować. Pod koniec lat osiemdziesiątych artyści związani z miejscem rozpierzchli się we własnych dążeniach zawodowych. Niepowtarzalna atmosfera prywatnych spotkań musiała ustąpić indywidualnym aspiracjom.

Galeria U Zofii, podobnie jak inne, zróżnicowane pod względem dynamiki spotkań i organizowanych imprez, prywatne miejsca (Galeria Wymiany czyli otwarte archiwum sztuki awangardowej J. Robakowskiego, klub galeryjny pn. *Czyszczenie Dywanów*, nadzorowany przez amatorów sztuki Paczkowskiego i Sowiaka, Galeria Ślad II Zagrodzkiego, Archiwum Myśli Współczesnej Wałki czy Punkt Konsultacyjny Mikołajczyka), była próbą konsolidacji łódzkiego środowiska. Tworzyli ją ludzie, których połączyło wspólne doświadczenie oraz nadrzędna idea realizowania sztuki niezależnej. Galeria nie posiadała określonej formuły ani programu działania. Artyści odmiennych formacji wspólnie celebrowali swój udział w sztuce. Była to oryginalna propozycja rewizji sztuki. Jedyna autentyczna reakcja możliwa w warunkach kultury lat osiemdziesiątych.

Marta PIERZCHAŁA

Galeria U Zofii [galeria/mieszkanie/świetlica] mieściła się w Łodzi przy ulicy Obrońców Stalingradu (dzisiejsza ulica Legionów) 49/26 (wejście z podwórka, prawa oficyna, III piętro).

gotowanych wcześniej. Pokaz obiektów *Sztuki racjonalnej* był próbą zakwestionowaniem paradygmatu racjonalnego we współczesnej sztuce.

Tworząc ją chciałem zobaczyć, jak czuje się człowiek, który zrezygnował ze sztuki. Chciałem zobaczyć, jak uspokaja bezpieczeństwo robienia rzeczy bezdyskusyjnie akceptowanych, pewnych, ładnych a przez to łatwych (?). Zobaczyć jak tworzy się „sztukę”, gdy decyzja dotyczy wyłącznie użytego surowca, czy rozmiarów obiektu. (...) I wreszcie postanowiłem sprawdzić, czy produkcja przedmiotów jest w stanie zastąpić rzeczywistość (w moim pojęciu) twórczą działalność w sztuce. [Wszystkie cytaty pochodzą z katalogu wystawy].

Drwiąc z algorytmów sztuki racjonalnej, Janiak przygotował cykl układów i konstrukcji logicznych, których funkcjonalność została zawieszona na rzecz sztuki. Precyzyjnie wykonane modele zatraciły swój naukowy charakter i bezpośrednie sensy. Obiekty takie jak *Obrazy do wycinania*, których treścią były przenoszone na białym papierze wycinanki, rozłożona na części kostka Rubika, czy przekątne z gwoździ rzucone w sześćian sugerowały, że całą erudycję można udawać. Była to kpina z pozornej wolności sztuki konceptualnej, polegającej na przyjęciu założeń i zniewolonym ich realizowaniu. Realizacje *Sztuki racjonalnej* sprowadziły się do niczym nieograniczonej pomysłowości, „gdy ryzyko obejmuje jedynie wybór między dwoma wariantami tego samego pomysłu”. Argumenty Janiaka wymierzone były przeciwko stałej i ograniczonej regule sztuki. Według artysty produkcja przedmiotów w ramach zamkniętego i sprawdzonego obszaru posiada nikły potencjał twórczy.

Nie zawiera już elementu ryzyka i nieakceptacji lansowania własnych, nowych wartości: ryzyka nieukrywania własnego buntu, niedopasowania własnych intuicji do potrzeb czasu, a przede wszystkim nie przekracza własnych kompetencji – nie celuje w nieznanne.

Cykl obiektów poświęcony sztuce racjonalnej był sposobem Janiaka na przełamanie zamkniętych układów sztuki. Ćwiczenia ukazywały absurdalne zmagania artysty z materią oraz próby wyzwolenia się spod władzy prawa i rozumu. Akcja spełniała wymagania sztuki żywej. Załamywała system oczekiwań i wprowadzała na teren kultury nowy dyskurs. Dla Janiaka, autora sztuki żenującej, przestrzeń konfrontacji była jedyną autentyczną możliwością w sztuce.

Ostatnią fetą artystyczną zrealizowaną we współpracy Galerii U Zofii z Galerią Wschodnią, była tzw. I Majówka artystyczna *Złote czółko*. Wzięli w niej udział artyści różnych proveniencji, związani z łódzkim, alternatywnym środowiskiem. Podczas dwudniowego festiwalu sztuki niezależnej, w przestrzeniach wspomnianych dwóch galerii działających w mieszkaniach prywatnych odbywały się spotkania, koncerty, pokazy wideo. Wśród prezentowanych prac pojawiły się m.in.: symboliczne *Pożegnanie Europy* Jerzego Truskowskiego oraz *Obrzędy intymne* Zbigniewa Libery. W katalogu festiwalowym znalazły się również rysunki i opisy techniczne Janusza Baldygi, niezrealizowany projekt pomnika Matki-Polki A. Rzepeckiego, zapis nutowy Janusza Dziubaka czy projekt instalacji Janiaka. W Galerii U Zofii wystawiono obiekty przestrzenne Mikołaja Smoczyńskiego. Na ścianach rozwieszono instalacje przygotowane z białego płótna. Trójkątne lub prostokątne

GALERIA "U ZOFII"

W latach 1985-86 różne wydarzenia zapoczątkowały, że drzewi Strychu poważnie były zamknięte dla twórców z kręgu Kultury Trzaski oraz ich sztuki, a dbające w nich energię potrzebowali

nowego przytuliska. Sprzyjająca i podobna strychowej atmosferze była w galerii "Wschodniej", jednak w owym czasie było to miejsce już bardzo małe, a więc zbyt otwarte, zbyt przeludnione i działające wg swojego programu.

Nieskądiniek - dwuletnie - pracownia - i od grudnia 1986 galeria "U Zofii" podjęła próbę kontynuacji tradycji Strychu.

Patrząc z perspektywy czasu, wyśly, że udaną.

Życie tej galerii było bardzo krótkie, /pół roku - od grudnia 1986 do czerwca 87/, ale intensywne i znaczące.

Oto program imprez, które się nad złożyły:

1. Premiera - wystawa Andrzeja Różyckiego pt "Koszałki Panny

Małki" (Kilka prac z tej wystawy znalazło się w kolekcji Museum Sztuki w Łodzi). Zaprocentowała ona swym twórczością Andrzeja Różyckiego od chłodnej sztuki racjonalnej ku problemom metafizycznym, ku tajemniczym skrom.

2. Paweł Kulek "Miejsca pominięte"

Zdjęcia "pominięte" ukazywały miejsca niechciane, niezamane, nieczekane, niepożądane... Miały one skierować myśl odbiorcy ku specyficznej, poetyckiej obserwacji rzeczywistości - posiadajmy rzeczy, przedmioty i motywy, których normalnie się nie dotrzemy.

3. Dwa indywidualne wystawy Marka Janika pt "Sztuka racjonalnej - podjęcie" miała udzielić widzą jaskrawe i bezsensowne produkcje obiektów w stylu minimal artu, arte povera, sztuki konceptualnej, przypominającej coraz bardziej racjonalizm artystyczny, zaś artystom - za przez bezstronne rysowanie, instalowanie, łączenie kamieni i polerowanie peły / z moliądu / ale zawsze - byli własnej rezygnacji ze sztuki, i). /*Wiosna 87*/

4. "Złota Czołka" realizowana wspólnie z galerią Wschodnią to wystawa obiektów - obrazów Miłojana Smoczyńskiego oraz koncert Janusza Dalabata i wystawa jego partytur - /*maj 87*/

5. Maj 87 - prezentacja filmów Henryka Gajewskiego z . innymi "Pasażer"

6. Czerwiec 87 - wystawa Adama Rzepckiego pt "Zwei Kinder

System" dedykowana Maciejowi Tuchamp, zakreślona repliką skandalu z kłódką /zamknięcie ludności w sali na kłódkę przez artystę i jego oddalenie się w nieznanym kierunku / wykonanego przez Janikę podczas imprezy Falochron. Był to jedyny wypadek w historii sztuki, kiedy kolejna replika dzieła porusza równie silnie jak oryginał (taz wkerela)

Wystawa Rzepcy zamknęła krótką historię galerii "U Zofii". Zajęcia dwuletnie (też, dysputy, spiewy / oraz duże zainteresowanie publiczności zakłócały spokój dnia powszedniego gwałtownym sąsiedem i spowodowały interwencję pana gospodarza (nieskądiniek było wynajmowanym, który wydmwił pani Zofii

Zofia Luczko

Art N Janik

z czym mam do czynienia? Z jakich części się składa? Jak to działa? Jaka jest moja kondycja ludzka wobec tego z czym mam do czynienia?

Obok wystaw fotograficznych Galeria U Zofii była miejscem oryginalnych wystąpień i performance. W 1987 roku autorski wykład o obecności w sztuce wygłosił Adam Rzepecki. Była to wypowiedź inspirowana dialogiem z Marcelem Duchampem. Akcji towarzyszyła wystawa prezentująca najbardziej charakterystyczne realizacje Rzepeckiego poświęcone Duchampowi. Na pokrytej papierem ścianie pojawiły się prace sygnowane hasłem „I know Dada, please go out!” („Znam dadaizm, proszę wyjść!”). Wśród nich zapis scenariusza filmowego *Spotkanie*, w którym dochodzi do fikcyjnej wizyty Tistana Tzary i Duchampa u A. Rzepeckiego czy fotografie dedykowane Duchampowi, *Przywitanie z Marcelem D.* – cz. 1: *Wielka Szyba* i cz. 2: *Fontanna*, będące zapisem performance wykonanego podczas zwiedzania ekspozycji Moderna Musset w Sztokholmie, gdzie artysta fotografował się ze słynnymi obiektami. Serię prac Rzepeckiego dedykowanych Duchampowi uzupełnia kontrowersyjna reprodukcja Matki Boskiej z domalowanymi wąsami, którą wykorzystano na okładce pierwszego wydania niezależnej gazety Kultury *Zrzuty Tango*. Przy okazji prezentowania wyżej wymienionej pracy na wystawie *Irreligia* na przełomie 2001 i 2002, artysta w wywiadzie z Katarzyną Bik dla Gazety Wyborczej (22.11.2001, dodatek lokalny: Kraków) motywował swoje działanie w następujących słowach:

To nie plagiat, lecz świadome nawiązanie. Sztuka zawsze karmiła się twórczością poprzedników. *Mona Lisa* z wąsami to była reakcja anarchizujących dadaistów w czasie I Wojny Światowej na sztukę tradycyjną, salonową. Moja praca powstała jako odpowiedź na sytuację, w jakiej znalazła się sztuka w stanie wojennym.

Projekt Rzepeckiego ukazał jak wiele dla gestu artystycznego znaczy kontekst. Gest Duchampa dokonany na *Mona Lisie* kilka dekad wcześniej powtórzony na pocztówce z Matką Boską w Polsce w latach osiemdziesiątych wywołał bardzo silne reakcje. Akcję domalowywania wąsów rozwija nakręcony w Krakowie podczas składania *Tanga* film, *Jak Kuba Bogu, tak Bóg Kubie czyli o ukaraniu Marcela Duchampa*. Według tekstu scenariusza wystawionego w Galerii U Zofii, na filmie został zarejestrowany moment domalowania wąsów na serii pocztówek Matki Boskiej. Jak ujawnia aneks scenariusza:

Ukaranie Marcela Duchampa okazało się niewystarczające. Już po skończeniu filmu okazało się, że wszyscy znajdujący się w pobliżu miejsca realizacji też mają domalowane wąsy. Serię poświęconą Duchampowi dopełniają pocztówki z reprodukcją Matki Boskiej opatrzone napisem „Zrób to sam, ulżyj sobie”.

Zdaniem krytyka, Krzysztofa Jureckiego, występ Rzepeckiego dedykowany Duchampowi był jednym z najbardziej udanych pokazów w Galerii U Zofii (Krzysztof Jurecki, *Fotografia polska lat 80-tych*, [Łódź: Łódzki Dom Kultury, 1989], 37).

W kwietniu tego samego roku w Galerii U Zofii przeciw zasadzie bezpiecznej i wygodnej produkcji rzeczy ładnych, ale martwych dla sztuki wystąpił Marek Janiak, tworząc trzecią serię *Ćwiczeń Wyzwalających* pt. *Sztuce racjonalnej poświęcam*. Wystawę składającą się z sześćdziesięciu obiektów artysta wykonał w tydzień, włączając w nią siedem prac przy

swoistym *résumé* artystów tworzących lub współpracujących z Kulturą Zrzuty. Imprezom nie brakowało luzu i typowej dla tego środowiska bez troski tworzenia. Artyści byli jednocześnie performerami i widzami organizowanych spotkań.

Wydarzeniem otwierającym działalność nowego miejsca był wernisaż prac byłego członka Warsztatu Formy Filmowej, Andrzeja Różyckiego. U Zofii artysta zaprezentował serię fotokolaży przygotowanych z materiałów fotograficznych z czasów działania w Grupie Zero-61. Artysta wykorzystał stare fotografie dokumentalne i ponownie naświetlił je w nowym kontekście. Część obrazów została dodatkowo opracowana graficznie. Dawne kompozycje artysta zaaranżował z nowymi elementami. Pojawiły się typowe dla całej twórczości wątki sakralne czy tropy antropologiczne. Zgodnie z sugestią artysty, seria *Koszulki Marii Panny* symbolicznie wprowadza w przestrzeń kadru ideę *sacrum*. Czarno-białe fotografie zyskują nostalgiczną warstwę znaczeniową. Artysta odkrywa karty tradycji. Sięga do źródeł kultury i wkomponowuje wybrane fragmenty we współczesne krajobrazy. Na wzór tradycji chrześcijańskiej zdobi swoje fotografie religijnymi symbolami. Obecna na wernisażu Urszula Czartoryska bezpośrednio po wystawie nabyła wybrane prace z serii *Koszulki Marii Panny* do kolekcji sztuki nowoczesnej Muzeum Sztuki w Łodzi.

Kolejną wystawą fotografii przygotowaną w Galerii U Zofii był pokaz prac Pawła Kwieka, artysty w latach siedemdziesiątych związanego z Warsztatem Formy Filmowej. Dotychczasowe preferencje artysty skoncentrowane były wokół metodycznych badań warsztatu foto-filmowego. Prowadzone ćwiczenia miały na celu wyselekcjonowanie właściwości mediów wizualnych. Działania P. Kwieka cechowały racjonalne przesłanki, a następnie precyzyjne ich wykonania. Prezentowany w Galerii U Zofii cykl pt. *Miejsca pominięte* składał się z czarno-białych fotografii, w formacie 30 × 40,5, w których artysta wykorzystał duże zbliżenia. Skoncentrował się na detalu i materii powierzchni. W wyabstrahowanej formie artysta szukał wzajemnie przenikających się układów. Korzystając z analitycznej świadomości, Kwiek skupił się na wyselekcjonowaniu elementów jednostkowych. Tytułowe „miejsca pominięte” to kompozycje światła i cienia, linii i kątów zauważonych i wyjętych z rzeczywistości przez artystę. W wywiadzie udzielonym Tomaszowi Samosionkowi opublikowanym w drugim numerze pisma *Uwaga* (1988), Kwiek o swojej perspektywie artystycznej mówił:

(...) pomimo satysfakcji i spełnień, odkryć cząstkowych w całym kosmosie, centralnym motywem, który pojawił się we mnie było pytanie poznawcze: Co jest tym

Marta PIERZCHAŁA

GALERIA U ZOFII KALENDARIUM IMPREZ ORAZ HISTORIA GALERII

-
- IV. 1971** Andrzej Różycki, *Koszulki Marii Panny*, wystawa inauguracyjna otwarcie Galerii U Zofii, fotokolaże.
-
- 7.III.1987** Paweł Kwiek, *Miejsca pominięte*, wystawa, fotografie czarno-białe.
-
- III.1987** Adam Rzepecki, *Zwei Kinder System*, wystawa prac i wykład.
-
- 3.IV.1987** Marek Janiak, *Sztuce racjonalnej poświęcam...*, trzecia sesja *Ćwiczeń Wyzwalających*; wystawa obiektów; prelekcja; pokaz instruktażowo-poglądowy.
-
- 2-3.V.1987** I Majówka artystyczna *Złote czółko*, we współpracy z Galerią Wschodnia:
Wystawa instalacji Mikołaja Smoczyńskiego.
Obrazy, obiekty, instalacje, koncerty, projekty, akcje, wideo. Udział wzięli m.in.: Łódź Kaliska w składzie: Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Andrzej Wielogórski, Adam Rzepecki oraz Zbigniew Libera, Jerzy Truszkowski, Mikołaj Smoczyński, Jerzy Grzegorski, Adam Klimczak, Grzegorz Klaman, Janusz Dziubak, Janusz Bałdyga, Anna Płotnicka, Ewa Zarzycka. Wśród osób obecnych byli również: Andrzej Ciesielski, Józef Robakowski, Jerzy Busza, Witosław Czerwonka.
-
- V.1987** Pokaz filmów Henryka Gajewskiego m.in. film o Tomku Lipińskim.
-

Historia miejsca.

Otwarcie prywatnej galerii sztuki w mieszkaniu Grażyny Zofii Łuczko można zaliczyć do jednego z ostatnich epizodów ruchu Kultury Zrzuty. Działające na terenie Łodzi w latach osiemdziesiątych niezależne środowisko artystyczne, skupione dotychczas na Strychu, z konieczności musiało opuścić ówczesną „miejscówkę” przy ulicy Piotrkowskiej. Z towarzyskich kontaktów wywiązała się możliwość kontynuowania inicjatyw artystycznych w kamienicy na trzecim piętrze w tzw. Galerii U Zofii. Właścicielką lokalu przy ulicy Obrońców Stalingradu (dziś Legionów) była uczestniczka Kultury Zrzuty oraz Muza Łodzi Kaliskiej, Grażyna Zofia Łuczko.

Spotkania U Zofii miały przede wszystkim charakter podsumowań tendencji i postaw minionej dekady. Monograficzne wystawy prezentowane w mieszkaniu właścicielki były

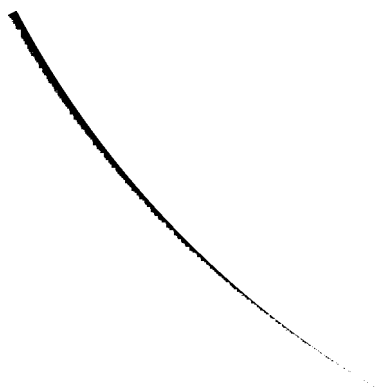
HISTORIA RUCHU GALERYJNEGO / THE HISTORY OF ARTISTS RUN GALLERIES

Galeria u Zofii

Marta PIERZCHAŁA

Czyszczenie Dywanów

Andrzej PACZKOWSKI [oprac.]





CZEŚĆ 02
OTWARTE
ARCHIWUM

PART 02
OPEN
ARCHIVE

„filozofia”, „psychologia”, „teoria gry”, „sztuka” to nie są pojęcia magiczne, dostępne jedynie adeptom swoich mistrzów przechowujących wiedzę i tajemnicę prawdy. Chodzi więc tutaj nie o błędne stosowanie pojęć i konstruowanie definicji – właśnie dlatego, że każdy ma prawo zarówno do nauki logiki, jak i do popełniania błędów stosując jej metody – ale świadome i nieuprawnione wykorzystywanie logiki do opisu procesów, które wykraczają poza jej możliwości. (A więc zarzucanie mi – jak to czyni Bogusław Jasiński – że za pomocą logiki staram się obalić całą teorię „sztuki jako sztuki kontekstualnej” wynika z niezrozumienia u podstaw założeń mojej krytycznej analizy teorii Świdzińskiego!)

Wróćmy jednak do podstawowego toku naszych rozważań. Na początku tego wykładu powołyaliśmy się na pojęcia „rzeczywistości”, „realności”, „fizyczności”, które determinują wszelki dyskurs, w którym występują. Nie inaczej jest zarówno ze Świdzińskim, jak też z jego poprzednikami. Problem z teorią, którą analizujemy, polega na tym, że są to pojęcia o znaczeniu przyjętym implicitnie tak, jakby nie trzeba było ich w ogóle definiować, bo są tak oczywiste, że równoznaczne z pojęciem zdroworozsądkowym. Nadawanie takiego znaczenia tym pojęciom z konieczności wymusza jednakowo zdroworozsądkowe pojęcie „kontekstu”, który przecież jest na nich oparty. To właśnie dlatego pojęcie „kontekstu”, mimo że wyjaśnione w sposób quasi-logiczny, jest nadal równie zdroworozsądkowe jak elementy, z których się składa. Uważam, że na gruncie logiki niewiele więcej jest tutaj do dodania.

Referencją dla tego typu rozważań byłaby z pewnością powtórna lektura dyskusji dotyczącej zdań protokolarnych, prowadzonej przez dwie wpływowo szkoły filozoficzno-logiczne w burzliwych czasach pierwszej połowy dwudziestego wieku.⁵ Zawsze wydawało mi się wielce interesujące, ile – o ile – jesteśmy się w stanie nauczyć z niepowodzeń naszych poprzedników... Powielanie nieswoich błędów jest tak samo bolesne jak przyzwyczajenie, że jest się w posiadaniu czegoś, co inni już dawno wzięli w posiadanie.

Bartosz ŁUKASIEWICZ

PRZYPISY:

1. Por. Bartosz Łukasiewicz, „Kilka dogmatów kontekstualizmu (a więc krótka mitologia »sztuki jako sztuki kontekstualnej«),” w: *Obieg* (13.10. 2010), <http://www.obieg.pl/fokus/18940>.
2. Jan Świdziński, „12 punktów sztuki kontekstualnej,” w: *Art as Contextual Art*, (Lund: Galerie St. Petri, 1976). Kat. wyst.; <http://swidzinski.art.pl/12punktow.html> oraz *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, tłum. Łukasz Guzek (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009), strony nienumerowane.
3. Bogusław Jasiński, „Poza logiką,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 2 (2010): 29-30.
4. Por. Łukasiewicz, „Kilka dogmatów.”
5. Artur Koterski, red., *Spór o zdania protokolarne „Erkenntnis” i „Analysis” 1932-1940, Dzieje Logicznego Pozytywizmu*, t. 2 (Warszawa: Aletheia, 2001).

Przedmiot „O” przyjmuje znaczenie „m” w czasie „t”, w miejscu „p”, w sytuacji „s”, w stosunku do osoby/osób „o” wtedy i tylko wtedy. Zmiana któregośkolwiek z tych parametrów deaktualizuje poprzednie znaczenia.²

Wielu analityków i komentatorów teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej” twierdzi, że dzięki temu założeniu definicja pojęcia „sztuki” zostaje uwolniona od rygorów logiki, w oparciu o którą zbudowany jest dyskurs konceptualny. Twierdzą oni jednocześnie, że dzięki niemu Świdziński pojęciowo umożliwił sztukę zaangażowaną, sztukę site specific (sic!), sztukę, która nie boi się i nie neguje swoich związków z rzeczywistością i rzeczywistością inną, niż czysto logiczna i językowa. Ten dyskurs, w przeciwieństwie do „teorii” konceptualnej/konceptualnych, jest oparty o funkctory intensjonalne, a więc obarczone niewiedzą i niepewnością subiektywności, bo wynikające ze znaczeń, jakie dzięki – i poprzez – swoje otoczenie człowiek nadaje docierającemu do nas komunikatowi (intencje, emocje, przekonania, wartości). Czy ten dualizm nie brzmi znajomo dla starej, idealistycznej niemieckiej szkoły filozofii osiemnastego i dziewiętnastego wieku?

Niestety nie jest to takie proste, chociaż jest to trop, którego nikt do tej pory nie podjął... Okazuje się, że Świdziński nie chce i nie jest w stanie zrezygnować z dopiero co odrzuconej przez siebie logiki (czy może metody logicznej) całkowicie. Dlaczego? Ponieważ cały jego wysiłek intelektualny stanowi przedziwne połączenie dwóch (a może i więcej), wykluczających się horyzontów i sposobów myślenia. Z jednej strony umożliwia i lokuje teorię sztuki w dyskursie postmodernistycznym; dyskursie „nieustannej i nieciągłej zmiany”, dyskursie entropii (wedle jego terminologii). Pamiętajmy przy tym, że jest też jednym z prekursorów – przynajmniej w Polsce – takiego podejścia do sprawy. (I zgadzam się, że logika użyta do analizy takiego języka jest skazana na porażkę.³) Z drugiej strony... No właśnie! Niestety istnieje ta druga strona; ta pułapka, która powoduje, że twierdzenia Świdzińskiego stają się taką samą tautologią, jak twierdzenia Kosutha. Aby to pokazać, wróćmy na chwilę do „założenia kontekstualnego” i pojęcia „kontekstu”, które z niego wynika.

Założenie to składa się z kilku części składowych; z kilku pojęć (miejsce, osoba, czas itd.), przy czym każde z tych pojęć jest tłumaczone przez inne wystę-

pujące w obrębie tego właśnie „założenia kontekstualnego”. Czym jest bowiem pojęcie „miejsca”? Jak je wytłumaczyć? Nic prostszego: to przecież nic więcej niż określone pojęcie „sztuki”, wyrażone w danym czasie „t” przez konkretną osobę „o”... Podobnie z czasem „t” – jest on przecież niczym więcej niż korelatem danego pojęcia sztuki „s” w dany miejscu „m” wyrażonej przez konkretną osobę „o” itd. Czy zdanie, powstałe w oparciu o „założenie kontekstualne” nie jest zawsze prawdziwe, jako że odnosi się jedynie samo do siebie a jego weryfikowalność dotyczy nie realnie istniejącego faktu, a jedynie faktu opisanego w języku? Bo w końcu co miałoby weryfikować lub falsyfikować istnienie faktu, którego miało dotyczyć – przynajmniej w zamysłach Świdzińskiego – „założenie kontekstualne”? Życie to przecież nic innego – na gruncie jego teorii – jak ciąg „sytuacji kontekstualnych”, sytuacji potwierdzalnych jedynie przez osobę, która ich doświadcza lub je formułuje. (Pamiętajmy przy tym, że nie są to wcale sytuacje tożsame, jeśli przyjąć, że opisuje sytuację, która istnieje jedynie poprzez fakt jej wypowiedzenia przez mnie – a na innym gruncie wypowiedzane zdanie jest nieprawdziwe. Przykładem niech będzie takie oto zdanie: „14 marca 2006 roku Bartosz Łukasiewicz usypał na pustyni Gobi zamek z piasku.” – chociaż ani ja ani nikt nie był w tym czasie na pustyni Gobi. W świetle „założenia kontekstualnego” zdanie to jest jednak jak najbardziej poprawne i prawdziwe.⁴)

Myślałem kiedyś, że „twierdzenie kontekstualne” obarczone jest błędem *regressus ad infinitum* i że nie jest to *stricte* tautologia. Jest jednak definicją obarczoną błędem *regressus ad infinitum* a dzięki niemu – tautologią. Mówienie, że Świdziński chce w ten sposób uchwycić proces entropii, opisać go i zrozumieć nie jest niestety usprawiedliwieniem. Być może tego typu twierdzenie można by obronić, gdyby sam Świdziński poprzestał na nieco frywolnym podejściu do logiki i traktowaniu jej jako pojęcia „logiki procesów historycznych, myślowych i emocjonalnych itd.”, które z logiką sensu stricto nie mają większego związku. Jednak rozróżnienie intensjonalności i ekstensjonalności pojawia się u Świdzińskiego zupełnie świadomie, z całym logicznym inwentarzem, który za sobą pociąga. Nie bądźmy więc egoistami! Nie myślimy o Świdzińskim jako artyście, który przypadkowo przeczytał kilka pozycji logiczno-filozoficznych, a następnie wyciągnął z nich pewne wnioski i błędnie je ze sobą zestawiał. „Logika”,

O POJĘCIU „KONTEKSTU”

„Konteksty” to nazwa projektu artystycznego, odnosząca się do teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej” Jana Świdzińskiego, której centralną kategorią – niejako z definicji – jest pojęcie „kontekstu”. Otóż, nie rozumiem tego pojęcia, przynajmniej w znaczeniu, którego nabiera ono na gruncie tej teorii i właśnie swojemu „niezrozumieniu” zamierzam poświęcić to krótkie wystąpienie.

Analiza i krytyka Świdzińskiego dotycząca konceptualizmu w wersji prezentowanej przez Kosutha dotyczyła przede wszystkim definicji opartej na funktorach ekstensjonalnych, którą posługiwali się artyści konceptualni („Sztuka jest ideą sztuki”, „Sztuka jest tym, co ktoś uważa za sztukę” itd.). Jest to fakt szeroko komentowany i powszechnie znany – dlatego w tym miejscu ograniczę się jedynie do krótkiego przypomnienia istoty rekonstrukcji konceptualizmu dokonanej przez Świdzińskiego. Twierdził on, że definicje pojęcia „sztuki” zaproponowane przez konceptualizm są w istocie tautologiami – a więc zdaniami zawsze prawdziwymi, które swój charakter zawdzięczają temu, że nie odnoszą się do niczego więcej niż samego języka, w którym zostają sformułowane. Na gruncie konceptualizmu nie ma więc znaczenia, czy odnosimy się do czegoś istniejącego realnie/fizycznie czy tylko do przedmiotów postulowanych, ponieważ pełnią one jedynie rolę zmiennych w definicji, której kryterium prawdziwości nie jest warunek istnienia. Ekstensjonalność oznacza tutaj, że definicja pojęcia „sztuki” nie ma związku z niczym więcej niż logiczną wartością zdania (niczym więcej – a więc znaczeniem i treścią tego zdania). Stwierdzenie: „Sztuka jako idea” – oczywiście biorąc pod uwagę, że jest to pewne uproszcze-

nie na użytek tego wykładu – jest więc równoważne stwierdzeniu: „Sztuka jako pojęcie językowe” czy wręcz: „Sztuka jako pojęcie”. Nie rozstrzygając, kto w tym sporze i tych analizach miał rację stwierdzić można, że pojęcie „sztuki”, które proponował ruch konceptualny zostaje wyposażone w atrybut „dowolności” w obrębie konwencji jego użycia (języka). Pojęcie „sztuki” zostaje uwolnione z ograniczeń stawianych przed nią przez liczne minione dyskursy historyczne (sztuka jako *mimesis*, sztuka jako reprezentacja *sacrum* itd.).

Świdziński jako większy – przynajmniej w swoim mniemaniu – realista nie mógł zgodzić się, że sztuka jest faktem czysto językowym, opartym na funktorach ekstensjonalnych. Z jednej strony było to dla niego zbyt mało (niewystarczające podkreślenie roli rzeczywistości pozajęzykowej i pozawerbalnej kształtującej znaczenie zdania), z drugiej – za dużo (ograniczenia logiki). Z pewnością słuszna i ciekawa jest jego konstatacja, że sztuka nie wynika jedynie z dowolności decyzyjnej w obrębie danego języka wypowiedzi. Świdziński twierdził, że sztukę kształtują czynniki zewnętrzne konstytuujące ten język i znaczenia, które komunikuje (umożliwiające jego zaistnienie). W dużym skrócie: te czynniki składają się na pojęcie kontekstu, którego istnienie czyni on jednym (a może jedynym) z podstawowych założeń swojej teorii. W szeregu swoich tekstów poświęconych zarówno teorii „sztuki jako sztuki kontekstualnej” jak i samemu Świdzińskiemu – założenie o istnieniu/występowaniu kontekstu nazywam „założeniem kontekstualnym” i konsekwentnie zamierzam używać go w tym wystąpieniu.¹ Brzmi ono następująco:

ogromna praca nad utrzymaniem i rozumieniem przeszłości.

Natomiast jako jedno z wyzwań przyszłości rysuje się kwestia, jak sztuka poradzi sobie z rozbudzoną kreatywnością społeczną, by nie prowadziła ona do wypierania „potrzeby przeżycia artystycznego przez potrzebę przyjemnościowej kreatywności”.

Podobne spojrzenie dystansu do idei przyszłości, choć akcentujące inne zagadnienia przedstawił Zbigniew Libera sięgając do określenia Jeana Baudrillarda, że obecnie mamy do czynienia z etapem „po orgii” – ziszczenia wszelkich utopii a „sztuka jest obecnie spełnioną utopią, znajduje się już nie tyle w fazie rozrostu, ile raczej przerostu”. Ale zaznacza jednak – i w tym jest pewien postulat na przyszłość – że sztuce nie udało się przekroczyć samej siebie, ku czemuś innemu i stąd największym wyzwaniem dla niej jest obecnie „sama możliwość przetrwania poza muzeum”. Również w wypowiedzi Grzegorza Kłamana zawarta jest diagnoza, że:

Awangarda w dużej mierze się spełniła (kończąc jako kultura pop), więc nie ma mowy o podobnym traktowaniu przyszłości.

Uznał nawet, że reakcja na aktualną rzeczywistość jest o wiele sensowniejsza niż „wyprzedzanie rzeczywistości poprzez wizje artystyczne”.

To, co artyści-aktywiści – Libera i Kłaman traktują jako spełnione w aktualnej sytuacji, dla Jarosława Suchana, dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, instytucji najbardziej jednoznacznie związanej z awangardą, jest wciąż w znacznym stopniu zadaniem do wykonania. Napisał bowiem:

Największym wyzwaniem dla sztuki jest jej sukces, czyli wejście do kulturowego mainstreamu.

Oznacza to, że „sztuka staje się pożądanym elementem debordiańskiego spektaklu, który na użytek wyborców i konsumentów reżyseruje władza polityczna i ekonomiczna”. Wskazał też, że w epoce awangard przyszłość pojmowano jako radykalne zerwanie ciągłości z przeszłością, obecnie zaś: „Przyszłość to proces, w którego trakcie zmianie podlega teraźniejszość”.

Przedstawione stanowiska można chyba najkrócej określić hasłem „przyszłość jest teraz”, co ciekawie kontrastuje (a może właśnie kontynuuje) z punkowską diagnozą lat osiemdziesiątych głoszącą „no future”.

Trochę inaczej pojęcie przyszłości przedstawiły w tej mikroankiecie Monika Bakke, badaczka perspektyw posthumanistycznych i bio artu oraz Dobrila Denegri, dyrektorka programowa CSW Znaki Czasu w Toruniu. W ich wypowiedziach wyraźniej obecne jest wykraczanie poza współczesność. Choć M. Bakke zaznaczyła na wstępie swojej wypowiedzi, że „teraz ważna jest nie tyle przyszłość sztuki, ile jej teraźniejszość”, to jednak określiła kierunek istotnych zmian, który sięga i w przyszłość, a związany jest z wykroczeniem poza antropocentryzm w postrzeganiu wszelkich nie-ludzkich organizmów żywych. D. Denegri rozpoczęła swoją wypowiedź od zdania: „Przyszłość, jak zawsze, należy do marzycieli.” zacerpniętym z pism Heinza R. Pagelsa. Powinnością przyszłości jest w jej optyce kontynuowanie „wielości i różnorodności dróg urzeczywistniania wolności jednostki”. Nawiązała do marzeń przedstawicieli awangardy „o syntezie nauk humanistycznych i przyrodniczych” zaznaczając, że

obecny projekt »trzeciej kultury« kontynuuje te marzenia, umożliwiając nawet teoretykom odejście od postaw postmodernizmu, który grzebał pragnienie zmiany i nowości pod pastiszem słów i solipsyzmem cytatów. Nowoczesność, a możliwe że i ponowoczesność, zakończyła się hasłem »sztuka jest martwa«, tak więc mamy znów szansę na zdefiniowanie sztuki dnia dzisiejszego i jutra.

Zatem przynajmniej jedna osoba z uczestniczących w mikroankiecie gotowa była zgłosić schyłek postmodernizmu tak oczekiwany przez Borowskiego. A dla nas pytanie o potrzebę refleksji dotyczącej przyszłości pozostaje otwarte.

Grzegorz BORKOWSKI

Grzegorz BORKOWSKI

CZY SZTUCE NIE JEST JUŻ POTRZEBNA REFLEKSJA O PRZYSZŁOŚCI?

Moja wypowiedź nie dotyczy idei sztuki kontekstualnej, która jest głównym tematem naszego sympozjum, lecz pewnego elementu kontekstu, w jakim obecnie funkcjonuje sztuka. Zaznaczę na wstępie, że nie znam odpowiedzi na pytanie zawarte w tytule, natomiast chciałbym przedstawić z jakich zagadnień ono wynika.

Zacznę od przypomnienia pewnej wypowiedzi Włodzimierza Borowskiego. Pod koniec lat osiemdziesiątych, gdy pracowałem z nim przy wystawie zbiorowej *Labirynt – przestrzeń podziemna*, realizowanej przez Janusza Boguckiego i Ninę Smolarz w kościele na warszawskim Ursynowie, ktoś powiedział, że architektura tego kościoła jest „postmodernistyczna”. Borowski zareagował żartując – „Jak ja nie cierpię całego tego postmodernizmu!”. I dodał, że jak już postmodernizm się skończy, to trzeba będzie to jakoś wyraźnie ogłosić. Nie zgadzał się bowiem z postmodernistycznym odrzuceniem wartości nowatorstwa w sztuce.

Od tego czasu minęły ponad dwie dekady i może warto zadać sobie pytanie, czy postmodernizm jeszcze trwa, czy wyewoluował w inny paradygmat, który nie ma jeszcze nazwy? Albo postawić pytanie inaczej: czy może wykraczamy już poza horyzont wyznaczony przez postmodernizm?

Wypowiedź Borowskiego przypomniałem sobie, gdy pod koniec 2010 prezentowana była w CSW Zamek Ujazdowski wystawa, do której jako tytuł posłużyło zdanie Paula Valery: „Przyszłość nie jest tym czym była”. Wystawa dotyczyła zmian jakie w sztuce spowodował rozwój Internetu, ale jej tytuł sygnalizował szersze zagadnienie. Zdanie Valery okazało się inspirujące, choć

obecnie znajdujemy się w sytuacji tak odmiennej od epoki awangard, w której powstało. Postmodernizm usunął bowiem w cień ideę refleksji na temat przyszłości sztuki. W pytaniu o przyszłość sztuki nie chodzi mi o futurologiczne przewidywanie kierunków zmian w sztuce, ale namysł nad tym, jakie wyzwania warto by sztuka podjęła w przyszłości oraz czy nasze podejście do przyszłości jest już na tyle pozbawione modernistycznego rozumienia rangi przyszłości, że prawdą staje zdanie „przyszłość nie jest tym czym była”, ale teraz w sensie niemal dokładnie przeciwnym do intencji jego autora.

Temat przyszłości podjęty został w długofalowym projekcie CSW Zamek Ujazdowski nazwanym *Laboratorium przyszłości – Progres/Regres* (rozpoczętym w czerwcu 2011). Do towarzyszącego mu pierwszego numeru czasopisma *Tranzystor* CSWZU przeprowadziłem mikroankietę dotyczącą obecnego dziś rozumienia pojęcia przyszłości w sztuce. Jej wyniki mówią wiele o zmianach tego pojęcia.

Piotr i Viola Krajewscy, kuratorzy Biennale Sztuki Mediów WRO, akcentowali w odpowiedzi na ankietę, że pojęcie to odeszło właściwie do przeszłości. Napisali bowiem

Obecnie to nie jakaś oczekiwana przyszłość ma nadzieję, tylko teraźniejszość ma się szybko rozwinąć. (...) Przyszłość, jeśli się w ogóle pojawia, to raczej w sposób restytucyjny, jako odejście od niszczących praktyk współczesności, jak to punktuje ekolodzy i alterglobaliści. – A nawet: bardziej niż przyszłość tematem staje się przeszłość – przez młodych artystów wykonywana jest

świadczenia, dojrzałości, refleksji, namysłu, zdolności rozumienia, choć i wątpliwości oraz obaw w pragnieniu dalszych spełnień. Jednak, dzisiaj, starość traktowana jest z dystansem, jest jakby wstydliva, nie chcemy o niej mówić, wolimy zapomnieć. Kult młodości, młodego ciała dominuje w kulturze i w doświadczeniu powszednim. Ale nie zawsze przekłada się to na efekty wyższej kultury, na sztukę... I wtedy „starość” może być pewnym argumentem. Zatem „stary poeta” to nie musi być stary człowiek idący „pomostem zmęczenia” ku kresowi życia, ku niepamięci. „Stary poeta” wchodzi w twórczość, by zostać w pamięci. Stary człowiek znajduje swoje miejsce w „starczej” (pisanej w podeszłym wieku) poezji i opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza, jest obecny w poezji tego „starego poety” jakim jest niewątpliwie i Tadeusz Różewicz i Czesław Miłosz i Adam Zagajewski i wielu cenionych rodzimych i zagranicznych autorów. Pięknie pisze o tym „stary” eseista Ryszard Przybylski w swym eseju o starości (pt. *Baśń zimowa*, Warszawa 2008). „Starym poetą” w sensie pełni dojrzałości i znaczenia głosu (dzieła) adekwatnego do doświadczeń życiowych bywa wielu malarzy, fotografów, rzeźbiarzy... artystów, którzy zdając sobie sprawę ze swej starości potrafią ją przewyciężyć lub ignorować siłą woli, jak czynił to – pisze o tym R. Przybylski – Michał Anioł. Istotą tej woli przewyciężania (trudów późnego wieku) była ignorancja zewnętrznosci na rzecz skupienia się na wewnętrznych walorach, na sile ducha – strzeżonego czy wspartego myślą. Przybylski pisał:

Michał Anioł codziennie przypominał sobie, że w ciele tkwi ironiczna sprzeczność między pięknem a trywialnością; że sprzeczność ta tkwi również w całym materialnym ożywionym bycie. Starość jest okrutna wobec rafaelicznych mitów o estetycznym wymiarze naszej egzystencji.

Wiemy stąd, że starość Michała Anioła była „jądrna”, mimo chorób i czasu kultu młodego ciała (renesans); że ten „stary rzeźbiarz” potrafił przenieść uwagę z pięknego ciała „zewnętrznosci” na piękno „wewnętrzne”, na pochwałę wewnętrznej istoty naszego bytu.

Kończąc te skrótowe uwagi o kontekście starości (w sztuce performance), trzeba jednak podkreślić, że w istocie „starym poetą” może być także jeszcze młody człowiek, jeśli uznamy młodość za stan ducha, a nie

ciała. Wtedy można by postawić znak równości między starością a młodością; i oba te stany współbrzmiałyby w procesie twórczego docierania do granic ludzkiego poznania, w dobieraniu form ekspresji artystycznej dla wyrażania naszej wrażliwości i naszych odczuć, dla prezentacji naszych aspiracji i nadziei, że sztuka jest w pełni zależna od kontekstu doświadczenia życiowego; jest esencją jego chwilowych przejawów – przedstawianych w akcie performance lub w zmaterializowanej formie dzieła.

Andrzej SAJ

rozumienia kontekstu realizowałyby się poprzez partycypację. Mówił:

A więc ten kontekst się wytwarza w danej chwili. Kiedy tworzę np. performance – to jest to kontekst tej sytuacji, momentu między tymi ludźmi, w tym miejscu, etc. I to wszystko razem daje kontekst. (Por. *Dyskurs* nr 12/2011).

Intuicje te byłyby zgodne z przekonaniem innego mistrza, także nieobecnego na festiwalu w Sokołowsku – to jest Zbigniewa Warpechowskiego, który w *Podręczniku* (Warszawa, 1990) pisał:

Performance bliskie ideału, jest takie moim zdaniem, w którym dominuje przekaz chwili tworzenia, przekaz energii od osoby do osoby, wspólne uczenie się nieznanego języka, wyprowadzenie wzroku poza to, co widzialne, dla chwili myślenia. – Ale, jak również zauważa: Sztuka performance nie ma mistrzów. Artysta pojawia się i znika, kto zechce, może go odnaleźć.

Jak już podkreśliłem na wstępie – punktem wyjścia refleksji na ten temat (kontekstualizmu) będzie kontekst doświadczenia (życiowego, artystycznego), z przełożeniem tegoż na efekty performance. Ścisłej, chodzi tu o kontekst starości, jej związku z doświadczeniem życiowym – i w tym celu chciałbym wprowadzić tu kategorię pojęciową tzw. „starego poety”. Zresztą Świdziński odnosił się już do tego problemu w kilku swych wystąpieniach (por. performance *Starość nie radość* – 2004, *Szafa pełna wspomnień* – 2007, czy cykl *Uciekające wspomnienia*), tym bardziej więc warto ten temat dźżyć. Szczególnie wobec przekonania o „naturze” performance jako skutku nałożenia się doświadczeń artysty na czas, w którym zdarza się wystąpienie; owej „brzemienności” chwili (w analogii do Laokoona) – dającej w swej potencjalności obrazy bądź przedstawienia. Dodatkowego argumentu dostarczyła tu praktyka festiwalu – w ramach którego doszło do swoistego zderzenia propozycji młodych i już „dojrzałych” artystów. Jeśli młodzi stawiali głównie na emocje, na efekt przekazu, często wzmocniony środkami technicznymi (nowe media), a tym samym „brzemienność” ich spojrzenia skierowana została jakby ku przyszłości, to starszych artystów cechowała pogłębiona refleksyjność wobec przeszłego czasu, a jego doświadczanie i przemiana w przekaz był intensyfikowany własnymi przeżyciami, własnym „ciężarem” dokonań artystycznych; dając tym

samym przykłady pogłębionego przedstawienia. Ku pocieszeniu młodych (wobec powyższej konstatacji) warto tu przypomnieć refleksję Warpechowskiego:

Starzy artyści nie mają racji. To jest zasada, którą a priori przyjmują następne generacje artystów, którzy tym sposobem otwierają sobie pole do ekspansji twórczej. (Por. *Wolność i ograniczenie*, Radom, 2009).

Dlaczego tak ważnym okazuje się być związek kontekstualizmu z doświadczeniem życiowym? Bo oto – jak zauważa Ł. Guzek – sztuka kontekstualna pełni (może pełnić) praktyczną funkcję: zarówno w sferze publicznej (społecznej) i w doświadczeniu indywidualnym. Doświadczenie zaś – Guzek odwołuje się do konstatacji Johna Deweya (*Sztuka jako doświadczenie*, Wrocław, 1976) powiązane jest z całością doświadczenia człowieka, z jego byciem w swoim środowisku, w danej chwili, ale też w ciągu całego życia. Stąd dojrzałość (starość) będąc czymś nieuchronnym w doświadczeniu życiowym, odbija się także w sztuce – do tegoż się odnoszącej. Skoro zaś sztuka jest – przypomina Guzek Deweya – sposobem tworzenia znaczeń w procesie życiowego doświadczenia, jest więc środkiem porozumiewania się. To i zwrrotnie – doświadczenie przekłada się (w przedstawieniu) na „materię” sztuki. Właśnie dlatego – mówi Świdziński – performance najlepiej wyraża rozumienie sztuki jako kontekstu tegoż.

Tu więc można już przypomnieć ową formułę „starego poety” – jako kategorii znakomicie oddający pewien rodzaj twórczej aktywności, która niejako zapomina o swym „brzemieniu” egzystencjalnym (choroby, osłabienia aktywności fizycznej i umysłowej), a wręcz aktywizuje nowe siły twórcze w intensyfikowaniu (np. zdolności syntetyzowania) doświadczeń życiowych na rzecz wytworu – dzieła sztuki. Należy tu podkreślić, że nie chodzi tu o starzenie się ludzi czy rzeczy – jako efektu przemijania; ale idzie tu raczej o stan (dzisiaj pomijany czy lekceważony) tzw. starczej mądrości i rozsądku (mentorzy, sędziowie, patroni...). „Starość” jako taka znalazła już bowiem dość bogatą egzemplifikację dowodów na jej twórcze predyspozycje w literaturze i sztuce. Choć *de facto* „starość” w twórczości to strata i zysk. Strata – bo lęk przed końcem, stagnacja, poczucie niespełnienia, wyraz osłabienia funkcji życiowych itd. Zysk zaś – to prezentacja właśnie do-

Andrzej SAJ

KONTEKST CHWILI - KONTEKST STAROŚCI

Sztuka performance nie ma „mistrzów”.
— Zbigniew Warpechowski

Przygotowując się do zabranii głosu w trakcie panelu dyskusyjnego (na Festiwalu performance w Sokołowsku) odniosłem się do podobnego spotkania jesienią 2009 roku z Janem Świdzińskim i jego twórczością w Gorzowie Wlkp. (w Galerii Sztuki Aktualnej – prowadzonej przez Romualda Kuterę) oraz wystąpienia tam Łukasza Guzka – drukowanego później we wrocławskich Zeszytach Naukowo-Artystycznych *Dyskurs* (nr 12/2011). Tekst Ł. Guzka w *Dyskursie* – będący skrótową relacją z jego szerzej zakrojonych badań nad twórczością Świdzińskiego – kończy się przypomnieniem wieku artysty, a tym samym podkreśleniem tego faktu dla jego działalności, której recepcji poświęcony był właśnie festiwal sokołowski. I jak się potem okazało, to właśnie m.in. kłopoty zdrowotne były powodem nieobecności Mistrza na tym spotkaniu.

W swoim wystąpieniu postanowiłem zatem odnieść się do kontekstu doświadczenia życiowego – tj. skupić się na jego znaczeniu dla sztuki performance. Nie przypuszczałem jeszcze wtedy, że wyraźnej egzemplifikacji tego problemu dostarczy choćby przegląd performance zaproszonych na festiwal młodych i starszych jego uczestników. Plener sokołowski przypominał również o istnieniu diametralnie różnych poglądów w ocenie oraz interpretacji znaczenia danej postawy dla tego, co działo się i dzieje w sztuce. Odnosi się to także do twórczości Świdzińskiego; bo oto z jednej strony artykułowane były poglądy gloryfikujące niemal „na kolanach” dokonania Mistrza (co celnie sparodiował Jerzy Koszałka w swym spontanicznym mini-pokazie),

z drugiej strony – warto przypomnieć głosy polemiczne, próbujące bez emocji zlokalizować miejsce tej postaci w przeszłości sztuki – chodziło szczególnie o lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte dwudziestego wieku – kiedy Świdziński był odbierany głównie jako znakomity teoretyk sztuki, intuicyjnie wczuwający się w jej nowe trendy (głosy Anny i Romualda Kuterów, Józefa Robakowskiego), mniej natomiast (lub wcale) nie postrzegany jako „czynny” twórca, który dopełniałby artystycznie swe proto-kontekstualne teoretyczne propozycje. Ten okres działalności Świdzińskiego przeanalizował właśnie Ł. Guzek porównując jego manifestacje z lat siedemdziesiątych, w których posiłkował się obrazami łączącymi fotografię (znalezioną) z tekstami, ze znanymi już wówczas koncepcjami Josepha Kosutha, głównie opartymi na „obrazach” tekstowych („Obraz-tekst”). Świdziński odniósł się w swych ówczesnych wystąpieniach do tych koncepcji, które opierały się przede wszystkim na tautologii (np. w *One and Three* Kosutha), a później – od lat osiemdziesiątych – na instalacjach i performance wspieranych tekstami (w tym często cytatami innych autorów). W każdym bądź razie, u Świdzińskiego wtedy ów kontekst wyjaśniania (teoretycznej nadbudowy) dominował nad kontekstem doświadczenia (w pracach opartych na wizualizacji). Być może dlatego performance okazał się być atrakcyjną formą łączenia przekonań (nieartykułowanych inaczej) z ich czynną prezentacją, wspomaganą różnymi rekwizytami i obrazami. W istocie Świdziński uznał performance za kluczową praktykę kontekstualną odnoszącą się do doświadczeń tu i teraz. A ów specyficzny sposób

stosującym surową estetykę nowych mediów zdradę sztuki, gdyż widzieli w tym dowód uległości wobec sfery techno-nauki. I tak konceptualne poszukiwanie autonomii w sferze idei było postrzegane jako jej utrata w obszarze wizualności. W wypadku kontekstualizmu taka utrata pogłębianą była przez krytykę odrębności ideowej sztuki, co miało służyć jej wolności. Jednak ewolucja kultury medialnej stworzyła potrzebę ponownego przemyślenia kwestii autonomii sztuki i jej środków wyrazu. Kwestię tę rozwija w swojej ostatniej książce wybitny włoski krytyk Achille Benito Oliva.⁵ Stwierdza on, że o ile w dwudziestym wieku użycie nowych mediów mogło być dla sztuki wyrazem stanowiska krytycznego, to obecnie należy liczyć się z całkowitą komercjalizacją tych mediów. Jest faktem, że wszelkie obrazy produkowane są w sposób przemysłowy, a rozwój języka wizualnego wymknął się całkowicie spod kontroli artystów. Jak stwierdza Oliva, potrzebą chwili jest stawienie oporu tej sytuacji, jednak nie poprzez walkę, którą artysta musi przegrać, a poprzez stanie na uboczu i przyglądanie się światu. Jest to pozycja „zdrady” wobec społecznego pragmatyzmu, a odpowiednią metodą wyrazu tej pozycji jest manieryzm. Manieryzm (który w sztuce pojawiał się wielokrotnie) ma wbudowaną świadomość metajęzykową, na podstawie której sztuka cytuje samą siebie jako rzeczywistość. Oliva twierdzi, że obecnie idea sztuki powinna być zamrożona dla dobra pamięci przyszłych pokoleń, nie poddając się dyktatowi teraźniejszości. Właśnie ta potrzeba oporu jest dzisiaj wyrazem czynnika konceptualnego, podczas gdy formy codzienności służą tylko jako kamuflaż i osłona. Manieryczna estetyzacja artefaktów po raz kolejny powraca, ale niekoniecznie jako wyraz konserwatywnej świadomości sztuki, a jako emblemat niezależnej kreatywności.

Adam SOBOTA

PRZYPISY:

1. Przykładowo w tekście „Face – Surface” z 1976 roku podpisanym przez Josepha Kosutha i Sarę Charlesworth, a eksponowanym na wystawie *Protografia '76* w Galerii Pryzmat w Krakowie, podkreślona została konieczność łączności sztuki z innymi segmentami kultury dla przełamania alienującego zjawiska specjalizacji (tekst opublikowano w wydawnictwie Galerii Permafo, Wrocław, luty 1977).
2. Teoria dzieła sztuki jako „znaku pustego”, który stanowi warunek dla społecznego funkcjonowania sztuki, została rozwinięta przez Z. Dłubaka w serii artykułów z lat 1974-1977. Por. Adam Sobota, *Konceptualność fotografii* (Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2004), 60-68.
3. „12 punktów sztuki kontekstualnej,” w: Jan Świdziński, *Sztuka jako sztuka kontekstualna* (Warszawa: Galeria Remont, 1977).
4. Wchodzenie artystów we współpracę z takimi specjalistami zaproponował Artur Żmijewski w tekście „Stosowane sztuki społeczne,” *Krytyka polityczna*, nr 11-12 (2007): 14-24.
5. Achille Bonito Oliva, *Sztuka jest formą obrony*, tłum. Mateusz Salwa i Marina Fabbri (Łódź: Oficyna, 2010).

sty sztuki akcentujące znaczenie konkretnych sytuacji życiowych w których musi się manifestować sztuka. Te manifesty mogły być postrzegane zarówno jako rozwinięcie strategii konceptualnej, jak też jako jej zanegowanie. Kontynuacja w dużym stopniu widoczna jest np. w koncepcji artysty jako antropologa, którą Joseph Kosuth ogłosił w 1975 roku¹ czy w teorii znaku pustego Zbigniewa Dłubaka² Natomiast Jan Świdziński w swoich „12 punktach sztuki kontekstualnej”³ z 1976 roku wyraźnie deklarował zerwanie z konceptualizmem. Jak napisał, konceptualizm sprawił, że każdy przedmiot może oznaczać sztukę, jednak pozostawił nietknięty pewnik idei sztuki. Natomiast w proponowanej przez niego sztuce kontekstualnej „każdy przedmiot może oznaczać sztukę, jak i nie sztukę. Celem działania staje się zrelatywizowanie całego obszaru znaczeń i całego obszaru przedmiotów” (punkt 8). Dalej jednak możemy przeczytać, że sztuka jako sztuka kontekstualna przeciwstawia się wieloznaczności i przeciwstawia się relatywizmowi, gdyż: „Jedno i tylko jedno wyrażenie jest prawdziwym w określonym kontekście pragmatycznym.”

To ostatnie stwierdzenie nawiązuje do zasad logiki formalnej, której reguły nie przystają jednak do praktyki artystycznej, ani do codziennych zachowań. Relatywizacja pojęć i przedmiotów musi wiązać się z wieloznacznością, a „kontekst pragmatyczny”, czyli życiowe sytuacje, to coś jeszcze bardziej enigmatycznego niż abstrakcyjne pojęcie sztuki. Zwykły człowiek, zwykłe życie czy realizm, to w istocie najbardziej skomplikowane i zagmatwane kategorie, a każde formułowanie wobec nich jednoznacznych stwierdzeń jest zwykłym dogmatyzmem. Takie ukierunkowanie prowadziło zwykle do sztuki zaangażowanej politycznie, quasi-rewolucyjnej. Kontekst w istocie nie wyjaśnia artystycznych intencji, natomiast jego analiza wymaga raczej pracy socjologa, antropologa czy etnografa.⁴ Obecnie daje się zauważyć, że wiele nauk humanistycznych otwiera się na kulturę wizualną i w ich obrębie kontekstualna interpretacja sztuki staje się normą. Jednak w takim podejściu do kontekstu kryje się niebezpieczeństwo utraty artystycznej oceny działania i niewątpliwie Jan Świdziński nie zamierzał iść w tę stronę. Choć wyśnawiał kontekstualne postulaty, to w istocie nie angażował się w pragmatyczne konteksty. Widoczne to było w programowej kontekstualnej akcji *Działania na Kurpiach* z 1977 roku. Kilkuniedniowy pobyt grupy arty-

stów na wsi (Jan Świdziński, Anna Kutera, Romuald Kutera, Lech Mrozek) dał Świdzińskiemu podstawę do konkluzji o nieprzystawalności sztuki nowoczesnej do takiego środowiska. Relacja z tego pobytu ograniczała się do niewielu dokumentalnych fotografii i lakonicznych informacji o ludziach i miejscu. W większym stopniu w opis akcji zaangażowali się A. i R. Kuterowie, ale ich komentarz pojawiał się tylko okazjonalnie. W akcji eksponowane są same jej założenia, co ujawnia wpływ konceptualizmu. Jest to szczególnie widoczne, gdy porównać ją ze znanymi z historii sztuki akcjami fotografów i malarzy, którzy starali się przełamać akademicką izolację sztuki (Peter Emerson, Edward Curtis, Walker Evans). Poświęcili oni wiele miesięcy i lat na dogłębne badanie wybranego środowiska i oprócz notacji wizualnych gromadzili materiały dotyczące środowiska naturalnego, języka, obyczajów czy muzyki. Narzędziem tego krytycznego realizmu była estetyzacja. Fotografowie – społecznicy w dziewiętnastym i dwudziestym wieku stylizowali swoje obrazy w duchu piktorializmu czy nowej rzeczowości.

Myślenie kontekstualne może więc mieć różne warianty i warto się zastanowić dlaczego w latach siedemdziesiątych przybrało wspomnianą formę. Kontekstualizm, podobnie jak konceptualizm, wykorzystywał nowe media sztuki (fotografię, film, wideo) z uwagi na ich walory obiektywizującej dokumentalności, reprodukcyjność, możliwość operowania seriami powtarzalnych bodźców i łączność z kulturą masową. Narracyjność wynikająca z dokumentowania życiowych sytuacji nie miała dla tej sztuki zasadniczego znaczenia, gdyż akcent położony został na samą strukturę komunikowania, zasady funkcjonowania środków przekazu i metody posługiwania się nimi. Pierwszorzędnym celem była analiza języka wizualnego, ustalanie wzorców przekazu i modeli działania, czemu służyła też estetyczna neutralność. Treść przekazu ograniczała się zazwyczaj do potwierdzania obecności autora, prostych dyspozycji czy sekwencji wskazujących na rytmy czasu i przestrzeni. Kontekstualizm podtrzymywał tę strategię, gdyż zwrócona ona była przeciwko rozumieniu sztuki jako estetyzacji rzeczywistości. Potwierdza to także ascetyczna forma cyklu performance J. Świdzińskiego z ostatnich lat pt. *Puśte gesty*.

W latach siedemdziesiątych (i wcześniej) zwolennicy klasycznych technik artystycznych zarzucali artystom

Adam SOBOTA

IDENTYFIKACJA I KOMUNIKOWANIE

Moja wypowiedź wynika z pewnych niepokojów, które odczuwam jako krytyk i historyk sztuki. Niepokoje te dotyczą kryteriów oceny zjawisk nazywanych sztuką, a także możliwości uzyskania całościowej wizji sztuki. Takie problemy nie są niczym nowym, gdyż towarzyszyły rozwojowi cywilizacji przemysłowej, ale ich skala i natężenie stale rośnie w miarę jak postępuje proces demokratyzacji i globalizacji kultury. Media dostarczają nam niezliczonych informacji ze wszystkich obszarów i poziomów kultury, ale ich powierzchowność nie pozwala na ocenę realnych zależności oraz istotnych różnic. Z drugiej strony to, co ludzie przeżywają jako istotne treści, coraz bardziej zamyka się w obrębie różnych enklaw, gdzie funkcjonują kryteria o lokalnym prestiżu. Nie są to subkultury w dawnym sensie, kiedy zależały od społecznej hierarchii, stopnia profesjonalizmu czy lokalnych tradycji. Obecne podziały opierają się przede wszystkim na osobistych wyborach związanych np. z szacunkiem dla tradycji (religijnej czy patriotycznej), nadziejami wobec nowoczesności, chęcią przystosowania sztuki dla zadań społecznych, programowym stylem życia czy respektem dla rzemiosła. O ile takie rozczłonkowanie może być korzystne dla powszechności i dynamiki kultury, to dla osoby usiłującej rozpoznać ogólny kierunek rozwoju sztuki stanowi to wielki problem. Jak identyfikować przejawy sztuki poza tym, co ze względów środowiskowych akceptujemy jako oczywiste? Czy w ogóle jeszcze istnieje możliwość jakościowego wyróżniania faktów artystycznych według powszechnie akceptowalnych kryteriów? Czy pojęcie sztuki jest jeszcze przydatne dla wyznaczania ogólnego światopoglądu? A jeśli jednocząca wizja jest możliwa, to w jaki sposób można ją zakomunikować? Krytyk może też zastanawiać się, czy jego niepokój o cało-

ściową wizję sztuki jest wyrazem autentycznej życiowej potrzeby, czy też jest przejawem nawyków ukształtowanych przez tradycyjny sposób myślenia.

Ta niepewność chyba nie jest tylko sprawą braków w erudycji, ale wynika też z logiki rozwoju samej sztuki. Dla dzisiejszej świadomości kluczowe znaczenie ma ta próba stworzenia uniwersalnej definicji sztuki, jaką podjął awangardowy konceptualizm, który zarazem można obarczyć odpowiedzialnością za utratę takiej możliwości. W obliczu rozpadu tradycyjnych form kultury artyści awangardowi skłaniali się do takiej definicji sztuki, która mogłaby ogarnąć wszelkie formy twórczości, a więc nie była ograniczana przez kategorie estetyczne łączone z przedmiotem sztuki. Zwłaszcza od eksperymentów Marcela Duchampa z *readymades* coraz częściej akceptowano definicję sztuki jako szczególnego stanu umysłu. Sztuka lokalizowana była w sferze idei, które prowadziły co prawda do materialnych dzieł, ale nie były z nimi tożsame. Taka ogólna definicja sztuki musiała mieć charakter tautologiczny (sztuka jako definicja sztuki), jako że jej uniwersalność wymagała niezależności od doraźnych uwarunkowań. W efekcie stwarzało to jednak nieograniczone możliwości dla demonstrowania postawy artystycznej, niezależnie od reguł estetycznych czy instytucjonalnych. Priorytet samo zwrotnej idei sztuki wyrażany był zwłaszcza poprzez estetyczny redukcjonizm, negację akademickich dogmatów, destrukcję zastanych form czy wybór narzędzi rejestrujących sam proces tworzenia. Artyści zdawali sobie jednak sprawę z tego, że potrzebny jest też program pozytywny, łączący sztukę z funkcjami świata zewnętrznego. Stąd też w latach siedemdziesiątych pojawiły się kontekstualne manife-

nia owego paradygmatu. Działo się to w rozmaitych kontekstach i na rozmaite sposoby. Tu warto by przywołać zasadę ironii w sztuce, dzięki której zarówno artysta, jak i jego odbiorca uzyskiwali niezbędny dystans do dzieła. To właśnie z owej zasady ironii wziętą się chociażby *Verfremdungseffekt* Bertolda Brechta, ochrzczony potem jako „efekt obcości”. Była to swoista trampolina do spojrzenia i na dzieło, i na jego twórcę jakby z boku, z perspektywy innej niż ta, którą sam narzucał. Ale przecież to samo mieliśmy w przypadku znaczącego nurtu sztuki autotematycznej, a jej przykładów każdy z nas mógłby przytoczyć w tym miejscu bez liku. Z filozoficznego punktu widzenia była to swoista manifestacja samoświadomości artystycznej – coś niewyjątkowo ważnego w samej sztuce, albowiem jako żywo zaświadczało o jej dojrzałości. Ten Archimedesowski punkt rozwoju: owo „wiem, że wiem”, iż jestem artystą i wpisuję tę samowiedzę w samą materię mojego dzieła, był niezwykle istotnym ogniwem w rozwoju sztuki, albowiem odegrał ważną, wręcz przełomową rolę w destrukcji przedmiotu artystycznego. Mam wrażenie, że to właśnie tu tkwią głębokie źródła sztuki akcji. Oznacza to, że performance to taka forma manifestacji artystycznej, gdzie miast przedmiotu jest wyłącznie jego samoświadomość wsparta o kreację samego artysty. Ten przełom – mówiąc skrótowo – zrodził jednak istotne problemy estetyczne. Pomijam w tej chwili negację tradycyjnych kategorii opisu i jednocześnie kłopot z pojęciami i kategoriami nowymi, które mogłyby sprostać konceptualizacji tej nowej sytuacji... Dla „świata sztuki” problem polegał też na tym, że wraz ze zniknięciem tradycyjnie rozumianych dzieł artystycznych trudno zrazu było zapewnić jakby krążenie krwi w tym obiegu – jak bowiem pokazywać coś, czego w ustalonym sensie nie ma, ponieważ tylko się wydarzyło?

W pewnym sensie był to także kłopot dla samych artystów. Jak pokazać swoją drogę rozwoju artystycznego, jak samemu sobie wykazać, że ciągle idę do przodu? Nie cofam się, szukam, trafiam we własny ton itd.? Tak oto zrodziła się potrzeba rejestracji tych działań. Na początku na nośnikach takich, jakie były dostępne – aparat fotograficzny, zapis wideo, film analogowy. To dzięki nim można było własną pracę dokumentować, tworzyć swoją własną historię artystyczną, ale także pokazać ją innym. Wraz z rozwojem techniki cyfrowej, owe zapisy i dokumentacje stawały się coraz bardziej

wyrafinowane i łatwe do stworzenia. Narodziła się pokusa pracy przy samym dokumentowaniu, czyli jakby przedmiotem zainteresowania artysty stał się już nie tylko sam akt tworzenia, ale także jego rejestracja. To dlatego w galeriach miast dzieł pojawiły się na równych prawach ich dokumentacje. Stały się one nawet przedmiotem obrotu galeryjnego skrzętnie wypełniając miejsce opuszczone przez dawne przedmioty artystyczne. Zapis zaczął być traktowany jako przedmiot sztuki. I oto teraz jesteśmy na etapie uświadamiania sobie, iż ta forma rejestracji sama wytworzyła swoistą poetykę i swoisty język. To bardzo ciekawe zjawisko, warte opisu przez wnikliwego krytyka. Czy już można wyodrębnić najmniejsze jednostki sensu w owym języku? Czy ma on już własną syntagmę i własną syntaksę? Czy jest sztuką? Czy tego języka już uczą na wydziałach sztuki multimedialnej w akademiach? Obawiam się, że jak zwykle praktyka wyprzedziła jej konceptualizację, a ta jest tu po prostu niezbędna. Dlaczego? Dlatego właśnie, żeby pokazać, że nie wszystko wolno.

Bogusław JASIŃSKI

Bogusław JASIŃSKI

**OD KREACJI
DO DOKUMENTACJI**

Jesteśmy na Festiwalu Sztuki Efemerycznej, tj. takiej której nie ma, a która tylko zdarza się w szeregu performance, akcjach, events... W tym paradoksie mieści się też i pewien kłopot. Kłopot – rzekłbym – teoretyczny, czyli estetyczny, albowiem jak oddać słowem dyskursywnym nie to, co jest, ale to, co się staje, co jest w dynamicznym i rzeczywistym procesie? Jednym słowem, jak przy pomocy czegoś co tylko jest (znak, słowo opisu) oddać to, co właśnie nie jest, lecz staje się? Ten paradoks jest raczej nie do rozwiązania. Jedyne co możemy tu zrobić, to dawać świadectwo jego przebiegu, dziania się, a nie usiłować za wszelką cenę jednoznacznie nazwać, określić i zdefiniować. A najpełniejszym i jedynym możliwym sposobem dania tego świadectwa bynajmniej nie jest opis, lecz... dokumentacja. Tylko tak możemy w tym wypadku się zachować nie popadając w fałsz. Ale nie jest to strategia li tylko krytyczna, czy też teoretyczna, ale także artystyczna. Może raczej należałoby powiedzieć ściślej: post-artystyczna. To dlatego widzę tu tak wielu artystów obwieszonych aparatami fotograficznymi i kamerami. Rejestracja bowiem to jedyne w tym wypadku źródło zachowania „dzieła” stworzonego tu i teraz, ale już niepowtarzalnego.

Estetycy mają z tą strategią pewien kłopot. Przyzwyczajono nas na uniwersytetach, że dzieło sztuki to produkt kreacji artystycznej samego artysty. Z tym też wiązało się pojęcie przedmiotowości owego dzieła. I wokół tego pojęcia krążyły inne tradycyjne pojęcia i kategorie estetyki takie jak przeżycie, wrażenie, wartość, ekspresja i impresja, jego funkcja poznawcza i fatyczna, artystyczna i mimetyczna itd., itp. Sam nawet pamiętam jak swego czasu tłumacząc jeden z klasycznych tekstów estetyki niemieckiej męczyłem się z oddaniem

w języku polskim skomplikowanego złożenia językowego *auf-sich-selbst-gestalltsein*, które w sposób zaiste właściwy dla logiki języka niemieckiego niezwykle trafnie pokazywało sens tej intuicji dotyczącej istoty dzieła sztuki: to coś ukształtowane „na sobie samym”, a zatem z definicji niepraktyczne, samo celowe itd. Nawiasem mówiąc, to zadziwiające, w jaki sposób język w swej wewnętrznej pamięci przechowuje znaczenia stworzone wcześniej. Akurat w tym wypadku z łatwością przecież dostrzegamy cień myśli Immanuela Kanta, który w swej *Krytyce władzy sądzienia* tak właśnie mawiał o dziele sztuki, jako o czymś, co ze swej natury jest bezużyteczne i niepraktyczne, a jednocześnie sprawia zadowolenie. Język w tym wypadku jakby przechował to znaczenie! I zauważmy, że kiedy mówi się „dzieło”, to jednocześnie mówi się, że to jest „coś” – jakiś konkretny przedmiot, możliwy do dotknięcia, mający swoje granice, początek i koniec. A ponadto, że jest wytworem wyobraźni i rozumu samego artysty, ściślej – jego wyobraźni, która jakby łączyła obie te dyspozycje osobowe. Nie trudno też sobie w tym miejscu zrekonstruować cały ów paradygmat, który został powołany wokół i na bazie przedmiotowego rozumienia dzieła sztuki. Istotę tego paradygmatu, a także wszelkie konsekwencje, które zeń wynikają tak dla sztuki, jak i dla samej estetyki, pozwoleń sobie precyzyjnie opisać w swej książce *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*. Pokazałem tam również warunki jego przelamania – właśnie w sztuce akcyjnej. Czyniłem to na bazie opisu i konceptualizacji pojęcia procesu twórczego.

W historii sztuki współczesnej mieliśmy oczywiście do czynienia także z próbami stopniowego porzucania

i kultywować jako swoje alibi. Stąd dramatyczne wołanie jakby o socjalizm z ludzką twarzą: *Nie mówcie o człowieku. Mówcie do człowieka!* (1979). I po karnawale Solidarności pozostaje tylko ambiwalentne trwanie we własnym kontekście i zarazem poza nim. Nie ma dokąd uciec od dawnego, stalinowskiego uwikłania i dramatycznego rozdarcia, gdyż oficjalnie – publicznie – w swej transwersalnej tożsamości (mnogiej, trawestowanej podmiotowości, w ciągłym przechodzeniu od kontekstu do kontekstu) kontekstualista odrzucił teoretycznie możliwość uniwersalnej, moralnej filozofii i religii na rzecz nominalizmu i perspektywizmu (choć prywatnie pozostaje praktykującym katolikiem).

Świdziński pół życia strawił na śledzenie mechanizmów konstytucji światopoglądu. Badał konstrukcję zmitologizowanego, zideologizowanego obrazu świata. A będąc w swej refleksyjności radykalny i pedantyczny, popadł w pułapkę kontekstualnej samoświadomości – kontekstualnej redukcji i terapii:

Naszemu nihilizmowi towarzyszy nasza autoironia. (...) jest to niekończący się proces redundancji, w którym przeszłość (to, co zrobiliśmy) jest tak samo bezsensowna, jak teraźniejszość (to, co robimy) i jak przyszłość (to, co chcemy zrobić). (...) Życie stało się niekończącym się travesti, nakładaniem kolejnych masek, zastępowaniem jednego udawania innym udawaniem. (*Wolność i ograniczenie*, s. 36).

Wychodząc od rodowej legendy Świdzińskich i weryfikując ją w oparciu o biografię naszego bohatera, musimy chyba zgodzić się, przynajmniej w pewnym zakresie, z jego diagnozą śmierci mitu, przynajmniej jego własnego:

Nasza obecna aktywność to zamazywanie śladów po jego istnieniu. Śladów, ale nie efektów. Odrzucamy przyczyny, kontynuujemy skutki. Mechanizm, którego jesteśmy częścią, działa, przestając aprobować sens swego działania, a jednocześnie nie odrzuca go, nie mając niczego w zamian. Nowy mit jeszcze nie zaczął funkcjonować w naszej świadomości. To, czym się żywimy, jest fikcją, ale brakuje nam rzeczywistości, którą moglibyśmy ją zastąpić. (*Wolność i ograniczenie*, s. 41).

Dlatego wszelkie techniki kontekstualnej redukcji – historyzacji, relatywizacji, demitologizacji, deestetyzacji,

destylizacji, desymbolizacji, (de)ideologizacji, sytuacyjnej pragmatyzacji, ironicznego osłabiania i rozluźniania patosu przekazu – są tu przydatne i wydają się służyć kontekstualnej redukcji i terapii moralnego niepokoju Świdzińskiego. Przynajmniej od 1970 roku jest on zainteresowany wzmożeniem desynchronizacji struktury języka i rzeczywistości, wzmożenie kinetyki semiozy, wzmagającej chaos w proksemicznych relacjach między ludźmi. Zwłaszcza nurt kontrkultury, sztuka neoawangardowa, pseudawangardowa czy transawangardowa z jej dywersyfikacją, nomadyzmem i turyzmem, stają się przydatne w tej kontekstualnej redukcji i terapii. Zauroczony wykładem Derridy o kłamstwie, którego wysłuchał dnia 17 grudnia 1997 roku w warszawskiej Zachęcie, Świdziński zaczął opracowywać po logice norm, wolności, epistemicznej i gry nową „logikę różnicy”, odnosząc się do poststrukturalizmu, radykalizującego postmodernistyczne tendencje. I oto pojawia się niemal kompletny produkt tej postmodernistycznej trawestacji i smutnej dekonstrukcji powagi swego skomplikowanego świata – *Jan in Wonderland* (2009).

Soteriologię tę, bez względu na to, czym ona nie byłaby, dziś może ta nieszczęśliwa świadomość kontekstualna kultywować jako powszechnie dostępną logikę niemonotoniczną (rozumowań unieważniających) wyłącznie w ramach swego tragicznego wyobcowania, ponieważ nie wierzy, że inny człowiek – inaczej kontekstualnie skonfigurowany – mógłby uczciwie rozważyć jej polityczne, egzystencjalne wybory. A kto powiedział, że były one racjonalne? I jak to wykazać, nie odwołując się do wulgarnej pragmatyki? Korzystniej zatem poważnego badacza potraktować jako idiotę, jako jeszcze jeden przejaw socjologicznej derywacji (w sensie Vilfreda Pareto) – kontekstualne „odłączanie, skierowanie w bok” (łac. *derivatio*), któremu Świdziński dawał niejednokrotnie wyraz w irracjonalnym, bezradnym i pełnym rezygnacji zawołaniu: „Jest jak jest!”.

Kazimierz PIOTROWSKI

Allegorien des Lesens (1988) i *Die Ideologie des Ästhetischen* (1993). Książki dostałem z powrotem dość mocno zaczytane, ponieważ Świdziński opracowywał wtedy nową rekontekstualizację „sztuki jako sztuki kontekstualnej”, w dużej mierze kolejną rekapitulację dawnych swych zdobyczy. Musiał zatem zapewne zapoznać się też ze wstępem Wernera Hamachera pt. „Unlesbarkeit”, a zwłaszcza z Christoph'a Menke dociekliwą analizą „Unglückliches Bewußtsein: Literatur und Kritik bei Paul de Man”, ukazującą możliwą genealogię dekonstrukcji w wydaniu emigranta z Flandrii.

Myśl jest dość prosta, nawet banalna. Dyskusja, głównie amerykańska, o postawie moralnej podczas II wojny światowej tego profesora literatury na uniwersytecie w Yale, została wywołana posądzeniem go o kolaborację z nazistami. De Man został przedstawiony jako były flamandzki krytyk literacki, który pozwalał sobie na uszczypliwości wobec Żydów i ich literatury już przed wojną. Zarzucać miał im, że nie chcą się asymilować, że sztucznie lansują swoją odrębność, wyjątkowość i oryginalność. Na tym jednak nie zakończyła się tzw. afera de Mana. Przewinienie to w końcu zostało mu wytknięte u szczytu kariery i zdobytych wpływów. Wina poststrukturalisty, przyjaciela Derridy, stała się wielkim zmartwieniem dla jego akolitów i sympatyków, gdy nagle uświadomili sobie, że praktyka nieczytelności (braku możliwości jednoznacznej lektury) tekstu może być spowodowana ekonomią wyparcia, pragnieniem neutralizacji własnych kompromitujących tekstów i przemieszczeniem ukrytych w nich fobii, w sferę nic nie znaczącej fikcji. Niech one przynajmniej zostaną choć na chwilę unieważnione w grze ambiwalentnych znaczeń. Niech przez destabilizującą przekaz dekonstrukcję (czy ironiczną re-deskrypcję) utracą swój ciężar winy, właśnie dzięki tekstualnej aporii, czyli impasu lektury z powodu nierozstrzygalności konfliktu pomiędzy gramatyczną i retoryczną modą czytania. Nie możemy cieszyć się jednoznaczną, konkluzywną lekturą, skoro funkcja konstatuująca i performatywna języka są ze sobą nierozzerwalnie splecione, a sam język tylko obiecuje sens, wykluczając – z istoty – poznanie ze swych aktów.

Oto odkryto genealogię nowego, zbawiennego mitu fundamentalnej metafory względnie alegorii i odwlekającej „różni” Derridy, czyli mitu „nieczytelności”, unieważniającego sensy wszelkich tekstów, najbardziej kompromitu-

jące zdania i sądy, jakie nas do tej pory śmiały niepokoić. Kiedyś byliśmy ich autorami, a dziś – po śmierci podmiotu – nic z tych nie-naszych metafor, semantycznych impertynencji, bękartich bełkotów, zrozumieć nie możemy. I nawet nie chcemy. Bawmy się i cieszymy tą niemonotoniczną logiką i estetyką unieważniania.

Ten mechanizm trawestacji (wł. *travestire* – przebrać się, maskować się) wytwarza jednak efekt, który Świdziński dobrze opisał już w książce *Freedom and Limitation. The Anatomy of Postmodernism* (1985), przetłumaczonej jako *Wolność i ograniczenie* (Galeria Stodoła, Warszawa 1987), bo go musiał doświadczać na sobie w wyniku uwikłania podczas niemieckiej okupacji i w okresie stalinizmu, czyli w momencie „unistycznej” redukcji, którą współtworzył jako członek Związku Walki Młodych i Związku Młodzieży Polskiej, by wymienić tylko niektóre epizody jego ciekawego życia. Jest to już nie tylko stan kulturowej, moralnej schizofrenii, zacierania śladów, czyli poczucie bycia tym i zarazem kimś innym, lecz nowy impuls do paranoicznej wręcz sytuacji lęku z obawy przed oddzieleniem się od siebie, opisanym w *Wolności i ograniczeniu*. Jest to sytuacja źródłowa, kluczowy motyw filogenezy kondycji kontekstualisty, który z jednej strony musi pokonać swe Rembertowskie otoczenie (jako problematyczny przedstawiciel rodu i dziedzic legendy Świdzińskich), a z drugiej strony czuje, że ta jego powikłana swoistość wisi na nim jak jakiś wstydlivy, ogromny, coraz bardziej nie do udźwignięcia ciężar. A on nie ma w niczym oparcia – ani w deprecjonowanym z każdym rokiem malarstwie, ani we współpracy z komunistycznym reżimem, bo misja przemija wraz z słabnącym systemem.

Ratunkiem okazał się w 1970 roku konceptualizm z jego relatywizmem, rodzącym anomie. Walka z nowojorską hegemonią konceptualizmu i „naszym, euro-amerykańskim” art worldem, przywraca wiarę w sens nowej misji. Odpowiedzią jest ruch kontekstualny i „Trzeci Front przeciwko Nowemu Jorkowi”, który wytwarza bardziej przyjazne mu, internacjonalistyczne środowisko lewicy. Lecz redukcja kontekstualna wytwarza coraz większy dystans do własnego kontekstu – nie tylko narodowo-katolickiego, lecz i wobec aktualnej karykatury totalitaryzmu w wersji soft-holizmu z epoki Gierka, który musi jednak w szczątkowej formie pragmatycznie zachowywać

JAN ŚWIDZIŃSKI I NIESZCZĘŚLIWA
ŚWIADOMOŚĆ [OD UNISTYCZNEJ
DO KON-TEKSTUALNEJ REDUKCJI]

się świadomie i od „właściwych” artystów, ale i nieska-
lane genealogie są konstruktem ideologicznym.

Anna MARKOWSKA

PRZYPISY:

1. Por. Łukasz Ronduda, „Konceptualne znaki puste a postkonceptualne znaki puste, Znak pusty jako definicja sztuki,” w: *Warpechowski, Konieczny, Uklański, Bodzianowski, Warpechowski, Dawicki*, (Warszawa-Lódź: SWPS Academica, Muzeum Sztuki Łódź, 2010), 46 i nast.
2. Jan Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, tłum. Łukasz Guzek (Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009), 124.
3. Tony Godfrey, *Conceptual Art* (London: Phaidon, 1998), 147.
4. Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo*, 39.
5. Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski (Kraków: Universitas, 2010), 157.
6. Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo*, 114.
7. Ibid., 134.
8. Jan Świdziński, „Grammaticalizations of Natalia LL,” w: *Polish Art Copyright*, (Warszawa: Agencja Autorska, Galeria Współczesna MPiK, 1975), 167.
9. —, *Konteksty* (Lublin: Galeria Labirynt, 2010), 159.

W głośnej powieści Gilberta Keitha Chestertona – pisarza niezwykle popularnego również w przedwojennej Polsce – *Człowiek, który był Czwartkiem* (1908) literacka fikcja ponoć lepiej oddaje rzeczywistość tajnej policji i wspartej na agenturze władzy niż najwnikliwsze nawet analizy historyków. Ich badania odstręczają oschłością, a nawet mogą nużyć opisywaniem powtarzalnych, standardowych przesłuchań i raportów z gier operacyjnych. W chłodnych, naukowych analizach technik operacyjnych i ich konsekwencji, ginie człowiek, ponieważ techniki te są przeciwko człowiekowi i służą tylko władzy nad nim. Czyż Foucault nie wykazał, że wiedza to władza? Od dawna wiadomo, że władza musi dysponować wiedzą, gdyż jest to nieodłączne źródło jej mocy. Wiedza historyka sztuki o Janie Świdzińskim jest tak zaskakująca i trudna do przyjęcia, że nie będzie dziwne, gdy po konsternacji zostanie potraktowana jako literacka fikcja. Lecz są ludzie gotowi wziąć ją za prawdę, dystansując się wobec doktryny kontekstualisty, jak Przemysław Kwiek, który oficjalnie odmówił wzięcia udziału w festiwalu w Sokolowsku.

W 1994 roku, wracając ze studyjnego pobytu w Kolonii, wstąpiłem na Uniwersytet we Frankfurcie nad Menem, by w kolebce tzw. krytycznej teorii zakupić kilka modnych, postmodernistycznych książek. W moje ręce wpadły dwie pozycje Paula de Mana, którego *Allegories of Reading* (1979) wcześniej wykorzystywałem przy dekonstrukcji takich doktryn, jak unizm Władysława Strzemińskiego czy strefizm, względnie antyunizm Leona Chwistka. Ten ostatni swym relatywizmem (i w końcu stalinowskim złudzeniem) antycypował etos naszego późniejszego kontekstualisty. Po paru latach pożyczyłem Janowi te wydane po niemiecku pozycje –

waż system ten nie stawia żadnych wymagań, a nasze życie rozpada się na pracę, odpoczynek i rozrywkę, nie zespolone żadnym ogólnym planem, sztuka zaspokaja cząstkowe potrzeby naszych fragmentarycznych egzystencji. Nie wiadomo, czy plusem czy minusem tego modelu był fakt, iż był to ostatni system oparty na warunkach pewności. Z kolei w ostatnim modelu świata, opartym na logice gry, zasady postępowania jednostki są nie tylko zmienne i relatywne, nie dające podparcia, ale w żaden sposób nie są określone przez system. Jednostka musi się więc otworzyć na różne systemy i czyni z poszukiwania wzorców oczywistość, która czyni kulturę wybitnie heterogeniczną, „jak nigdy wcześniej” – jak pisze Świdziński.

A zatem jest oczywiste iż konstruowanie dychotomii prawa (świat art biznesu i jego cyniczne zasady) oraz moralności (postawa niecyniczna) czyni w kontekście koncepcji Świdzińskiego konstrukcję Rondudy raczej nieadekwatną. W książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość* Świdziński zajmuje się co prawda „cynicznym” pop artem, ale tylko raz, gdy wyjaśnia, jak zasada relatywizmu wprowadzona przez nową logikę powoduje przełamywanie norm: „pop art, równając do gustu prymitywnych emigrantów, zrównał komiks z kanonami wielkiej sztuki”⁶. Jest to podane w kontekście przemian cywilizacyjnych, w rozdziale „Sztuka jako kontekst”, w którym autor objaśnia jak lata sześćdziesiąte uświadomiły, iż sztuka służy jako towar wąskiej grupie społecznej, która może go kupować i jak propagowana przez nią sztuka propaguje także ideologię tej grupy, czyniąc z niej uniwersalną normę. Tutaj sztuka nie jest przekątnikiem jakichkolwiek wartości (bo działająca logika nie tylko uczyniła je relatywnymi, ale je wręcz zniszczyła), a istnieć może w dowolnej formie, pod warunkiem społecznej nieszkodliwości (trochę tak jak ów kryminalista w „Świat rządzony logiką epistemiczną”, dopóki nie okaże się niebezpieczny). W tej sytuacji artysta postrzega swoje znaczenie raczej jako ten, który wytwarza „jedynie” idee, co najprawdopodobniej może wyeliminować go z pozycji artysty. Jednak w takiej sytuacji ciągle pozostaje działanie lokalne, wycofanie się z biznesu, gdzie sztuka jako towar wspierana jest dopóty, dopóki przynosi zysk, a także wycofanie się ze sfery struktur instytucjonalnych, które „działają tak naprawdę w interesie określonych grup.” Wyjściem jest zatem „bezpośredni kontakt z rzeczywistością”, „konkretna praktyka społeczna” – czyli zastąpienie struktur

instytucjonalnych spontanicznymi, nieformalnymi grupami społecznymi, gromadzącymi się by rozwiązać konkretne problemy. W rezultacie następuje spotkanie z konkretnymi ludźmi „których nie da się zastąpić pojęciowymi idealizacjami i stereotypowymi obrazami człowieka”.⁷

„Puste znaki” Świdzińskiego i Dłubaka dadzą się wpiąć w proces rozpadu znaku obserwowany w sztuce na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a na to zjawisko artyści reagowali najczęściej – jak zauważył w cytowanej książce Foster – albo poprzez przeciwstawienie się mu (między innymi poprzez oznaczniki indeksalne ufundowane na cielesności i *site-specificity*) albo poprzez wykorzystanie rozpadu znaku, by ukazać uprzedmiotowienie i fragmentację języka artystycznego. W pierwszej grupie znalazłyby się „etnograficzne” lokalne wyprawy-analizy Świdzińskiego, w drugiej tautologie, natomiast dla jego performance, kontekstualnych gier charakterystyczne jest raczej alegoryczne rozproszenie. W każdym przypadku zakładamy, iż przekaz kulturowy może istnieć bez kodu, a znak artystyczny może być pusty. By naprawdę zmienić sztukę, należało wykonać trzy operacje – jak chciał jeszcze w latach siedemdziesiątych Jan Świdziński – w następujących po sobie fazach: po pierwsze – dematerializację, po drugie – analizę i po trzecie – gramatyzację.⁸ Ale i tu istnieje pułapka, przed którą przestrzega Foster – łatwo bowiem pomylić tych, co są krytykami uprzedmiotowienia i fragmentacji znaku, od tych, którzy są koneserami tego procesu. Czy zatem w legacie Świdzińskiego faktycznie mieści się koneserstwo – to pytanie można by postawić tym artystom, którzy mają być jego spadkobiercami, gdyby faktycznie *connaissance* – wiedzę, jaką posiadać powinien koneser – dało się rzeczywiście, jak dawniej, sprowadzić do estetyki. Czy lepiej byłoby więc może pytać o samoorganizację artystów oraz działanie poza instytucjami, fundament idei Świdzińskiego? Wyobrażam sobie, że także przeciw sztuce Uklańskiego użyć można słów Świdzińskiego: „Ideologia sztuki jako towaru uzasadnia kapitalistyczną produkcję, ideologia sztuki jako stałej zmienności uzasadnia rozszerzenie produkcji i jej stałe przyspieszenie.”⁹, udowadniając absurdalnie, iż Uklański „nie zrozumiał” Świdzińskiego. Najlepiej chyba jednak po prostu, pytając o spuściznę artystyczną, pozbyć się lęku przed wpływem i pamiętać, że nie tylko nie zawsze pożyczca

przestrzega bowiem przed lokowaniem dzieła Uklańskiego w tradycji „pop-artowego cynizmu i ambiwalencji”, gdyż „postawa Uklańskiego znacznie bardziej zmusza do myślenia niż sięganie po gotowe interpretacje, które w toku ciągłego bezkrytycznego replikowania, performatywnego odgrywania w świecie sztuki stają się kanonem, stabilną siecią relacji, miejscem wtórnego pojawienia się esencji”.⁴ A zatem – jak pisze dalej Ronduda – znaki puste Uklańskiego wpisują się w tradycję Świdzińskiego i chociaż na pierwszy rzut oka wyglądają na podporządkowane „estetyce pełnej ambiwalencji i cynizmu”, to potencjał krytyczny i analityczny powoduje, że nie jest to sztuka bezrefleksyjna. Dychotomiczna polaryzacja Rondudy zakłada, iż dzieło sztuki nie może mieć jednocześnie natury referencyjnej (odnoszącej się krytycznie do rzeczywistości) oraz być symulakrum, czyli rozważa problem, który Hal Foster przeanalizował przekonująco w *Powrocie realnego* na podstawie sztuki Andy Warhola. Foster zauważył, przypomnijmy, że interpretacja ukazująca powierzchowność pop-artu i jej symulakralną powierzchnię, uwalniającą dzieło od głębszego znaczenia i od subwersji, to domena poststrukturalistów (Barthes, Foucault, Deleuze, Baudrillard). Natomiast referencyjne poglądy na temat pop-artu promują krytycy związani z takimi tematami, jak świat mody czy kultura gejońska (Thomas Crow). Foster przyznaje, że odczytywanie Warhola jako empatycznego i zaangażowanego to taki sam rodzaj projekcji jak pogląd, iż Warhol jest powierzchowny i obojętny; pojawić się więc musiało śmiałe pytanie, czy obie interpretacje mogą być słuszne... „A może jednak?”⁵ – pyta Foster wymyślając trzecią formułę interpretacyjną – realizmu traumatycznego, w którym natrętne skrywanie „traumatycznego” (od fr. *trou*) Realnego jednocześnie dobitnie wskazuje na owo Realne. A zatem, Foster daje nam furtkę (którą niemal dwadzieścia lat później zatrzaskuje Ronduda), by nie odmawiać pop-artowi potencjału krytycznego. Trudno się też zgodzić ponadto, jakoby ambiwalencja nie miała takiego potencjału, pamiętając chociażby koncepcję etyczną ambiwalencji Simone de Beauvoir powstałą z lektury Kierkegaarda, rozmów z Sartrem i doświadczenia wojny – łączyła się bowiem nierozwalnie z wolnością, czy wagę jaką do ambiwalencji przywiązywał Maurice Merleau-Ponty czy Albert Camus... Można uznać, iż to cynizm Sloterdijka, mający skłonność do abstrakcji i przemocy jest patronem tego cynizmu, który Ronduda wietrzy w niechętnych Uklań-

skiemu interpretacjach. Jednak przywołanie nazwiska Jana Świdzińskiego w kontekście binarnych opozycji oraz wykreślenia sztywnych linii podziału znamionuje raczej *residuum* pierwszej awangardy i modernizmu. W niniejszym tekście chcę zadać pytanie nie o to, czy da się zauważyć spuściznę na linii Świdziński-Uklański (tu przychyliam się bowiem do opinii Rondudy), ale raczej czy da się to dziedzictwo tak usztywnić i ujednoznaczyć.

Świdziński pojmował dychotomie jako opozycje stymulujące działalność, które „uwalniając niezbędną energię” sprawdzają się w momencie, gdy jednostka zdobywa wolność przeciwstawiając się narzucanym jej regułom i obowiązkom. W swej książce *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość* rozważania o dychotomicznych podziałach umieszcza w rozdziale 3: „Logika rządząca rzeczywistością”, w drugim podrozdziale „Świat rządzony logiką wolności” (po „Świat rządzony logiką norm”), ale przed kolejnymi podrozdziałami „Świat rządzony logiką epistemiczną” i „Świat oparty na logice gry”. Dychotomiczne podziały w tym logicznym systemie (logiki wolności) są istotne w dynamicznym modelu rzeczywistości, gdyż bierność oznaczałaby zgodę na niewolę i powrót do systemu opartego na normie. Dlatego najważniejszą wartością logiki wolności jest – jak przekonuje Świdziński – wprowadzenie zmiany jako wartości. Jednak istnieją też wady systemu społecznego: podstawowym mankamentem jest niemożliwość zgody między interesami jednostki i społeczeństwa, gdyż ciągle zmiany powodują nieustające i wręcz zmagające się konflikty oraz chaos. Z kolei w świecie rządzonym logiką epistemiczną „Świat jest taki jaki chcemy, by był i do jakiego usilnie dążymy”, gdyż skonstruowana rzeczywistość (nie tylko przedmiotowa, ale także myśli) całkowicie zależy od tworzonych w danym momencie podmiotu, który lokuje „owe możliwe światy” w – jak pisze Świdziński – puste miejsce, przygotowane na odbiór możliwości. W tej logice, dla której charakterystyczny jest policentryzm, „każda osoba ma inny cel i zmienia te cele wiele razy w ciągu jednostkowego życia”, traci znaczenie istniejąca wcześniej dychotomia prawa i moralności. Tutaj hierarchia wartości jest całkowicie zamazana, a jeśli coś nie jest dozwolone, to tylko z powodu społecznej szkodliwości. Przykład, jaki podaje Świdziński jest znamieny: nikt nie interesuje się w tym systemie moralnością kryminalisty a jedynie tym, czy stanowi on zagrożenie dla innych. Ponie-

Anna MARKOWSKA

PUSTE ZNAKI A LEGAT ŚWIDZIŃSKIEGO

Konceptualne znaki, zbiory i gesty puste, które były elementami nowatorskich dzieł o produkcji wartości oraz znaczeń w dominującym systemie artystycznych reprezentacji w latach siedemdziesiątych, powróciły ostatnio w dyskusji nad sztuką Piotra Ukłańskiego.¹ W ten sposób powrót takich artystów jak Jan Świdziński, Zbigniew Dłubak, których rola nie była dotąd specjalnie akcentowana przez historyków sztuki (np. syntezy Piotra Piotrowskiego czy Wojciecha Włodarczyka), stał się prawdziwie spektakularny. Po raz kolejny omińnięcia akademickich ekspertów zostały podważone przez *artyśłów*, którzy znajdują w przeszłości coś wykraczającego poza uporządkowaną metodami naukowymi wersję przeszłości. Dla Ukłańskiego trzeba było specjalnie stworzyć zupełnie nowy zapis historii, w której to co niegdyś wydawało się nieistotne i marginalne, stało się wręcz podstawowe. Okazało się, że – jak ujął to kiedyś Jan Świdziński – między artystami a krytykami i historykami sztuki toczy się walka o kontrolę nad informacją.² Teoretycznej rekonstrukcji historycznej podjął się znakomity znawca sztuki lat siedemdziesiątych Łukasz Ronduda, który zauważył, iż dla odnowienia konceptualnej koncepcji znaku pustego ważna była ponadto twórczość Jarosława Kozłowskiego, Zbigniewa Warpechowskiego, Pawła Freislera i Marka Koniecznego. Jednak zdaniem autora, to Dłubak i Świdziński – autorzy postkonceptualnych i pragmatycznych znaków pustych skupiający się na zewnętrznym znaku, którego aktualne znaczenie wypełnia się w zależności od kontekstu – niekoniecznie treściami związanymi ze sztuką, bliżsi są Ukłańskiemu, gdyż pozostali artyści szukali raczej esencji sztuki, „bezinteresownej nicości”, czy „egzystencjalnej esencji doświadczenia”. Autor zauważa, iż Ukłański dokonuje operacji na ikonach współczesnej

kultury konsumpcyjnej oraz symbolach tożsamości narodowej Polaków (jak flaga, godło, symbol Solidarności, portret papieża Jana Pawła II), wskazując na intersubiektywny wymiar *profanum* oraz na grę językową i społeczne negocjacje znaczenia, jakie wyłaniają się z takich operacji w trakcie komunikacji międzyludzkiej. Reakcje na prace Ukłańskiego są skrajnie odmienne w różnych geograficznych kontekstach – i o taką różnorodność, nie sterowaną przez zdystansowanego ideologicznie autora, chodziło artyście. Dla Rondudy koncepcja znaku pustego może funkcjonować jako definicja sztuki, gdyż ujawniając granice dyskursu sztuki współczesnej, pokazuje też co jest przezeń wypierane, a tym samym inicjuje namysł nad sztuką i kontekstem jej powstawania. Oczywiście trudno jest z czysto metodologicznego widzenia stwierdzić, że to puste znaki i gesty Dłubaka i Świdzińskiego, a nie „nierozstrzygalniki” Derridy, zmieniające swój sens, koncepcje ambiwalencji Lyotarda, czy Baumana wpłynęły na Ukłańskiego, czy wpłynął z kolei cynizm języka propagandy, który artysta poznał zarówno od strony komunistycznej, jak i kapitalistycznej; pamiętamy wszak, że to język stworzony dla relacjonowania wojny wietnamskiej (gdzie „zajście” oznacza strzelaninę, „operacje powietrzne” – bombardowanie, „wypaczenia” – czarny rynek sprzedaży sprzętu bojowego³) stał się jednym z zacząłków konceptualnego zwrotu epistemicznego. Bowiem to właśnie różnice będące efektem przemieszczenia i przeinaczenia pokazują, co tekst robi ze znaczeniami, a zwrócenie na to uwagi staje się klasyczną operacją dekonstrukcyjną. W niezwykle interesującej interpretacji Rondudy jest zatem jeden zabawny szkopuł – o ile sensy pustego znaku są zmienne, o tyle genealogia pustego znaku jest sztywna i arbitralna; autor

Widzimy więc, że Duchamp myślał o instalacji hydraulicznej podobnie jak Wittgenstein – jako o czymś, co jest użyteczne, ma związek z bezpośredniością życia, a tym samym pozwala uniknąć w sztuce związku z estetyką przedmiotu artystycznego.

William Camfield pisząc o *Fontannie*, w książce wydanej w 1989 roku, określił prace nazwijmy je „hydrauliczne” Duchampa jako „conceptual plumbing system”, a więc można powiedzieć, że zaopatrzył sztukę w instalację która zbliżała ją do życia, a tym samym uczynił ją użyteczną, czyli skierował ją na drogę ku konceptualizmowi („znaczeniu”, jak podkreśla to wielokrotnie Kosuth). Uczynił więc pierwszy krok ku temu, co było istotą wyczerpania modernizmu przez konceptualizm i umożliwiło przełom modernizm/postmodernizm – odejście od formy ku dyskursowi.

Trzeci bohater – Kosuth – cytuje we wspomnianym tekście anegdotkę o Duchampie (jak wiadomo Duchamp i Wittgenstein to z kolei jego dwaj bohaterowie). Mianowicie kiedyś dziennikarz zapytał Duchampa, jaka jest różnica między rzeźbą a architekturą. Duchamp po dłuższej chwili zastanowienia odpowiedział: plumbing. Czyli instalacja wod.-kan. Rzeźba jej nie ma – bo i po co – nie jest przecież życiowo użyteczna. Choć architektura może wyglądać jak rzeźba z zewnątrz – tak jak dom projektu Wittgensteina wygląda jak konstruktywistyczna rzeźba. Ale Wittgenstein zaprojektował w niej / w nim, instalacje (można by tu powiedzieć w polskiej nomenklaturze media). Kosuth, tak jak Wittgenstein, dokonuje zwrotu od spekulacji językowych (językiem sztuki) do jego użycia w dyskursach (czyli dokonuje antropologizacji).

Tę samą drogę przebył Świdziński. Od strukturalizmu *par excellence* modernistycznego, gdy zajmował się fotografią, filmem rozszerzonym i ogólnie mediami w okresie współpracy z łódzkim Warsztatem Formy Filmowej, zmierzał ku *Działaniami lokalnym*, związkowi sztuki z kontekstem, w wypracowanym przez siebie specyficznym rozumieniu. To dzięki temu stał się tak ważny dla środowisk alternatywnych w Kanadzie, budujących swoją niezależność od istniejącego systemu instytucjonalnego, czego realizacją do dziś działającą jest Le Lieu w Quebec (a także w Polsce, czego przykładem jest wspomniany festiwal Interakcje). W alternatywie instytucjonalnej szukał bezpośredniego związku

sztuki z życiem, jakiego nie dają muzea i rynek. To dlatego też z czasem porzucał wykorzystywanie fotografii (Świdziński sam fotografuje tylko sporadycznie i nigdy nie uważał się za fotografa, choć używa fotografii jako swoistego *readymade*, tak jak to też czyni Kosuth), na rzecz performance (od drugiej połowy lat osiemdziesiątych poczynając, performance stał się dla niego stopniowo główną formą wypowiedzi). W performance znalazł ową użyteczność, jaką ma sztuka w bezpośrednim związku z życiem.

Wracając do zagadnienia różnicy między potocznym a specjalistycznym pojęciem „kontekstu”, co było także jednym z zagadnień tego festiwalu, Świdziński sprecyzował i uszczegółowił pojęcie kontekstu, tak przecież często używane w sztuce konceptualnej, choćby przez samego Kosutha, dla którego było to jedno z głównych pojęć operacyjnych. Można powiedzieć, trzymając się „hydraulicznych” porównań, że Świdziński wyposażał w ten sposób konceptualizm w kontekstualizm, jak w życiowo użyteczną instalację (co też w tym samym czasie czynił Kosuth), a idąc dalej torem tego porównania – uszczelnił konceptualizm kontekstualizmem, wiążąc go z życiem (co oznacza także alternatywne instytucje sztuki) i nadając mu specyficzne znaczenie w formule kontekstualnej: „Przedmiot »O« przyjmuje znaczenie »m« w czasie »t«, w miejscu »p«, w sytuacji »s«, w stosunku do osoby/osób »o« wtedy i tylko wtedy.” Ta formuła kontekstualna to także „uszczelnienie” szerokiego, potocznego znaczenia słowa „kontekst”.

W świetle tego co zostało powiedziane powyżej – jakim więc sposobem rozumienia pojęcia „kontekst” operuje festiwal Konteksty? Festiwal proponuje artystom po pierwsze – krytyczne wykorzystanie modelu kontekstualnego – historii sztuki i kultury; po drugie – kontekst miejsca (*in situ*) oraz „tu i teraz” – bezpośredniej obecności.

Łukasz GUZEK

modelem, którym można posłużyć się budując bardzo wiele różnych konstruktów artystycznych i teoretycznych. Sam Świdziński z jednej strony ułatwia nam (badaczom) sprawę, gdyż posługuje się rozbudowaną refleksją intelektualną. Jednak z drugiej strony, jako praktykę realizacyjną wybrał, od późnych lat osiemdziesiątych, performance, co powoduje, że tak jak wszelka sztuka efemeryczna jest on trudno „widzialny” dla instytucji i zinstytucjonalizowanego rynku i kuratorstwa. Jednak ostatnio Świdziński, ale także jego teoria i – co ważne jej konsekwencje dla współczesności, zyskuje szeroką „widzialność” i właściwe miejsce w historii sztuki. Dzieje się tak dzięki pracy – podkreślmy – badawczej, a nie sztucznym zabiegom rynkowym, m.in. Kazimierza Piotrowskiego, Grzegorza Borkowskiego, Waldemara Tatarczuka, Bartosza Łukasiewicza, czy mojej, a także organizatorów festiwalu Interakcje w Piotrkowie Trybunalskim, którzy słusznie uczynili Świdzińskiego patronem i punktem odniesienia dla sztuki pokazywanej w ramach tego największego festiwalu sztuki performance w Polsce (któremu patronuje on już trzynaste lat).

Jak uchwycić relację między potocznym a specyficznym pojęciem kontekstu?

Zbliżamy się tu do tytułowego określenia pracy Świdzińskiego jako pracy „hydraulika”. Pomyśl na taki sposób opisania relacji między potocznym a specyficznym sposobem rozumienia pojęcia „kontekstu” i roli kontekstualizmu Świdzińskiego dla uchwycenia różnicy między nimi zaczerpnąłem z tekstu Kosutha „Wittgenstein’s Plumber”. Występuje w nim trzech najważniejszych bohaterów dla kontekstualnej (u Świdzińskiego) i antropologicznej (u Kosutha) przemiany w sztuce, czyli przełomu modernizm/postmodernizm: Wittgenstein, Duchamp i oczywiście Kosuth.

Zacznijmy jednak – znów – od słowa. Angielskie słowo „plumber” oznacza hydraulika; „plumbing” to instalacja wodno-kanalizacyjna (wod.-kan.), a także urządzenie wod.-kan. Ale źródłosłów angielski wskazuje na łacińskie *plumbum*, czyli ołów. Starożytni Rzymianie wykonywali instalacje wodne (choć nie kanalizacyjne) z rur ołowianych. Z posługiwania się ołowiem przez starożytnych pozostało w języku polskim łatanie dziur, np. w rurach, garnkach, a także zębach – czyli nasza plomba. Czyli uszczelnianie.

Co jednak ma wspólnego Wittgenstein z hydraulikiem? Otóż – więcej niż by się wydawało. Dość powszechnie wiadomo, że Wittgenstein zaprojektował w Wiedniu dom dla swojej siostry. Ale chcę tu zwrócić uwagę na pewien szczegół, rzadko podkreślany. Mianowicie zaprojektował on w tym domu także wszelkie instalacje, w tym elektryczną i wod.-kan. Interesowała go nie tylko estetyka, wygląd zewnętrzny (projekt jest w duchu radykalnego modernizmu, choć tylko w zewnętrznej bryle), ale także wewnętrzna struktura budynku, czyli to co decyduje o jego użyteczności, a nie tylko o jego pięknie. Zwróćmy uwagę na spójność myślenia Wittgensteina architekta i filozofa języka, który dążył do tego by język filozofii był użyteczny, praktyczny, a nie spekulatywny i niejasny. Filozofia miała mieć związek z życiem, a nie estetyką myśli wyrażoną w słowach – tak jak architektura. Projekt domu wraz z instalacjami nie wynika tylko z jego zainteresowań inżynierskich, które miał, ale stanowi konsekwencję jego filozofii. Podobnie konsekwencję taką znajdziemy w innych szczegółach życiorysu Wittgensteina. W latach trzydziestych chciał jechać do Rosji porewolucyjnej by pracować jako robotnik. Chciał być hydraulikiem, wykonywać użyteczną pracę, uprawiać „filozofię w użyciu”. Jednak władze chciały by wykładał filozofię na uniwersytecie w Moskwie, a nie pracował w fabryce, co zupełnie Wittgensteina nie interesowało i na swoje szczęście uciekł w porę z Rosji.

Przejdźmy teraz do następnego bohatera – Duchampa. Jego związki z hydrauliką są aż nazbyt znane. Oczywiście znamy *Fontannę*. Ale tych nawiązań jest więcej. W *État donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage* mamy w instalacji zamontowany mechanizm wodospadu – czyli instalację wodną, co jak to u Duchampa, jest źródłem wielu rozbuchanych interpretacji, do których zresztą on sam zachęcał i je prowokował. Wodospad jest nawiązaniem do rzeczywistego wspomnienia miejsca. Przypomnijmy, że anegdotycznym punktem wyjścia tej pracy (jednym z, gdyż składa się ona z wielu elementów gromadzonych właściwie przez całe życie) jest tabliczka, umieszczana jako informacja – reklama na hotelach „Eau et gaz à tous les étages”. Idźmy dalej – jedną z mniej znanych prac Duchampa jest *Drain Stopper* – korek. To odlany z ołowiu, potem nawet z metali szlachetnych w serii kolekcjonerskiej, korek do wanny. Był on potem pokazywany jako medal czy moneta (numizmat).

Łukasz GUZEK

ŚWIDZIŃSKI JAKO HYDRAULIK, CZYLI O USZCZELNIANIU KONTEKSTU

Na wstępie przywołajmy kilka słów – kluczy. Pierwsze to „kontekst”. Zazwyczaj operujemy słowem „kontekst” w dwóch znaczeniach. Pierwsze jest potoczne i intuicyjnie używane. To „kontekst” dosłowny, czasoprze-strzenny, oznaczający całość otaczającej rzeczywistości oraz metaforyczny, czyli wszelkie punkty odniesienia, jakie intelektualnie i emocjonalnie znajdujemy w tej rzeczywistości.

Drugi sposób rozumienia „kontekstu” jest bardziej specjalistyczny i wiąże się z dyskursem sztuki, a szerzej – humanistyki. Kontekst oznacza wtedy wszelkie odniesienia do zagadnień o charakterze społecznym. W praktyce artystycznej były to wszelkie tzw. praktyki krytyczne wyrastające ze sztuki konceptualnej, które, zwłaszcza po połowie lat siedemdziesiątych, odrzucały modernizm a zmierzały ku postmodernizmowi. W historii sztuki odpowiadają jej tzw. kontekstowe metody historii sztuki.

W tym nurcie sytuuje się działalność Jana Świdzińskiego. Co więcej – jest on jednym z pionierów tego sposobu myślenia w/o sztuce nurtu sztuki. Z tego nurtu, czy sposobu myślenia, wywodzi się to co było najistotniejsze w sztuce ostatnich dwóch dekad i jest najistotniejsze dziś. Jest to linia pokrewieństwa wywodząca się wprost ze sztuki konceptualnej, która była spełnieniem i jednocześnie wyczerpaniem modernizmu (i w tym sensie była krytyczna i inicjowała krytykę). Świdziński swoją propozycję krytyczną nazwał „sztuką kontekstualną”. Jej realizacją były m.in. *Działania lokalne*, których dokumentacja została przypomniana tu na festiwalu Konteksty w postaci plansz przygotowanych przez Annę i Romualda Kuterów, wówczas współtworzących

ten projekt ze Świdzińskim. Propozycja Świdzińskiego była paralelna i, co ważniejsze, zmierzająca do tego samego celu – rozwiązania kryzysu modernizmu w jaki wpędził sztukę konceptualizm – jak propozycja „sztuki zantropologizowanej” Josepha Kosutha.

Dodajmy na marginesie, że lata osiemdziesiąte wszędzie w sztuce światowej są czasem konserwatywnej reakcji. Ale o ile na świecie wyraża się ona w dominacji tzw. rynku, kreującego tzw. „powrót malarstwa”, to w Polsce ta reakcja konserwatywna jest znacznie głębsza, gdyż nakłada się na nią stan wojenny. W rezultacie mamy w Polsce lat osiemdziesiątych (od 13 grudnia 1981 po rok 1989) „wieki ciemne”, z których w latach dziewięćdziesiątych wychodzi sztuka bez swojej historii. Instalacje lat dziewięćdziesiątych powstają bez świadomości zakorzenienia w formach konceptualnych, a tzw. „sztuka krytyczna” nie widzi związku z krytyką modernizmu. Artyści, tak jak i kuratorzy jakby wymyślali sztukę na nowo. Zwłaszcza ci ostatni chętnie zajmują się opowiadaniem bajek. Taka jest cena zerwania ciągłości w sztuce. Ale są też tacy którzy na tej „utracie pamięci” korzystają i powracają dziś jako „ważni artyści” przeszłości, w czym pomagają kuratorzy którzy odpowiadają na zapotrzebowania rynkowe. Jednak weryfikacja historii, jeżeli następuje, to na polu nauki, choć następuje to mozolnie i powoli. Taka weryfikacja w odniesieniu do Świdzińskiego i jego sztuki kontekstualnej również następuje. Jest ona przywracana świadomości artystów, kuratorów i historyków, oraz rozpoznawane jest jej znaczenie, nie tylko historyczne, ale jako punktu odniesienia dla budowania sztuki współczesnej (tak jak to ma miejsce w przypadku Kosutha). Kontekstualizm jest pewnym

KONTEKSTY-1

Założenia ogólne

„Kontekst” – to jedno z kluczowych pojęć aktualnego dyskursu sztuki. Wyznacza ono zarówno szeroki obszar praktyk artystycznych obejmujących rozmaite media sztuki, jak i metod analizy i interpretacji dzieł sztuki w praktyce historii sztuki i krytyce artystycznej.

Pojęcie „kontekstu” opracował Jan Świdziński w manifestie *Sztuka jako sztuka kontekstualna* (1976). Sztuka kontekstualna była wtedy wyciągnięciem konsekwencji ze sztuki konceptualnej i otwierała nowe perspektywy przed sztuką po modernizmie.

Istotę założeń kontekstualnych stanowi powiązanie dzieła sztuki z konkretną lokalizacją w czasie i przestrzeni – w sensie dosłownym jak i intelektualnym; dotyczy zwłaszcza metod i dyskursów kontekstowych (społecznych), powiązanych ze sztuką.

Celem festiwalu Konteksty w Sokołowsku jest stworzenie laboratorium sztuki. Założeniem jest uchwycenie ciągłości sztuki od awangard lat siedemdziesiątych, dekady sztuki konceptualnej, po współczesność.

Program festiwalu obejmuje prezentacje prac tworzonych na żywo, powstających *in situ*, performance, dzieł sztuki mediów oraz spotkania autorskie i panele dyskusyjne.

Łukasz Guzek
10-14.08.2011, Sokołowsko

Rudolf SCHWARZKOGLER

MANIFEST: „PANORAMA I: AKT TOTALNY” [1965]

Konstrukcję obrazu wypiera konstrukcja warunków koniecznych do istnienia aktu malarskiego jako wyznacznik pola akcji (przestrzeni wokół aktora – realnych obiektów znalezionych w otoczeniu). Sam akt malarski zostaje uwolniony od przymusu tworzenia obiektu jako celu działania i będąc postawionym przed narzędziem reprodukującym, które zapisuje informacje. Tymczasowość aktu malarskiego i jego wystawienie stają się tożsame; wystawione obiekty jako elementy PANORAMA poruszają się i zmieniają w przestrzeni, (konfrontacja, montaż, automatyczny kontakt etc.); akt malarski można rozszerzyć w akt totalny, doświadczalny wszystkimi zmysłami. Będąc strukturą osadzoną w czasie i przestrzeni, odkrywa swą formę plastycznemu obrazowi wielokrotnych nagrań wykonanych różnymi narzędziami.

**Przekład:
Małgorzata KAŻMIERCZAK**

- M.** Martel, Richard, red. *Art Action 1958 - 1998*. Québec: Editions Intervention, 2001.
- Martin, William. „The Death and Times of Rudolf Schwarzkogler.” *Art Criticism* 19, nr 2 (2004): 56 - 63.
- O.** O’Dell, Kathy. *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Orden, Erica. „Herr Zeitgeist.” *New York Magazine*, 4.01.2010.
- P.** Phelan, Peggy. „The Ontology of Performance: Representation without Reproduction.” w: *Unmarked: The Politics of Performance*, 146 - 66. New York: Routledge, 1993.
- R.** Ronte, Dieter. „On the Aesthetics of the Photography of Actionism.” w: *Blood Orgies: Hermann Nitsch in America*, red. Aaron Levy, 15 - 26. Philadelphia: Slough Foundation, 2008.
- Rossa, Boryana. „The Hole Body: Feminism, Science, Art and Their Myths.” Praca magisterska, Rensselaer Polytechnic Institute, Troy, NY, 2007.
- S.** Sayre, Henry. *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Stiles, Kristine. „Notes on Rudolf Schwarzkogler’s Images of Healing.” *White Walls* 25 (1990): 11 - 26.
- . „Performance and Its Objects.” *Arts Magazine* 65, nr 3 (November 1990): 35 - 47.
- . „Uncorrupted Joy: International Art Actions.” w: *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949 - 1979*, red. Paul Schimmel, 226 - 329. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1998. Kat. wyst.
- Szeemann, Harald. „Documenta 5: Befragung der Realität Bildwelten heute.” w: *Documenta 5*, 73 - 74. Kassel: Documenta, 1972. Kat. wyst.
- V.** Vergine, Lea. *Body Art and Performance: The Body as Language*. Milan: Skira, 1974, 2000.
- W.** Watson, Scott. „Rudolf Schwarzkogler.” w: *Rudolf Schwarzkogler*, 3-20. Vancouver: University of British Columbia, 1993. Kat. wyst.
- White, Murray. „Schwarzkogler’s Ear.” *The New Yorker*, 11.11.1996, 36.

BIBLIOGRAFIA:

- A. Abbe, Mary. „Bloody Performance Draws Criticism; Walker Member Complains to Public Health Officials.” *Minneapolis Star Tribune*, 24.03.1994, 1A.
- B. Badura-Triska, Eva i Hubert Klocker, red. *Rudolf Schwarzkogler: Leben und Werk*. Klagenfurt: Ritter, 1992. Kat. wyst.
- Barthes, Roland. „Mit dzisiaj.” w: *Mitologie*, 239 - 96. Tłum. Adam Dziadek. Warszawa: Aletheia, 2008.
- Blocker, Jane. *What the Body Cost: Desire, History, and Performance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Borden, Lizzie. „Cosmologies.” *Artforum* 11, nr 2 (October 1972): 45 - 50.
- C. Chilvers, Ian i Graves-Smith, John red. *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. 2 ed. New York: Oxford University Press, 2009.
- D. Danto, Arthur C. „Danger and Disturbance: The Art of Marina Abramović.” w: *Marina Abramović: The Artist is Present*, red. Klaus Biesenbach. New York: MoMA, 2010. Kat. wyst.
- E. „Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Boryana D. Rossa.” Brooklyn Museum, http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/boryanarossa.php?i=779.
- G. Greer, Germaine. „What Do Artists Prove by Mutilating Their Bodies? That They are Ghastly – and Uninteresting.” *The Guardian*, 11.02.2008, 28.
- H. Hughes, Robert. „The Decline and Fall of the Avant-Garde.” *Time Magazine*, 18.12.1972, 40 - 41.
———. „Nie ma króla?” *Forum: Przegląd prasy światowej*, 11.01.1973, 19.
———. „Nie ma króla? (fragmenty).” *Przegląd Artystyczny*, nr 3 (Maj - Czerwiec 1973): 64 - 65.
- J. Jones, Amelia. *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- K. Klocker, Hubert, red. *Viennese Actionism*. t. 2, The Shattered Mirror, Vienna 1960-1971. Klagenfurt: Ritter, 1989.
- Krauss, Rosalind. „Video: The Aesthetics of Narcissism.” *October* 1, (Spring 1976): 50 - 64.
- Kris, Ernst i Otto Kurz. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Kuspit, Donald. „Tragic Beauty and Human Wholeness: Frederick Hart’s Reparation of the Figure.” w: *Frederick Hart: The Complete Works*, red. Donald Kuspit i Frederick Turner, 1 - 15. Louisville, KY: Butler Books, 2007.

30. Patrz na przykład Dieter Ronte, „On the Aesthetics of the Photography of Actionism,” w: *Blood Orgies: Hermann Nitsch in America*, red. Aaron Levy (Philadelphia: Slought Foundation, 2008), 15 - 26; Richard Martel, red., *Art Action 1958 - 1998* (Québec: Editions Intervention, 2001), 158 - 67.
31. Relacja na temat opisywanego performance zaczerpnięta została ze strony: „Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Feminist Art Base: Boryana D. Rossa,” Brooklyn Museum, http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/boryanarossa.php?i=779. [podkreślenia autora] Chciałabym w tym miejscu podziękować Boryanie Rossie za przeprowadzoną korespondencję oraz dostarczenie mi egzemplarza swojej pracy magisterskiej, która wiązała się z eksploracją artystycznego mitu w *Blood Revenge 2*. Boryana Rossa, „The Hole Body: Feminism, Science, Art and Their Myths” (Praca magisterska, Rensselaer Polytechnic Institute, Troy, NY, 2007),
32. Patrz np. Erica Orden, „Herr Zeitgeist,” *New York Magazine*, 4.01.2010, która nakreśliła sylwetkę kuratora MoMA i P.S.1 – Klaus Biesenbacha jako traktującego priorytetowo rosnące zainteresowanie kupowaniem praw do sztuki performance przez instytucje.
33. Arthur C. Danto, „Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramović,” w: *Marina Abramović: The Artist is Present*, red. Klaus Biesenbach (New York: MoMA, 2010), 31. Kat. wyst. Kolejne cytaty pochodzą ze stron 31 i 32.



- Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 2 - 3. Amelia Jones, jednak grupuje Schwarzkoglera z wymienionymi artystami oraz „bardziej współczesnymi artystami sado - maso takimi jak Bob Flanagan i Ron Athey”, którzy „poddają się masochistycznej przemocy ze strony innych.” Por. Jones, *Body Art*. 125.
20. Roland Barthes, „Mit dzisiaj,” w: *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, (Warszawa: Aletheia, 2008), 239 - 96. [Cytaty pochodzą kolejno ze stron: 239, 240, 245, 249, 250 i 262. – przyp. tłum.]
 21. Donald Kuspit, „Tragic Beauty and Human Wholeness: Frederick Hart’s Reparation of the Figure,” w: *Frederick Hart: The Complete Works*, red. Donald Kuspit i Frederick Turner (Louisville, KY: Butler Books, 2007), 1 - 15.
 22. Flanagan, nazwany tu masochistą, zmagął się z mukowiscydozą a nie AIDS i zmarł w 1996 roku.
 23. Athey stał się celem fałszywych oskarżeń w mediach po performance z 1994 roku, sponsorowanym przez Walker Art Center. Performance wykonany 5 marca 1994 roku zatytułowany „Four Scenes in a Harsh Life” w Patrick’s Cabaret w Minneapolis przyciągnął uwagę mediów i polityków, po skardze jednego z widzów, iż „publiczność mogła zarazić się AIDS”, ponieważ Athey był zakażony wirusem HIV. Por. Mary Abbe, „Bloody Performance Draws Criticism; Walker Member Complains to Public Health Officials,” *Minneapolis Star Tribune*, 24.03.1994, 1A. Sprawa ta dotarła następnie do Senatu USA, a konserwatywni senatorzy Jesse Helms i Bob Dornan poparli ustawę zakazującą National Endowment for the Arts wspierania sztuki, która „wiązałaby się z okaleczeniem ludzi i inwazyjnymi procedurami na ciele ludzkim żywym lub martwym, a także upuszczaniem lub pobieraniem krwi”. Por. Jane Blocker, *What the Body Costs: Desire, History, and Performance* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004), 111 - 12.
 24. Wszystkie cytaty pochodzą z: Germaine Greer, „What Do Artists Prove by Mutilating Their Bodies? That They are Ghastly – and Uninteresting,” *The Guardian*, 11.02.2008, 28.
 25. Greer ten rodzaj body art nazywa sztuką „czysto cielesną” oraz „spadkobierczynią nudnych eksperymentów” Chrisa Burdena z lat siedemdziesiątych. Greer pobieżnie opisuje, ale nie wymienia tytułów akcji Burdena *Shoot* (1971), *Through the Night Softly* (1973) oraz *Transfixed* (1974).
 26. Mimo, iż Greer nie zacytowała eseju Stiles z 1990 roku, to właśnie tam po raz pierwszy prace Schwarzkoglera zostały omówione w kontekście praktyk uzdrawiających starożytnej Grecji związanych z kultem Asklepiosa, herosa – uzdrowiciela. Stiles napisała: „W korynckim Asklepieonie wykopaliska odsłoniły setki fragmentów anatomicznych wykonanych z terakoty, które archeologowie utożsamiają z uzdrowionymi częściami ciała wiernych, którzy odwiedzali świątynię”. Były wśród nich genitalia. Por. Stiles, „Notes on,” 20 - 21.
 27. Ibid., 17. Badania Stiles ujawniły, że Schwarzkogler „czytał o europejskim i dalekowschodnim mistycyzmie i pragnął stworzyć dzieło malarskie będące dziełem o mocy uzdrawiającej” oraz że „posiadał bibliotekę, w której znajdowały się teksty różnych swamich i joginów na temat uzdrawiania oraz praktyk religijnych Hatha Joga” a także „wiele tekstów lokalnych autorów na temat praktyk ezoterycznych dotyczących zdrowia oraz programów samo uzdrawiania.”
 28. Ten i kolejne cytaty pochodzą z korespondencji e-mailowej z Greer przeprowadzonej w dniach 1 i 2 lipca 2008.
 29. Peggy Phelan, „The Ontology of Performance: Representation without Reproduction,” w: *Unmarked: The Politics of Performance*, (New York: Routledge, 1993), 146.

Grupa Sztuki Bezpośredniej) podczas Sympozjum Destrukcji w Sztuce (DIAS) w Londynie w sierpniu i wrześniu tego roku. Nie brał też udziału w zorganizowanym przez Grupę Sztuki Bezpośredniej Festiwalu Zock w Wiedniu w kwietniu 1967 roku ani w wykładzie „Sztuka i Rewolucja” na Uniwersytecie Wiedeńskim w czerwcu 1968 roku. Po tym, jak Grupa Sztuki Bezpośredniej powróciła z sympozjum DIAS, Schwarzkogler wziął udział tylko w jednym wspólnym wydarzeniu: *Aktionskonzert für Al Hansen Otto Mühla*. Por. Kristine Stiles, „Notes on Rudolf Schwarzkogler’s Images of Healing,” *White Walls* 25 (1990): 12; Badura-Triska i Klocker, red., *Rudolf Schwarzkogler*, 460.

09. Mieszkający wówczas w Monachium Hermann Nitsch i Beate König (żona Nitscha, psycholog) byli poważnie zaniepokojeni stanem zdrowia Schwarzkoglera i chcieli zaaranżować dla niego terapię psychoterapeutyczną w Monachium. Por. Klocker, red., *Viennese Actionism*, 381.
10. W wywiadzie z Kristine Stiles, Edith Adam – partnerka Schwarzkoglera wyznała, że w dniu śmierci „doświadczał poważnych halucynacji i siedział w oknie, podczas gdy ona pracowała w innym pokoju”. Przypuszczała, że albo wypadł z okna ich mieszkania na pierwszym piętrze – przypisując to jego stanowi psychicznemu, albo popełnił samobójstwo będąc w depresji, albo próbował latać jak Yves Klein. Por. Stiles, „Notes on,” 19; Kristine Stiles, „Performance and Its Objects,” *Arts Magazine* 65, nr 3 (1990): 35; Badura-Triska i Klocker, red., *Rudolf Schwarzkogler*, 460; Scott Watson, „Rudolf Schwarzkogler,” w: *Rudolf Schwarzkogler*, (Vancouver: University of British Columbia, 1993), 3-20. Kat. wyst. Śmierć Schwarzkoglera i jego pośmiertna mitologizacja jest także tematem artykułu: William Martin, „The Death and Times of Rudolf Schwarzkogler,” *Art Criticism* 19, nr 2 (2004): 56-63.
11. Harald Szeemann, „Documenta 5: Befragung der Realität Bildwelten heute,” w: *Documenta 5*, (Kassel: Documenta, 1972), 73 - 74. Kat. wyst.
12. W języku polskim artykuł ten ukazał się pod tytułem „Nie ma króla?,” który został wyjęty z ostatniego zdania tekstu: „Najprzykrzejsze jest nie stwierdzenie, że król jest nagi, lecz to, że pod szatami w ogóle nie ma króla.” Por. Hughes, „Nie ma króla?,” 19. – przyp. tłum.
13. „The Decline and Fall of the Avant-Garde,” 40 - 41. [„Nie ma króla?,” 19. – przyp. tłum.].
14. Dyskurs dotyczący narcyzmu i sztuki performance przenika do literatury naukowej. Patrz na przykład: Lea Vergine, *Body Art and Performance: The Body as Language* (Milan: Skira, 1974; repr., 2000); Rosalind Krauss, „Video: The Aesthetics of Narcissism,” *October* 1, (1976): 50 - 64; Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 7 - 8.
15. Henry Sayre, *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 2. [Kolejny cytat pochodzi ze strony 15.]
16. Stiles, „Performance and Its Objects,” 36.
17. Kris i Kurz, *Legend, Myth, and Magic*. 12, 36.
18. Murray White, „Schwarzkogler’s Ear,” *The New Yorker*, 11.11.1996, 36.
19. Co ciekawe, w opracowaniu Kathy O’Dell na temat masochizmu w sztuce performance, w których definiuje ona prace, które koncentrują się na „indywidualnych aktach przemocy wobec ciała”, w swoim studium przypadków Chrisa Burdena i Vito Acconciego nie wspomina o akcjach Schwarzkoglera. Por. Kathy O’Dell,

PRZYPISY:

01. Ernst Kris i Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment* (New Haven: Yale University Press, 1979), 12.
02. Kristine Stiles, „Uncorrupted Joy: International Art Actions,” w: *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, red. Paul Schimmel (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1998), 290. Kat. wyst.
03. Robert Hughes, „The Decline and Fall of the Avant-Garde,” *Time Magazine*, 18.12.1972, 40-41. [Tekst w języku polskim: „Nie ma króla?” *Forum: Przegląd prasy światowej*, 11.01.1973, 19. Fragmenty tego przedruku również: „Nie ma króla? (fragmenty),” *Przegląd Artystyczny*, nr 3 (73) (1973): 64-65. – przyp tłum.]. Relacja Hughesa była najbardziej szczegółowa i wyczerpująca. Upatrywał on przyczynę śmierci Schwarzkoglera w serii powtarzających się akcji polegających na amputacji penisa. Mimo, iż recenzja Documenta 5 autorstwa Lizzie Borden ukazała się w *Artforum* dwa miesiące wcześniej, odniesiono się tam do mitu Schwarzkoglera nie wprost i w bardzo ograniczonej formie: „niektóre prace, które miały na celu szokować, np. *tableau* Kienholza przedstawiające kastrację i odcięty penis Rudolfa Schwarzkoglera, wydają się zbyt retoryczne” (s. 45) lub „Nieżyjący już artysta Rudolf Schwarzkogler z Wiednia odcina sobie penisa, kawałek po kawałek” (s. 47). Por. Lizzie Borden, „Cosmologies,” *Artforum* 11, nr 2 (1972): 45-50.
04. Przykładem zatrzymania bliższego oglądu pracy Schwarzkoglera przez mit jest nota na temat artysty w: Ian Chilvers i John Graves-Smith, red., *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*, 2 ed. (New York: Oxford University Press, 2009), 638-39. Redaktorzy podsumowują go w następujący sposób: „Otrzymał on [Schwarzkogler] miejsce w panteonie wielkich artystycznych ekscentryków odcinając sobie rzekomo penisa jako część swojego performance; historia ta jednak polegała na złym odczytaniu dokumentacji fotograficznej pracy (pociętym żyłką obiektem pokazanym w zbliżeniu jest w rzeczywistości martwa ryba).” Redaktorzy twierdzili więc, że mit ten narodził się po tym jak widzowie pomylili rybę z penisem (na fotografiach z *Aktion #2* z 1965 roku). Odpowiedzialnością za to obciążyli Harald Szeemanna, „ponieważ zaaranżował fotografię na wystawie [podczas Documenta 5] w kolejności, która zachęcała do odczytywania ich w takich sposób.” Nie przypisywali oni winy dwojgu krytykom, wymienionym w nocie – Borden i Hughesowi, którzy upowszechniali mit ten w publikacjach o międzynarodowym zasięgu. Co więcej, nie podali „prawdziwej wersji wydarzeń”, nazwiska fotografa ani modela, ani też faktu, że między akcją a śmiercią artysty minęły trzy lata.
05. Patrz Eva Badura-Triska i Hubert Klocker, red., *Rudolf Schwarzkogler: Leben und Werk* (Klagenfurt: Ritter, 1992), 161-62, 86, 94. Kat. wyst. Wystawa ta, której kuratorami byli Badura-Triska i Klocker, pomogła nie tylko odkryć fałsz mitu Schwarzkoglera, ale również pokazać różnorodną twórczość artysty w ważnych miejscach w całej Europie. Wystawę zorganizowało Museum moderner Kunst w Wiedniu w 1992. W kolejnym roku pokazano ją w Galerii Narodowej w Pradze oraz w Centrum Pompidou w Paryżu, ostatni raz zaś w 1994 roku w Kunstverein we Frankfurcie.
06. Hubert Klocker, red., *Viennese Actionism, t. 2, The Shattered Mirror, Vienna 1960-1971* (Klagenfurt: Ritter, 1989), 352.
07. Badura-Triska i Klocker, red., *Rudolf Schwarzkogler*, 194.
08. Schwarzkogler nie towarzyszył innym Akcjonistom Wiedeńskim (w tym czasie działającym pod nazwą

Wizerunek artysty w sztuce performance

Problemy dotyczące wizerunku artysty performerera nie ograniczają się do odosobnionych przypadków takich jak przypadek Schwarzkoglera i jego mit. W rzeczywistości są one wszechobecne i szczególnie istotne w czasach, kiedy sztuka performance jako medium przyciąga uwagę głównych amerykańskich muzeów, chcących ją wystawiać, kolekcjonować i posiadać.³² Trend ten ukazuje chociażby retrospektywna wystawa prac performance Mariny Abramović *The Artist is Present* w Museum of Modern Art w 2010 roku, pierwsza zakrojona na taką skalę w Stanach Zjednoczonych. Wystawa ta była postrzegana i reklamowana w oparciu o przekonanie, że artysta jest dziełem sztuki, a obecność Abramović miała uwierzytelnić i legitymizować każdy jej element – od pokazowego performance *The Artist is Present*, podczas którego zwiedzający muzeum mogli usiąść przy jednym stole z nieruchomą Abramović, przez rolę jej obecności przy odtwarzaniu performance, wideo i fotografii w innych, pomniejszych galeriach, do synchronizacji długości trwania wystawy z długością trwania jej performance (ponad 600 godzin). W tym wypadku, znak równości między artystą a dziełem sztuki tak długo mitologizowany w wizerunku artysty został zapisany na nowo i jeszcze bardziej definitywnie. Prezentacja dzieł Abramović w MoMA jest silną oznaką, że tworzenie mitów będzie dominującym nośnikiem promocji sztuki performance w sferze publicznej.

W eseju do katalogu z wystawy Abramović, Arthur Danto przedstawił mit życia artysty jako performance sam w sobie, aby zilustrować rzekomy cel jaki stawiała sobie powojenna awangarda – połączenie sztuki z życiem lub przewyciężenie „rozziewu” między sztuką a życiem jak nazwał to Robert Rauschenberg. (Jednak jak wykazali Kris i Kurz, w interpretacji dzieła sztuki jako emanacji stanu psychicznego artysty granica ta nie istniała od czasów Sokratesa). Danto napisał:

Wyzwaniem dla awangardy w latach sześćdziesiątych było przewyciężenie rozziewu między sztuką a życiem. W 1973 roku, poeta Vito Acconci naprawdę miał wytrysk w Galerii Sonnabend. Mimo, iż ukryty był przed oczami zwiedzających pod specjalnie wykonaną podłogą, wydawał dźwięki sugerujące czynność seksualną, nagłośnione

w przestrzeni galerii. Akcjonisci Wiedeńscy oblewali się krwią lub cięli, powodując swoją śmierć.³³

W tym miejscu Danto nie tylko powtórzył (powielone) sedno mitu Schwarzkoglera, ale wdrażając je, oparł pojęcie sztuki performance na dosłowności – nawet jeśli Acconci nie był widoczny dla zwiedzających galerię, „naprawdę” miał wytrysk. Akcjonisci Wiedeńscy *naprawdę* oblewali się krwią i *naprawdę* się cięli powodując swoją śmierć. Dodanie do pierwszych dwóch wymienionych faktów fałszywej informacji, że Akcjonisci Wiedeńscy, nie tylko Schwarzkogler, cięli się powodując swoją śmierć, jest jedynie potwierdzeniem fałszywości tych twierdzeń. Odkąd upadła koncepcja oddzielenia sztuki od życia i zaakceptowana została dosłowna relacja między sztuką a życiem podobnie jak w micie, twierdzenia te mogą zostać rozciągnięte w ten sam sposób na relację między sztuką a śmiercią. Cytując ponownie Danto: „Możliwość poniesienia [śmierci] zaznaczyła się w pierwszej fazie twórczości performance Abramović i myślę, że właśnie to przyciągnęło ją do tej sztuki.” Czym innym jest uznanie elementów dzieł Abramović, które na pierwszym planie stawiają przemoc, znęcanie się i traumę, a czym innym uznanie, że zacytuje: „możliwość poniesienia śmierci”, jest cechą charakteryzującą sztukę performance z jej historią i praktyką. Danto wydaje się akceptować, a nawet spodziewa się tej ewentualności po jednym z najważniejszych praktyków tej sztuki pisząc: „Abramović chciała ożywić niepokój definiujący świat, w którym uformowała się jako artystka, dla publiczności, która przeszła przez niepokoje społeczne. Wtedy to performance dał jej i jej kolegom – artystom możliwość grania w rosyjską ruletkę w imię sztuki.” Uwaga ta wywołuje poważny niepokój, oznacza ona bowiem, że dyskurs krytyczny na temat sztuki performance legitymizuje oczekiwanie przez odbiorców utraty życia w imię sztuki – oto, co przekazuje się przyszłym artystom performerom utrwalając mit Schwarzkoglera, ukazując go jako „szansę” na prowadzenie gry pomiędzy śmiercią a życiem. Oto mit Schwarzkoglera w swojej najbardziej niegodziwej, nieodpowiedzialnej i niebezpiecznej postaci. I to jest prawdziwe szaleństwo!

Susan JAROSI / Przekład: Małgorzata KAŹMIERCZAK

historycznego, praktycznego i teoretycznego związku między performance a jego obrazem, dostarczają niekompletnej i zniekształconej perspektywy oglądu tego medium.

Znaczenie recepcji mitu Schwarzkoglera wśród artystów prowadzi do mojego ostatniego przykładu. Bułgarska artystka Boryana Rossa w swoim performance *Blood Revenge 2* (fot. 10) z 2007 roku podjęła w sposób dosłowny temat mitologii otaczającej zdjęcia Schwarzkoglera pokazane w ramach Documenta 5. Tytuł odnosi się do próby skrytykowania pojęcia kastracji jako ostatecznego heroicznego gestu artysty przez nią jako artystkę feministyczną. Rossa opisała swój performance w następujący sposób:

Blood Revenge 2 jest performance ku czci performance Rudolfa Schwarzkoglera *Aktion 2 i 3* z 1965 roku. Przez ponad cztery dekady, mit o tym, że Schwarzkogler zmarł po obcięciu swojego penisa obszedł cały świat (...) Poprzez swój wpływ na artystów i będąc dla niektórych krytyków sztuki ekstremalnym gestem, mit ten stanowi międzynarodowy folklor sztuki performance (...) Przez całą swoją karierę jako performerka musiałam „rywalizować” z ostatecznym, heroicznym gestem Schwarzkoglera. Często mówiono mi, że nie ma silniejszego gestu artystycznego niż obcięcie własnego penisa. Ponieważ nie jestem w stanie obciąć własnego penisa, postanowiłam odtworzyć ten performance używając ciała kobiety. Stworzyłam hybrydę wykładu na temat historii sztuki i interwencji dokonanej na własnym ciele. Najpierw opowiedziałam prawdziwą historię, że (...) zdjęcia z *Aktion 2 i 3* – punkt wyjścia do powstania mitu – nie są dokumentacją performance, ale zaaranżowanymi scenami. Modelem jest Heiz (sic!) Cibulka a *Schwarzkogler jest jedynie fotografem*. Poprosiłam potem publiczność, aby byli moimi fotografami i zaimitowałam kompozycje fotograficzne Schwarzkoglera – źródło mitu. Publiczność w ten sposób weszła w rolę tworzących mitologię. Przyszyłam sobie sztuczny penisa nicią chirurgiczną, a następnie obciąłam go i pozowałam do zdjęć.³¹

Rossa odpowiedziała zatem zarówno Schwarzkoglerowi jak i krytycznej recepcji twórczości Schwarzkoglera, skupiającej się wyłącznie na akcie autokastracji. Pomijając znaczenie feministycznej interwencji Rossy w dyskursie dotyczącym kastracji, jej performance odzwierciedla pejoratywne aspekty mitologizacji oryginalnej akcji Schwarzkoglera.

Po pierwsze, jej decyzja, aby samej wziąć udział w performance *Blood Revenge 2* była zdecydowanie świadoma (fot. 11). Wykład, którym rozpoczęła swój performance wykazał, że odróżnia ona artystę od dzieła sztuki. Artystka ostrożnie zdekonstruowała mechanizm tego rozróżnienia w kontekście historycznej recepcji fotografii Schwarzkoglera. Niemniej jednak, decydując się na użycie własnego ciała w performance wpisała się w ogólne oczekiwania, zgodnie z którymi w performance istnieje znak równości między artystą a przedmiotem sztuki. Użycie własnego ciała potwierdziło także dominujące i wąskie pojęcie sztuki performance wywodzące jej korzenie z body art i umiejscawiające ontologię oraz znaczenie performance w ciele *artysty* ze szkodą dla rozważań nad formami performance takimi jak Akcjonizm Wiedeński czy Happening, które polegały na instrumentalnym wykorzystywaniu innych osób – modeli, aktorów i publiczności.

Po drugie, staje się to szczególnie problematyczne jako wstęp do samookaleczenia. Akt przyszycia sztuczno penisa do łona spowodował umiarkowany, ale widoczny upływ krwi (fot. 12). Z jednej strony, akt ten wymagał użycia własnego ciała przez Rossę, ponieważ nieetycznym byłoby poprosić kogokolwiek o samookaleczenie się. Z drugiej strony, jej akcja zawierająca akt fizycznego okaleczenia jest rekonstrukcją performance, w którym do niczego takiego nie doszło. W istocie, dołożywszy wszelkich starań aby przekonać publiczność, że pomimo narosłej mitologii Schwarzkogler nie okaleczył się, Rossa okaleczyła sama siebie z chęci odegrania się i rewanzu.

Na koniec, ważnym faktem, który przeoczyła Rossa była rola Hoffenreicha w sfotografowaniu akcji Schwarzkoglera. Pomimo intencji, aby „opowiedzieć prawdziwą historię” nazwała Schwarzkoglera fotografem. Każąc publiczności wcielić się w rolę fotografów dokumentujących performance, Rossa nie tylko podkreśliła widowiskowość i sensacyjność akcji, ale upoważniła publiczność do stworzenia „dokumentacji fotograficznej”, nie zaś zapisów estetycznych jak to uczynił Schwarzkogler z pomocą Hoffenreicha. Ogólnie rzecz biorąc wymienione aspekty *Blood Revenge 2*, wcielają w życie wszelkie nośniki i stereotypy pozwalające uznać sztukę performance za niepoważną, nieciekawą oraz cierpiącą na impotencję i poddającą w wątpliwość krytyczne cele pracy Rossy.



Fot. 10-12. Boryana Rossa, *Blood Revenge 2*, 2007, performance, Exit Art, New York (zdjęcie wykonane przez osobę z publiczności / photograph by audience member, © Boryana Rossa)

żenie, w którym oczekuje się, że oskarżeni sami oczyszczą się z zarzutów.

W mojej korespondencji z Greer przedstawiła ona R. Hughesa jako „swojego przyjaciela”, którego wersję akcji Schwarzkoglera poznała już w 1972 roku, niemniej jednak twierdziła, że „mit ten był w obiegu znacznie wcześniej”.²⁸ Zapytałam ją, gdzie przeczytała lub usłyszała o replice z gliny. Odpowiedziała, że nie pamięta gdzie przeczytała ten szczegół. Napisała: „Chyba wiesz, że Cibulka jeszcze żyje, czasami udziela wywia-

dów, mogłam to w którymś z nich przeczytać”. Greer przyznała, że zdaje sobie teraz sprawę z tego, że nie ma zdjęć, które by pokazywały obcinanie „w taki sposób, aby użycie repliki z gliny było konieczne”. Jednocześnie jednak potwierdziła swoją wiarę w to, że akcja Schwarzkoglera została sfalszowana i sformułowała ona swoją definicję sztuki performance wprowadzając rozróżnienie między jej autentycznymi i fałszywymi formami: „akcja musi odbyć się przed publicznością w czasie rzeczywistym, nie może zostać zmanipulowana w prywatnym gronie i sfotografowana. Schwarzkogler, Cibulka i Hoffenreich stworzyli dowód na wydarzenie, do którego nigdy nie doszło, jednak tak jak to było z pewnym ukrzyżowaniem, wiara, że wydarzenie to miało miejsce stała się dla niektórych imperatywem.”

W tym wypadku argumenty Greer przemawiające za performance odbywającym się na żywo przypominają te sformułowane przez Peggy Phelan dotyczące wymaganej „obecności” artysty determinującej autentyczność i ważność performance, jego ontologiczny status jako właściwy sztuce performance. W momencie, kiedy autentyczność performance zostaje związana bezpośrednio z obecnością, pojawia się problem reprodukcji i dokumentacji. Peggy Phelan napisała:

Performance żyje tylko w teraźniejszości. Performance nie może zostać zachowany, nagrany, udokumentowany lub w jakikolwiek inny sposób uczestniczyć w obiegu reprodukcji reprodukcji (sic!). Jeśli tak się stanie, performance zaczyna być czymś innym. Jeżeli chce wejść w pole ekonomii reprodukcji, zdradza i osłabia obietnicę własnej ontologii (...) Dokumentacja performance jest jedynie ożywieniem pamięci, zachętą aby wspomnienie ożyło w teraźniejszości.²⁹

Trzeba jednak przyznać, że od samego pojawienia się sztuki performance stosowało się dokumentację fotograficzną, filmową, a następnie wideo. Te „rejestrujące” media były zawsze nierozzerwalnie związane z performance, mimo iż były zawsze traktowane instrumentalnie w stosunku do performance „na żywo”.³⁰ Co więcej, performance sam w sobie kwestionuje i często celowo podważa (czego dowodem są zdjęcia Schwarzkoglera) sztuczność podziału na kategorie rzeczywistości i fikcji, prawdy i triku, obecności i mimetyzmu, podmiotu i przedmiotu, artysty i dzieła sztuki, obecności i obrazu. Twierdzenia, które zaprzeczają istnieniu

dach: pierwszy powtarzał mit autokastracji Schwarzkoglera, drugi był błędną interpretacją oraz fuzją dwóch różnych performance'ów Boba Flanagana²² i Rona Atheya.²³ Na zakończenie wykładu, kiedy Kuspit poprosił o pytania od publiczności, uświadomiłam mu, iż pomylił się w swoim domyślnym odniesieniu do Schwarzkoglera, że artysta się wykastrował, podczas gdy w rzeczywistości tak nie było. Kuspit zwięźle odpowiedział na to: „Wiem o tym”. Przyznanie się do błędu w takiej formie wywołało moje skonfundowanie, ale jeszcze bardziej uderzający był jego wewnętrzny przymus aby powtórzyć mit Schwarzkoglera, nawet, jeśli wiedział, że jest on fałszywy. W rezultacie mit stał się silniejszy i bardziej przekonujący niż prawda. Tak czy inaczej, wykorzystanie mitu Schwarzkoglera w tym kontekście służyło wzmocnieniu innego mitu łączącego mit Schwarzkoglera, Flanagana i Atheya – mitu o nieodłącznie narcystycznej i destrukcyjnej naturze sztuki performance.

Kolejnym przykładem na występowanie mitu Schwarzkoglera jest recenzja napisana przez feministkę Germaine Greer opublikowana w *The Guardian* 11 lutego 2008 roku i zatytułowana: „What Do Artists Prove By Mutilating Their Bodies? That They Are Ghastly – and Uninteresting”.²⁴ Greer napisała swój komentarz w odpowiedzi na wystawę Güntera von Hagensa składającą się z obdartych ze skóry, poddanych plastynacji ciał, zatytułowaną *Body Worlds 4*. Greer porównała prace von Hagensa do „impresariów z wesołego miasteczka, którzy wystawiali kobiety z brodą, wytatuowanych mężczyzn, kozy z ośmioma nogami i chłopców z twarzą psa”. Greer stwierdziła, jednocześnie gardząc tym faktem, że widowiska takie są dzisiaj zaliczane do „sztuki”, komentując dalej, że „wszyscy kulturalni spadkobiercy połykaczy noży i ognia są dzisiaj w szkołach artystycznych”.

Wystawa spreparowanych ludzkich ciał dostarczyła Greer pretekstu aby potępić performance jako gatunek sztuki zarówno w jej znaczeniu historycznym jak i współczesnym. Greer miała na myśli konkretną formę body art – tę, w której artysta „celowo okalecza się i niszczy swoje ciało”, o którym autorka sądziła, że jest z definicji „mocne, zdrowe i młode”.²⁵ Doprowadziło ją to do dyskusji o micie Schwarzkoglera:

Granice body art zostały określone w latach sześćdziesiątych przez grupę Akcjonistów Wiedeńskich:

Hermann Nitscha, Rudolfa Schwarzkoglera, Güntera Brusa i Otto Mühla. Zanim fotografie performance, podczas którego Schwarzkogler odcinał po kawałku swojego penisa, zostały pokazane na Documenta 5 w 1972 roku, artysta popełnił samobójstwo. Najgroźniejszym aspektem tej historii jest to, że fotografie te zostały zmanipulowane; to, co było odcinane to nie penis Schwarzkoglera ale jego replika zrobiona z gliny. Widzowie ekscytowali się będąc pod wpływem iluzji, że są świadkami potencjalnie śmiertelnego samookaleczenia. Wspólnicy Schwarzkoglera w z grupy Akcjonistów zadbali o to, aby iluzja ta nigdy nie została rozwiana.

Fragment ten zawiera szczególnie fascynujące błędy, jeśli można je tak nazwać. Wynika z niego jasno, że Greer była świadoma, że Schwarzkogler nie amputował swojego penisa, ale utrzymując, że fotografie zostały „zmanipulowane” ominięła całkowicie najbardziej istotny fakt, że ciało przedstawione na zdjęciach nie jest ciałem Schwarzkoglera a Cibulki. Greer jednak założyła, że przedstawione ciało zawsze i koniecznie oznacza „ciało Schwarzkoglera” a fakt, że nie obcinał on swojego penisa stał się dla niej dowodem oszustwa. Nieścisłości zawierają także elementy sfabrykowane przez Greer, czyli oskarżenie o samobójstwo i wprowadzenie motywu repliki z gliny. W tę ostatnią historię wplotła ona swój własny mit, twierdząc, że fotografie zostały celowo sfalszowane.²⁶ Mimo, że nikt w żaden sposób nie ucierpiał wskutek akcji Schwarzkoglera, Greer odczytała zdjęcia jako próbę „udowodnienia” okaleczenia oraz „perfidii” performance. Założyła też, że odbiorcy oglądali owe zdjęcia znając mit kastracji Schwarzkoglera i rozumiejąc je jako dokumentację fotograficzną kastracji, nie zaś jako obiekty o znaczeniu estetycznym, których tematem mogło być cokolwiek od medytacji nad kastracją do kwestii uzdrowienia.²⁷ Idąc tym tropem fałszywej logiki, jeśli porzuci się historię o autokastracji Schwarzkoglera, ale utrzyma się ideologię dokumentacji fotograficznej, dojdzie się do wniosku, że fotografie miały na celu oszukanie widza. Co więcej, podobnie jak Hughes, Greer wyparła się odpowiedzialności za utrwalanie mitu kastracji. Jej esej sugeruje nikczemny, artystyczny spisek Akcjonistów mający na celu utrwalenie swojej sensacyjnej spuścizny. Daje się nam do zrozumienia, że to na artystach spoczywa odpowiedzialność za poprawianie błędów krytyków i historyków sztuki powtarzanych przez ostatnie trzydzieści pięć lat. Jest to skandaliczne zało-

(zakłada się, że artysta jest mężczyzną). Zaskakujące (a może wręcz przeciwnie) jest to, co odkryli Kris i Kurz, że jednym z najbardziej charakterystycznych aspektów anegdot o artystach jest nieprawdziwość opowiadanych w nich historii. Elementy indywidualnych biografii artystów różniły się między sobą, ale zawsze układały się wokół ograniczonej liczby tematów:

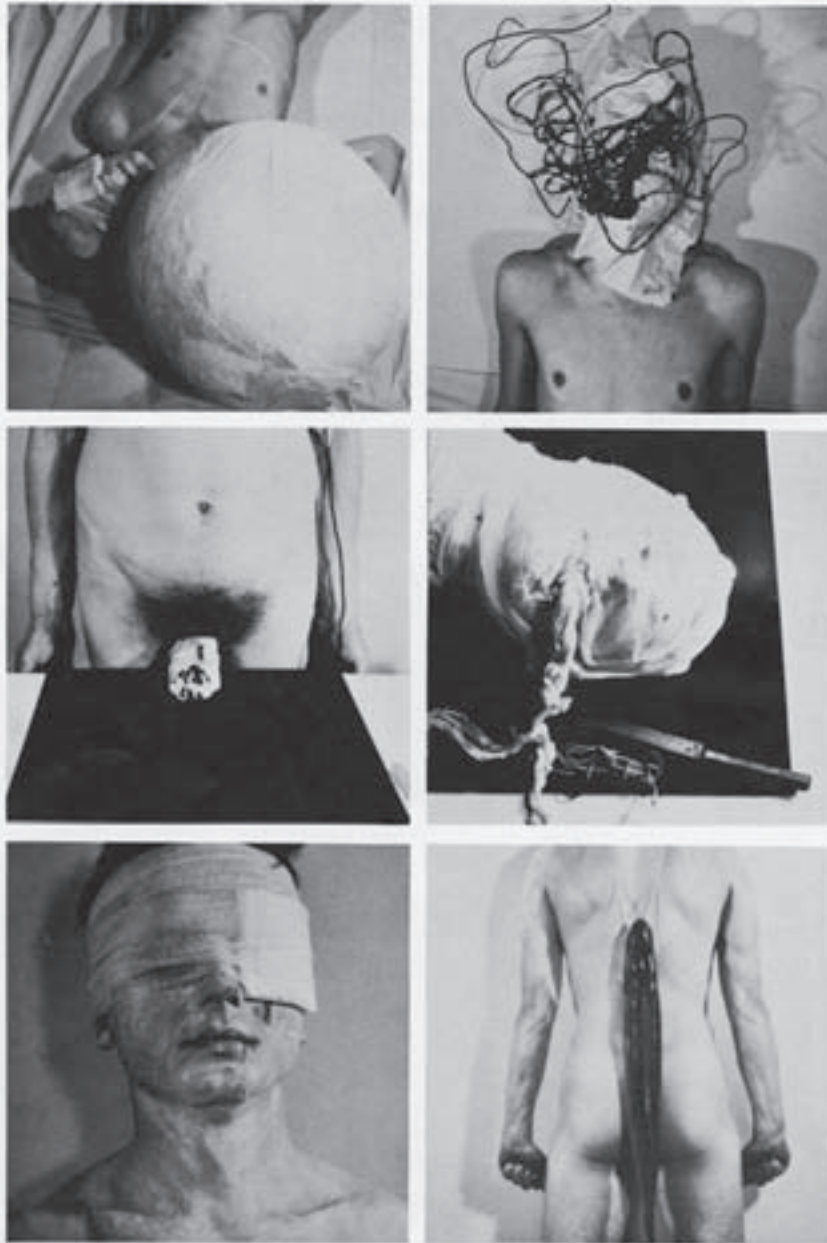
- 1) wrodzony fantastyczny talent odkryty przez przypadek w młodym wieku;
- 2) umiejętność imitowania lub nawet przewyższania natury w kreowaniu iluzji rzeczywistości;
- 3) wiara w to, że artystę prowadzi lub inspiruje istota boska; oraz
- 4) połączenie osoby artysty z jego dziełem i istnienie wzajemnej relacji między nimi.

Toposy te często się przewijają, często też wywołuje je ambiwalencja wizerunków, która przejawia się na wiele współzależnych sposobów. Talent mimetyczny artysty na przykład, zdolny pomieszać rzeczywistość i iluzję jest wychwalany (jako dany od boga), ale i uważany za potencjalnie niebezpieczny (boski). Podobny strach przed ambiwalencją istnieje na pilnie strzeżonej przez historyków i krytyków granicy między imitacją wykonaną z boskiej inspiracji a złowrogą mechaniczną repliką. Ambiwalencja pozwala także na dodanie podmiotowości artysty do ożywionego obrazu i cofnięcie się wstecz, w kierunku jego osoby, co powoduje niepewność co do jego tożsamości. Przypadki przejawiania się mitu Schwarzkoglera, które badam, ukazują te formy ambiwalencji. Ilustrują one udane próby postawienia znaku równości między Schwarzkoglerem – artystą (i osobą) a jego twórczością oraz podkreślają celowość oszustwa, akcentując rozróżnienie iluzorycznej fikcji od udokumentowanej prawdy (potępiając lub negując tę pierwszą aby wesprzeć tę drugą). Utrzymująca się fascynacja artystą „Schwarzkoglerem” i obrazami, jakie stworzył, przemawia do głęboko zakorzenionych w kulturze konwencjonalnych przekonań o osobistym związku artysty z jego dziełem, roli jaką w tym związku odgrywa równowaga oraz wynikających z tego oczekiwań, które sztuka performance bardzo komplikuje. W rezultacie mit Schwarzkoglera łączy w sobie moc założeń na temat twórczości artystycznej, które wydają się być niemożliwe do pogodzenia.

Mit Schwarzkoglera w grze

Motywacją do napisania niniejszego eseju było osobiste zetknięcie się z mitem Schwarzkoglera podczas wykładu Donalda Kuspita zatytułowanego „Frederick Hart Against the Modernist Grain” wygłoszonego 4 października 2007 roku na Uniwersytecie w Louisville. W swojej prezentacji Kuspit generalnie nie odbiegał od tez zarysowanych w swoim eseju napisanym do katalogu wspomnianego rzeźbiarza pt.: „Tragiczne piękno i jedność człowieka: Fredericka Harta naprawa postaci”, w którym pisał o figuratywnych dziełach jako o naprawczym „antidotum” na „psychosocjalną destrukcję i niehumanizm” sztuki modernistycznej, przejawiającej się w „sadystrycznych i dziwnych postaciach – niedorozwiniętych wersjach człowieka” (to odniesienie Kuspita do obrazów Francisca Bacona) lub w „próżnej, schyłkowej abstrakcji” minimalizmu.²¹ Zarysowując psychoanalityczne, szczególnie Jungowskie podejście do tworzenia sztuki, Kuspit wychwalał dzieła sztuki „zakorzenione w tradycyjnym szacunku” do aktu tworzenia, jaki przejawia się w reliefie Harta zatytułowanym *Ex Nihilo*, wykonanym dla katedry w Waszyngtonie. Pisał on dalej: „W pewnym sensie sztuka, która nie powraca do aktu tworzenia, która nie rozważa (...) co oznacza bycie człowiekiem – nie jest w pełni twórcza.”

Podczas wykładu na Uniwersytecie w Louisville, Kuspit wielokrotnie przywoływał konfrontację nadziei z duchową śmiercią wyrażoną w tympanonie autorstwa Harta pt. *Ex Nihilo* oraz „narcystyczne zainteresowanie” destrukcją reprezentowane przez sztukę modernistyczną. Jednak w przeciwieństwie do swojego eseju, Kuspit, aby poprzeć swoje argumenty o ogólnym bankructwie sztuki dwudziestego wieku, w swoim wystąpieniu poczynił aluzje do współczesnych artystów performance. Mimo, że nie wymienił konkretnych nazwisk performerów, do których się odnosił, zaprezentował dwa szczegółowe opisy dwóch dzieł sztuki, które miały być przykładem na przejawy sztuki współczesnej, które pragnął oczernić, aby wynieść na piedestał Harta. Otóż według niego, jeden z artystów „wykastrował się” dla sztuki, a drugi, chory na AIDS „przygwoździł swojego penisa do deski” i oblewał publiczność swoją krwią. Najbardziej dokuczliwe były tu ewidentne błędy faktograficzne w obu przykła-



manifest PANORAMA // der totale akt

an die stelle der konstruktion des bildes tritt die konstruktion der bedingungen für den malakt als bestimmung des aktionsfeldes (des raumes um den akteur – der realen vorgefundenen objekte der umwelt). der malakt selbst wird von dem zwang, die relikte zum ziel zu haben, befreit, indem er vor die reproduzierende apparatur gestellt wird, welche die information übernimmt. die zeit des malakts und der schaustellung werden eins; die objekte als die elemente des PANORAMA's im raum bewegt und verändert (konfrontation, montage, automatische berührung usw.); es wird die erweiterung des malakts bis zum totalen akt möglich, der über alle sinne erlebt werden kann, als räumlich-zeitliches gebilde offenbart er seine form dem plastischen bild einer mehrfachen erfassung durch verschiedene apparaturen.

schwarzkogler

18 74

Fot. 9. Documenta 5: *Befragung der Realität Bildwelten heute*, katalog z wystawy / exhibition catalog (Kassel: Documenta, 1972), rozdział / chapter 16, p. 74

jego utrwalania woląc zachować mit kastracji Schwarzkoglera niż zastanowić się nad estetycznym potencjałem i krytycznym przekazem działań artysty oraz ich wpływem na twórczość innych artystów. Sygnałem atrakcyjności mitu jest sam tytuł recenzji Hughesa: „Zmierzch i Upadek Awangardy”. Trawestując tytuł dzieła Edwarda Gibbona (*Zmierzch i Upadek Cesarstwa Rzymskiego*, 1776), Hughes w domyśle porównał awangardę do wielkości Rzymu u szczytu jego potęgi – Schwarzkoglera zaś, Akcjonizm Wiedeński i sztukę performance do rozpustnego i dekadentckiego zmierzchu Imperium Rzymskiego – przesadnego, schyłkowego i cierpiącego na impotencję cesarstwa. Paradoksalnie, to sam Hughes dokonał kastracji artysty widząc go w takim świetle; jego esej dokonuje kastracji awangardy i Schwarzkoglera jednym cięciem. Kastracja ta przejawia się w odczytaniu dzieła sztuki jako produktu niestabilnego psychicznie umysłu. Interpretując je jako dzieło człowieka niepoczytalnego, Hughes odrzuca je jako sztukę nie mającą żadnego znaczenia. Namawia on odbiorców do wyśmiania nieprzyzwoitości aktu Schwarzkoglera zamiast namawiać do uczestniczenia w nim. W rezultacie fikcja, jaką stworzył Hughes funkcjonuje jako niezwykle szkodliwa forma cenzury kreująca mitologię, która ciągle zastępuje prawdę i osłabia prawdziwe implikacje dzieł Schwarzkoglera a także sztukę performance w ogóle.

Mit wczoraj i dziś

W najbardziej ogólnym rozumieniu, błędne przekonania Hughesa doprowadziły do zaciemnienia prawdy historycznej na rzecz zniekształcającej siły mitu. Historia o autokastracji Schwarzkoglera opowiedziana przez Hughesa zawiera fundamentalne cechy mitu zarysowane przez Rolanda Barthesa w 1957 roku w jego przełomowym esej „Mit dzisiaj”.²⁰ W tekście tym, Barthes definiuje mit jako typ mowy („mit jest słowem”), „sposób znaczenia”, czy też formę służącą komunikacji społecznej. Jego nośnikami mogą być wszelkie formy przedstawienia takie jak na przykład fotografia. Mit jest zdeterminowanym, „szczególnym” systemem semiologicznym ponieważ redukuje znaki do samych tylko *signifiant* (czystej funkcji znaczącej). Innymi słowy, mit od samego początku łączy w całość formę i sens w taki sposób, jakby obraz z natury rzeczy zawierał oba te elementy. Tym samym forma mitu usuwa swoje własne znaczenie, wypiera je i dystan-

suje się od niego – Barthes nazywa to „zubożaniem”, ale nie śmiercią – sens traci wartość, niemniej jednak w dalszym ciągu stanowi nieskończony „zapas historii”. Barthes pisze:

(...) trzeba, by forma bezustannie mogła zapuszczać korzenie w sens i znajdować w nim naturalne pożywienie; przede wszystkim zaś trzeba, by się w nim mogła ukryć. Właśnie ta pasjonująca gra w chowanego między sensem a formą definiuje mit.

Mit następnie wprowadza do obiegu całkowicie nowe pojęcie, aby wyprzeć zdewaluowane znaczenie historyczne. Działa jako substytut historii, stanowiącej siłę sprawczą mitu. „(...) wiedza zawarta w pojęciu mitycznym jest wiedzą pomieszaną ukształtowaną ze swobodnych, nieograniczonych skojarzeń”, które służą bezpośrednio zawłaszczającej funkcji mitu.

Barthes opisuje sztuczną przyczynowość mitu w następujący sposób: „wszystko dzieje się tak, jakby obraz *naturalnie* wywoływał pojęcie, jakby *signifié* było fundowane przez *signifiant*”. W skrócie, mit osiąga dwie rzeczy – efektywnie zniekształca przedmiot oraz przekształca historię w naturę. Akcje te można łatwo przetransponować na to, czym zajmuję się w niniejszym esej: w pierwszym przypadku zniekształcenie leży w twierdzeniu, że fotografie Schwarzkoglera są dokumentacyjnymi autoportretami, nie zaś obrazami performance wykonanego według określonego wcześniej scenariusza z modelem; po drugie, mit Schwarzkoglera przedstawia wszystkie szczegóły *Aktion #3* jako nieuchronny produkt uboczny ogólnej natury psychicznej artysty, naturalizując tym samym historię.

Przełomowa książka wiedeńskich historyków sztuki Ernsta Krisa i Otto Kurza z 1934 roku *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist* dostarcza kolejnych podstaw do zrozumienia najistotniejszych elementów mitu kastracji Schwarzkoglera. Śledząc chronologicznie biografie artystów od najwcześniejszych przykładów takich jak Lizyp z Sykionu i Sokrates, Kris i Kurz prześledzili pojawianie się czegoś, co nazywają „anegdotami o artystach” lub „ustalonymi wątkami biograficznymi”. Jest to zbiór z góry ustalonych, stereotypowych i powtarzających się wyobrażeń na temat artystów, które ciągle jeszcze mają znaczący wpływ na nasz pogląd kim jest artysta i co pokazuje w swojej sztuce

sie na fałszywych przesłankach i nieścisłych twierdzeniach o obrazach stworzonych przez Schwarzkoglera, co zauważyła Kristine Stiles w swojej obszernej krytycznej recenzji książki Sayre'a pisząc: „związek między sztuką performance a jej fotograficzną dokumentacją, którą Sayre stara się wyjaśnić rozpada się począwszy od strony drugiej (...)”¹⁶

Warto w tym miejscu przypomnieć, że

- a) podczas akcji Schwarzkoglera żaden penis nie został uszkodzony
- b) ciało i penis na fotografiach nie należały do Schwarzkoglera.

Mimo to, podstawowe elementy relacji Hughesa ustaliły definitywnie i trwale błędne przekonania na temat artysty, jego sztuki oraz, bardziej ogólnie, sztuki performance, dlatego źródło ich skuteczności zasługuje na bliższe poznanie. Podejmując temat mitu Schwarzkoglera i powracając do szczegółów dotyczących jego kształtowania, nie miałam na celu oddzielenia mitu od historii. Inni badacze, prawdopodobnie najskuteczniej zaś sama Kristine Stiles, dokonali już tego jednoznacznie i definitywnie. Moja argumentacja koncentrować się raczej będzie na powodach, dla których macki owego mitu podstępnie oplatają tak wiele obszarów. W niniejszym esejzie zajmę się „bogactwem twórczego materiału”, który mitologizacja Schwarzkoglera wniosła do udokumentowanej historii, będąc „nośnikiem przejawiającym się w najróżniejszy sposób”.¹⁷ Przejdę następnie do zidentyfikowania kilku struktur, w ramach których funkcjonuje kategoria mitu, przywołując pracę Rolanda Barthesa na temat semiologicznej jego struktury oraz pracę Ernsta Krisa i Otto Kurza na temat roli mitu w biografii artystycznej. Na tej podstawie przejdę do analizy kilku niedawnych powtórzeń mitu Schwarzkoglera aby głębiej zbadać obraz artysty w narracji stworzonej wokół historii Schwarzkoglera oraz rolę mitologizacji, od której obraz ten zależy. Przykłady te ukazują szeroką perspektywę krytyczną oraz ich intencjonalną złożoność, a każdy z nich wynika z odrębnego kontekstu lub praktyki artystycznej: z historii sztuki, krytyki i samej sztuki performance. Wszystkie te przykłady ukazują elementy mitu Schwarzkoglera, które przemawiają do wyobraźni tak krytyków, badaczy, jak i samych artystów oraz podkreślają nie tylko trwałą obsesję wywołaną przez fikcję, ale

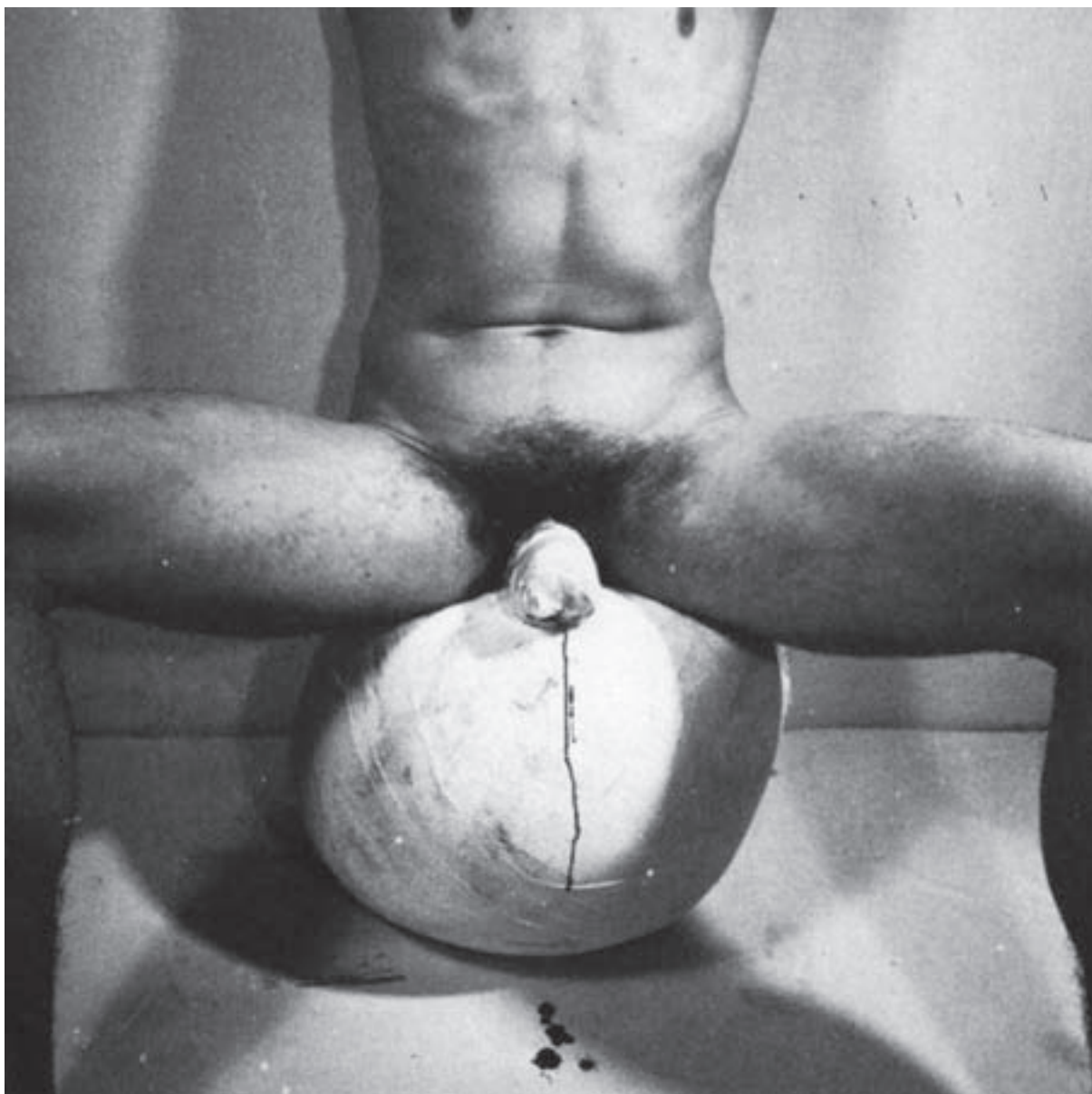
także konieczność pogodzenia się z jej wpływem na odbiór sztuki performance. Poprzez zadanie pytania „dlaczego chętniej wierzymy, że Schwarzkogler obciął sobie penisa niż w to, że nie obciął?” esej ten podejmuje również kwestię utartych przekonań na temat osoby artysty, prawdy i ułudy w dokumentacji sztuki oraz trwałej stygmatyzacji sztuki performance.

Ale najpierw wróćmy do Roberta Hughesa, który miał okazję się pokajać. W listopadzie 1996 roku, przy okazji wystawy prac Schwarzkoglera w Smithsonian's Hirshhorn Museum, Murray White przeprowadził wywiad z Hughesem dla magazynu *The New Yorker* i zapytał go o recenzję z 1972 roku:

To jeden z elementów folkloru świata sztuki i był on w obiegu zanim do niego dotarłem. Idea czyjejkolwiek autokastracji była tak przerażająca i dziwna, że myślę, iż zyskała wiarygodność. Któż chciałby zrobić coś takiego? (...) Pomyślałem – o, to jakiś mega świr doprowadzający do ekstremum gest van Gogha z uchem (...) I myliłem się (...) Pójdę i posypię głowę popiołem kłęcząc na włosienicy i przeproszę obrażonego ducha Rudy'ego Schwarzkoglera... Niestety, nie da się wsadzić z powrotem pasty do tubki.¹⁸

Lub, mniej eufemistycznie, przymocować z powrotem artyście jego penisa. Składając te sarkastyczne „przeprosiny” Hughes, jako krytyk i autor, odmówił wzięcia odpowiedzialności za to, że nie zweryfikował historii o Schwarzkoglerze, która była już wówczas „w obiegu”. Mimo, iż przyznał, że nie miał racji, zrobił to w taki sposób, aby nadal mógł twierdzić, że miał prawo się mylić. W gruncie rzeczy Hughes wierzy, że nie można go winić za to, że nie miał racji, ponieważ wina nie leży w nim, ale w „mega świrze” Schwarzkoglerze. Bo doprawdy, *któż* chciałby zrobić coś takiego?¹⁹

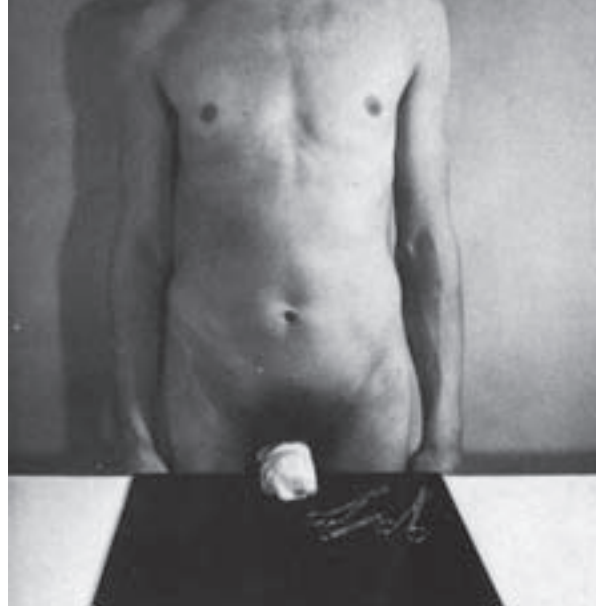
Przyznam, że często uderza mnie zakłopotanie, w jakie wprawia niektóre osoby stwierdzenie, że artysta naprawdę nie uciął sobie penisa, co wskazuje na brukową naturę historii wykreowanej przez Hughesa. Jego krytyka, pisana celowo w sensacyjnym stylu, zrobiła taką furorę, że nawet dzisiaj, jakieś trzydzieści pięć lat po tamtym artykule i piętnaście lat po jego niezaprzeczalnym zdementowaniu, mit, który leżał u podstaw recepcji sztuki performance nadal dominuje. Odbiorcy, włączając w to profesjonalistów, przyczyniają się do



Fot. 8. Rudolf Schwarzkogler, *Aktion #3*, 1965, performance, Kaiserstrasse 16, Vienna. © mumok, museum moderner kunst stiftung ludwig wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig Stiftung (zdjęcie / photo: Ludwig Hoffenreich)

cji” aby udowodnić swoje podejście do sztuki performance wyrobione na podstawie fotografii jako „dokumentacie” zdolnym zastąpić obecność w nieobecności. Sayre napisał: „sztuka performance jest uzależniona od medium [fotografii] jako sposobu »prezentacji« (...), zapisu wydarzenia artystycznego, który jest w stanie przetrwać samo wydarzenie.” Podczas gdy Hughes był poirytowany i krytyczny wobec tego, co zobaczył na zdjęciach, a będącego jego zdaniem niematerialnym gestem, Sayre wydaje się rozwiązać ten problem uprzywilejowując fotografię dokumentacyjną jako medium, które jest w stanie przywrócić „przedmiot sztuki

performance”. Według Sayre’a dzięki dokumentowi nie tylko zostaje zachowana sztuka efemeryczna, ale także możliwość istnienia muzeów, które w swoim założeniu są przechowalniami przedmiotów sztuki. Ani Hughes ani Sayre nie wzięli pod uwagę, że Schwarzkogler dokładnie opracował teoretyczną koncepcję zastąpienia tradycyjnego obiektu, czy też produktu sztuki lub pozostałości po niej, tworząc koncepcję „pola akcji”, która przewidywała zaangażowanie przestrzeni wokół aktora oraz realnych obiektów znalezionych w jego otoczeniu. Wiara Sayre’a w zasadniczą rolę dokumentacji fotograficznej i prawdę przez nią przekazywaną zasadzała



jako narcystyczne i masochistyczne.¹⁴ Pojawienie się koncepcji sztuki performance jako sztuki patologicznej w dużej mierze ułatwiło Hughesowi zdefiniowanie tego medium. Założył on bezpośrednią równoważność między ciałem artysty a dziełem sztuki, przez co nie tylko dokonał uzgodnienia podmiotu z przedmiotem, ale również podmiotu z artystą. To błędne przekonanie na temat struktury i procesów jakie zachodzą w sztuce performance ujawnia dwie ważne kwestie. Po pierwsze, jest to ciche uznanie fundamentalnej różnicy między sztuką performance a teatrem, polegającej na tym, iż performance nie zasadza się na charakterystycznej dla teatru tradycji odgrywania roli, której towarzyszy stan niedowierzania ze strony widza. Po drugie jednak, twierdząc, że performatywna akcja artysty powinna zostać odczytana jako forma jego transparentnej ekspresji lub bezpośrednie odbicie jego stanu psychicznego, ujawnia niezrozumienie relacji między artystą a dziełem sztuki w sztuce performance. To drugie przekonanie zależy od pierwszego i wzmacnia je. Przypuszczana niestabilna kondycja psychiczna została bowiem zinterpretowana jako tożsama z *ego* artysty.

Połączenie to często wiąże się z przyswojeniem popularnych mitów na temat ekspresji artystycznej. Argument swój Hughes wzmocnił porównując Schwarzkoglera z van Gogh'em – tych dwóch okaleczonych artystów stworzyło okaleczoną sztukę. Hughes jednak podkreślił istotną różnicę między nimi – van Gogh nie uznał obcięcie ucha za dzieło sztuki, zaś rzekome samookaleczenie Schwarzkoglera miało stać się jego „firmowym” gestem. Porzucono więc ekspresyjną i symboliczną rolę gestów malarskich przejawiających się w gwiazdach,

cyprysach i łanach pszenicy na rzecz samego gestu. Dla Hughesa, w sztuce performance usunięte zostały funkcje jakie odgrywają rozumiane konwencjonalnie obrazy będące rozszerzeniem, sublimacją lub przeniesieniem ekspresji artystycznej, ale koncepcja obiektu będącego produktem performance nie została zmodyfikowana ani w żaden sposób skomplikowana. W sposób uproszczony Hughes zamknął obieg między artystą a dziełem sztuki. Bez materialnego ujścia, ekspresja artystyczna może zostać jedynie zwrócona w kierunku ciała; bez produktu materialnego, który ukazałby pracę artysty, Schwarzkogler mógł jedynie ujawnić swoją „poetycką impotencję”.

Błędne twierdzenia Hughesa, że zdjęcia *Aktion #3* rejestrują celową i sukcesywną amputację penisa Schwarzkoglera oraz, że akty te wiążą się bezpośrednio ze śmiercią artysty, zostały powszechnie zaakceptowane i była to w istocie prawdopodobnie jedyna wzmianka o życiu i twórczości Schwarzkoglera na kolejne niemalże dwadzieścia lat. Jednym z najbardziej spektakularnych przykładów uporczywości i niezmienności mitu jest książka Henry'ego Sayre'a, *The Object of Performance*, opublikowana w 1989 roku przez University of Chicago Press. Sayre wyraził prawie identyczne tezy jak Hughes, twierdząc, że zdjęcia Schwarzkoglera ukazywały „przerazającą dokumentację (...) akcji Rudolfa Schwarzkoglera z 1969 roku polegającą na powolnej amputacji własnego penisa”¹⁵ Sayre nie tylko wzmocnił więc mit stworzony przez Hughesa siłą autorytetu potwierdzoną dodatkowo przez wiarygodność sławnego wydawnictwa uniwersyteckiego, ale, co jeszcze istotniejsze, użył przykładu „aktu amputa-



Fot. 3-7. Rudolf Schwarzkogler, *Aktion #3*, 1965, performance, Kaiserstrasse 16, Vienna. © mumok, museum moderner kunst stiftung ludwig wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig Stiftung (zdjęcie / photo: Ludwig Hoffenreich)

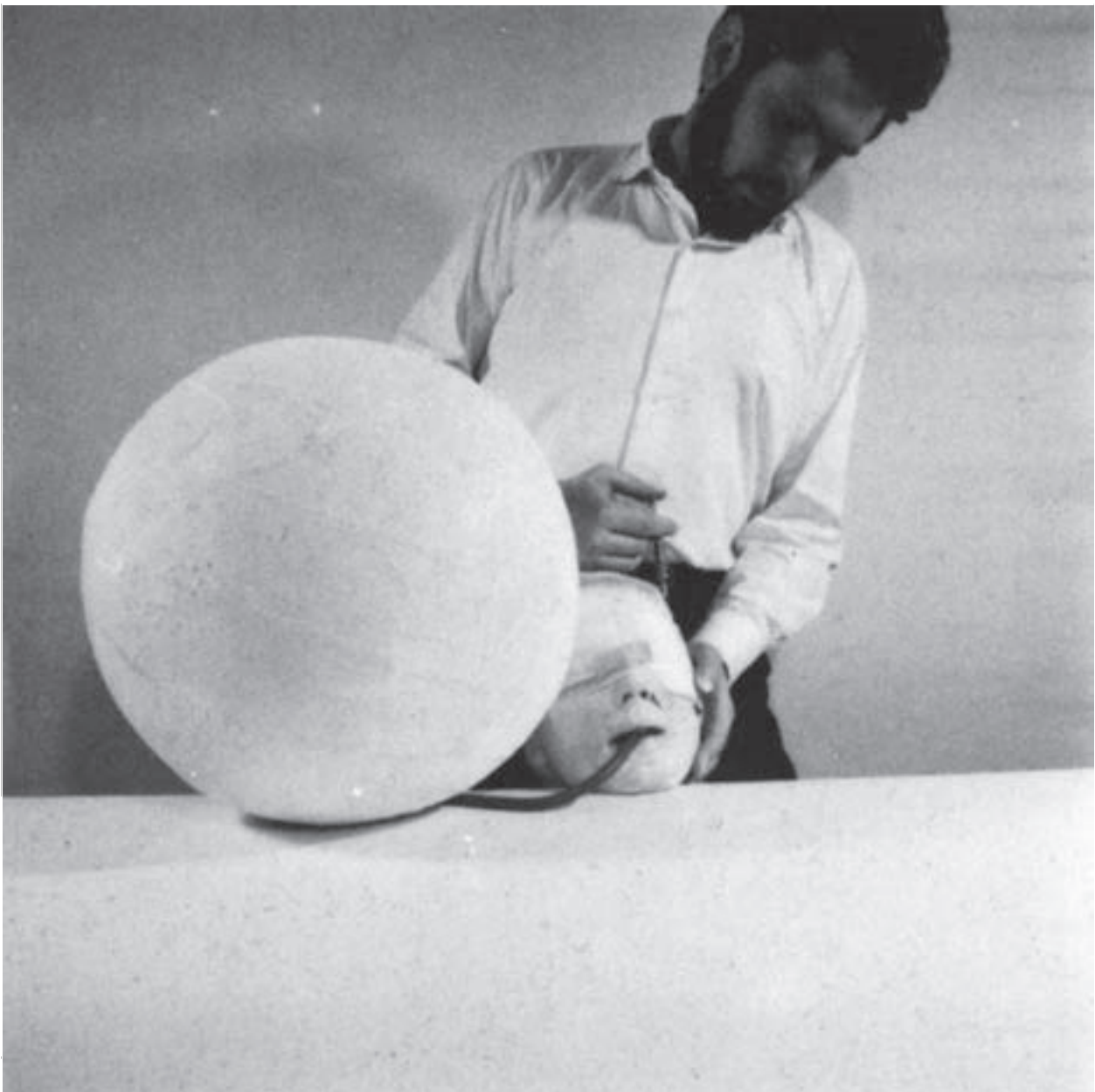
Ta zwięzła relacja stanowi kompletną historię stworzenia i wystawienia fotografii z *Aktion #3* aż do ich pokazania na *Documenta 5*. Położenie nacisku na chronologię ma na celu zwrócić uwagę na poświadczoną historię twórczości artystycznej Schwarzkoglera, która została następnie zastąpiona przez kolejnych krytyków, w najbardziej radykalny zaś przez R. Hughesa w recenzji z *Documenta 5*. Hughes – krytyk piszący dla magazynu *Time*, skupił się na zdjęciach z *Aktion #3* aby wyrazić swoje głębokie rozczarowanie stanem sztuki współczesnej, co zostało zgrabnie ujęte w tytule recenzji jako „Zmierzch i Upadek Awangardy”.¹² Obszerne zacytowanie Hughesa jest bardzo ważne, ponieważ w swoim tekście na temat Schwarzkoglera zarysował on coś, co później stało się podstawą mitu tego artysty:

Ten, kogo interesuje los awangardy powinien podumać nad losem wiedeńskiego artysty Rudolfa Schwarzkoglera. Jego dzieło (choć ograniczone, jednak nie sposób go nie zauważyć: artysta zmarł jako męczennik swej sztuki w 1969 roku w wieku lat 29) miało zeń uczynić van Gogha sztuki ciała. Jak wie każdy kinoman, van Gogh odciął sobie niegdyś ucho i ofiarował je prostytutce. Schwarzkogler musiał najwyraźniej dojść do wniosku, że liczy się nie nakładanie farby, lecz ujmowanie zbędnego ciała. Wobec tego centymetr po centymetrze przystąpił do amputacji własnego członka, a obecny przy tym fotograf uwiecznił ten akt jako wydarzenie z dziedziny sztuki. W 1972 roku zdjęcia zostały uroczysto wystawione na biennale sztuki zachodniej w Kassel – *Documenta 5*. Wskutek kolejnych aktów autoamputacji Schwarzkogler musiał się w końcu rozstać z życiem. (...)

Zwolennicy sztuki ciała (formy wyrazu, poprzez którą ciało artysty staje się jakoby podmiotem a zarazem przedmiotem dzieła sztuki) mogliby się oczywiście upierać, że akt Schwarzkoglera dowodzi nie chęci dogodzenia sobie samemu, lecz odwagi, jako że artysta przejął od publiczności obawy przed kastracją i zredukował je do samej ich przerażającej istoty. Zdaniem tych ludzi, nieważne, że Schwarzkogler był najwyraźniej szaleńcem, człowiekiem zbyt chorym by można go było zganić: bo czyż van Gogh też nie był chory psychicznie? Ale gest Schwarzkoglera ma pewną wartość symboliczną. Nie mając nic do powiedzenia i mogąc jedynie posuwać się dalej i dalej, zaczął sobie po kolei obcinać różne części ciała i nazwał to sztuką. Polityka doświadczenia ustąpiła miejsca poetyce impotencji.¹³

Rzekomy akt kastracji Schwarzkoglera miał być dla Hughesa dowodem potwierdzającym ostateczną śmierć awangardy. Zarówno w przypadku Schwarzkoglera jak i awangardy Hughes postawił znak równości między śmiercią a impotencją i podał pustkę akcji Schwarzkoglera (jego domniemaną autokastrację) jako przykład wykluczający możliwość splodzenia przez niego (artystycznego) potomstwa. Warto zauważyć, że sześć fotografii wystawionych na *Documenta 5* i przypisywanych Schwarzkoglerowi zostało nazwanych ogólnym tytułem *Akcja z użyciem męskiego ciała*, bez odniesienia do konkretnej osoby, którą przedstawiały.

Charakterystyka ta i użycie fotografii Schwarzkoglera jako dowód na ostateczny koniec sztuki utrwaliły głęboko lekceważący stosunek do sztuki performance w popularnym dyskursie, który odrzuca to medium



Fot. 1 - 2. Rudolf Schwarzkogler, *Aktion #3*, 1965, performance, Kaiserstrasse 16, Vienna. © mumok, museum moderner kunst stiftung ludwig wien, Leihgabe der Österreichischen Ludwig Stiftung (zdjęcie / photo: Ludwig Hoffenreich)

aktywność artystyczną. Ostatnią, szóstą akcją zrealizował wiosną 1966 roku.⁸ Po roku 1968 stworzył jedynie garstkę rysunków i „scenariuszy”. Artysta wycofał się, popadł w depresję, a także cierpiał z powodu problemów zdrowotnych, które prawdopodobnie należy przypisywać obsesyjnie restrykcyjnym dietom, które stosował.⁹ 20 czerwca 1969 roku, trzy lata po wykonaniu *Aktion #3*, w wieku dwudziestu dziewięciu lat Schwarzkogler zmarł wskutek upadku z pierwszego piętra swojego mieszkania

w Wiedniu – z braku świadków nie zostało ustalone czy był to wypadek, czy samobójstwo.¹⁰ Pogrzeb odbył się 27 czerwca w Zentralfriedhof. Po raz pierwszy zdjęcia z jego akcji zostały wystawione w listopadzie 1970 roku, czyli półtora roku po jego śmierci w Galerie Nächst St. Stephan w Wiedniu. W 1972 roku, sześć fotografii z *Aktion #3* zostało pokazanych na wystawie w ramach *Documenta 5* w Kassel. W katalogu ich reprodukcje ukazały się wraz z tekstem Schwarzkoglera z 1965 roku, zatytułowanym „Manifest PANORAMA I”¹¹ (fot. 9).

wodnić, że go faktycznie dokonał. W ten sposób zamiast wzbudzić ostrożny sceptycyzm i zachęcić do uważnego przyjrzenia się faktom, fałszywe opowiadanie o rzekomej autokastracji Schwarzkoglera zostało jeszcze bardziej zakamuflowane. Mit ten także oglądać zdjęcia z akcji Schwarzkoglera, ale nie zauważać, co te zdjęcia rzeczywiście przedstawiają (lub czego nie) przedstawiają.⁴ Mit ten również kreuje pewną tautologię: zdjęcia maskują prawdę, którą rzekomo mają „dokumentować”. Jak wykazano na przykładach przedstawionych w niniejszym eseju, owo wszechobecne przekonanie, że fotografia jest wierną dokumentacją performance odegrało niemałą rolę w podtrzymywaniu mitu Schwarzkoglera. Na koniec, błędna interpretacja prac artysty, brak zrozumienia natury dokumentacji sztuki performance oraz samej jej definicji w szerzeniu owego mitu zostały w niniejszym eseju wykorzystane do określenia cech właściwych sztuce performance. Jak wszystkie mity, mit Rudolfa Schwarzkoglera opowiada o tym co jest właściwe, a co nie.

Aktion #3, 1965

W czerwcu 1965 roku, Schwarzkogler wykonał przygotowaną wcześniej akcję w mieszkaniu Heinza Cibulki (który był jego modelem) w Wiedniu, przy udziale publiczności składającej się z przyjaciół i znajomych. Akcja ta była trzecią z kolei akcją Schwarzkoglera. Została ona celowo sfotografowana przez profesjonalnego fotografa – Ludwiga Hoffenreicha i wykonana zgodnie z wytycznymi opisanymi w *Aktionsablauf* czyli „przebiegu akcji”.⁵ Tekstowe „partytury” oraz szkice Schwarzkoglera wskazują, że traktował on swoje akcje jako narzędzie metodycznych poszukiwań nowych form estetycznych. Kreował kolejne sytuacje, które następnie miały być fotografowane. Produkcja „scenariuszy” akcji i przygotowywanie szkiców nie było niczym dziwnym w sztuce Akcjonistów Wiedeńskich, a to, co przygotowywał Schwarzkogler, zawiera szczegóły, które pozwalają zrozumieć jego akcje. Szkice ukazują zaplanowane konfiguracje pomieszczeń, rekwizytów i modeli; w zapiskach znajdują się listy materiałów użytych podczas akcji, artysta wymieniał też osoby głównych aktorów, którzy mieli brać w nich udział, na przykład „C” wskazywało na Cibulkę, „S” na Schwarzkoglera.

W *Aktion #3* Schwarzkogler użył ciała Cibulki, które specjalnie upozowywał i zestawiał z różnymi przedmiotami, takimi jak kula owinięta bandażem, drut elek-

tryczny, gumowa rurka, szklana butelka z zakraplaczem, ryba, żyłki, nożyczki, nóż i ciemny kamień. Zdjęcia *Aktion #3* autorstwa Hoffenreicha ilustrują intencję Schwarzkoglera, który pragnął skonstruować i kontrolować „pole akcji”, czyli to, co artysta zdefiniował jako „prawdziwe przedmioty znalezione w otoczeniu” oraz „przestrzeń wokół aktora”.⁶ Na wielu fotografiach inscenizacja i kontrolowanie modelu oraz obiektów jest oczywiste: fot. 3 pokazuje Cibulkę z gołym torsem leżącym na desce położonej na podłodze, kawałku białego materiału. W rogu fotografii widać prawy but Hoffenreicha, który robił zdjęcie z góry. Na innych zdjęciach ciało Cibulki jest zawinięte bandażem – początkowo owinięte jest ono ciasno, następnie bandaż zostaje rozluźniony (fot. 1); na ostatnich zdjęciach głowa i tors zostały zawinięte w przezroczysty plastik (fot. 4). We wszystkich przypadkach – czy to stojąc, siedząc, czy leżąc, ciało Cibulki łączy się, czasami w sposób dosłowny, z rekwizytem – druty elektryczne wychodzą mu z ust, są okręcone wokół głowy lub zdają się wychodzić prosto z ramienia jak kropłówka (fot. 2 i 9). Schwarzkogler pojawia się na dwóch zdjęciach – fot. 2 ukazuje go (z brodą i ciemnymi włosami) stojącego za Cibulką i przytrzymującego go za twarz, chcąc wbić w nią strzykawkę (na kolejnej fotografii widać prawą dłoń Schwarzkoglera unoszącą bandaż z oka Cibulki) (fot. 5). Na jednym ze zdjęć wzdłuż nóg Cibulki zwisa wielka ryba, na kolejnym pojawia się tylko jej głowa ustawiona przodem do kamery, nasadzona na penisie Cibulki. W szeroko rozdziawionej paszczy ryby umieszczone są żyłki (fot. 6 i 9). Jednak elementem w przyszłości najbardziej kontrowersyjnym miał okazać się jego zabandażowany penis. Na kilku fotografiach jest on zawinięty w biały bandaż, zabezpieczony plastrem w cielistym kolorze. Na niektórych z nich sugeruje się okaleczenie. Jedno zdjęcie pokazuje ciemne plamki na bandażu, w który zawinięty jest penis Cibulki, na dwóch innych Cibulka siedzi okrakiem na zabandażowanej kuli. Na zdjęciach tych widać coś, co zostało opisane przez Schwarzkoglera jako „ciemna wąska strzyżka” biegnąca od penisa modelu do kuli (fot. 8).⁷ Na trzech fotografiach dokładnie zabandażowany penis położony na krawędzi stołu jest zestawiony z kilkunastoma żyłkami, nożyczkami chirurgicznymi i strzykawką (fot. 7).

Po wykonaniu czwartej akcji tego samego lata, Schwarzkogler stopniowo zaczął ograniczać swoją

Susan JAROSI

PRZEKŁAD

WIZERUNEK ARTYSTY W SZTUCE PERFORMANCE: PRZYPADEK RUDOLFA SCHWARZKOGLEA

[H]istorycy uznali, że szeroko rozumiana anegdota wykorzystuje mechanizm działania mitu i sagi, z których czerpie bogactwo twórczego materiału i wprowadza go do udokumentowanej historii.

– Ernst Kris i Otto Kurz

*Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist*¹

Konfuzja fikcji i udokumentowanej historii sztuki przesładuje nie tylko prace Schwarzkoglera ale ogólnie sztukę performance. Mit Schwarzkoglera przywołuje każdy, kto chce nadać posmak sensacji tej sztuce oraz skompromitować, strywializować, czy po prostu zdyskredytować artystów, którzy używają swojego ciała jako materii sztuki.

– Kristine Stiles

„Uncorrupted Joy: International Art Actions”²

Krytyk piszący dla magazynu *Time* – Robert Hughes w 1972 roku wprowadził do obiegu przekaz na temat Rudolfa Schwarzkoglera, w którym utrzymywał, że artysta ten zmarł w rezultacie celowych samookaleczeń penisa, podjętych w cyklu performance’ów pod koniec lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku.³ Relacja ta jest całkowitym kłamstwem. Co więcej, dowody na to, iż jest ona kłamstwem są ogólnie dostępne i znane, wielokrotnie opublikowane w opracowaniach nauko-

wych i w katalogach wydawanych przy okazji wystaw prac Schwarzkoglera. Artysta ten był za życia prawie nieznany poza rodzinną Austrią. Mit jego śmierci uczynił słynnym zarówno jego jak i grupę Akcjonistów Wiedeńskich (z którą współpracował w latach 1963-1969), ale w znaczący sposób wpłynął także na odbiór sztuki performance w szerszym aspekcie. Esej ten ma na celu prześledzenie mitu Schwarzkoglera w obecnej jego postaci oraz relacji między sztuką, do powstania której zainspirował innych artystów a tym, jak krytyka sztuki przyjmowała jego performance. Uporczywość mitu Schwarzkoglera wydaje się wskazywać, że współczesny odbiór performance zależy w takim samym stopniu od zmitologizowanych wizerunków artystów performerów, jak i od istoty ich dzieł.

Rozpocznę od prześledzenia udokumentowanej historii *Aktion #3* Schwarzkoglera (1965), która ujawnia jednoznaczny rozdzźwięk między tym, co pokazują zdjęcia a mitem, który powstał na ich podstawie. Od momentu, kiedy zaczęto propagować ów mit, „bogactwo twórczego materiału” sprawiło, że akcje Schwarzkoglera są pełne zagadek. Siły tego mitu, uniemożliwiającej podejście krytyczne do dzieł artysty dowodzi fakt, że tak szokujący akt jak autokastracja został przyjęty za dobrą monetę i wprowadzony do obiegu na ponad dwie dekady; mit ten podtrzymywano rozpowszechniając równie szokującą opowieść o tym, że artysta był na tyle „szalony”, iż sfotografował akt autokastracji, aby udo-



Contemporary Art, red. Bruce Altshuler, 163-78. Princeton: Princeton University Press, 2005.

Wolfensberger, Rolf. „On the Couch – Capturing Audience Experience. A Case Study on Paul Sermon’s Telematic Vision.” Praca magisterska, Danube University of Krems, 2009.

<http://creativetechnology.salford.ac.uk/paulsermon/vision/On-the-Couch%20Case%20Study.pdf>.

- Z.** Zafer, Bilda, Brigid Costello i Shigeki Amitani. „Collaborative Analysis Framework for Evaluating Interactive Art Experience.” *CoDesign* 2, nr 4 (2006): 225-38.

Zippay, Lori. „Conversation with Cory Arcangel.” *Electronic Arts Intermix*.

http://www.eai.org/resourceguide/collection/installation/interview_arcangel.html.

LISTA SKRÓTÓW:

2IDM	– Inside Installations Documentation Model
CAE	– Critical Art Ensemble
CMCM	– Capturing Unstable Media Conceptual Model
CUM	– Capturing Unstable Media
DLF	– Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology
DOCAM	– Documentation et conservation du patrimoine des arts mediatiques
FRBR	– Functional Requirements For Bibliographic Records
FtF	– Forging the Future
ICCROM	– International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property
ICOM	– International Council of Museums
ICOMOS	– International Council on Monuments and Sites
IFLA	– International Federation of Library Associations and Institutions
IMAP	– Independent Media Art Preservation
INCCA	– International Network for the Conservation of Contemporary Art
INCCA-CEE	– International Network for the Conservation of Contemporary Art-Central and Eastern Europe
InterPARES2	– International Research on Permanent Authentic Records in Electronic Systems
MANS	– Media Art Notation System
MiMA	– Matters in Media Art
VARA	– Visual Artist Rights Act
VM	– Variable Media
VMI	– Variable Media Initiative
VMN	– Variable Media Network
VMQ	– Variable Media Questionnaire

- and the Perspectives*, red. Ursula Schädler-Saub i Angela Weyer, 101-19. London: Archetype Publications, 2010.
- Sztabiński, Grzegorz. „Dyskurs historyczystyczny a sztuka współczesna.” w: *Architektura znaczeń. Studia ofiarowane prof. Zbigniewowi Bani w 65. rocznicę urodzin i w 40-lecie pracy dydaktycznej*, red. Anna Sylwia Czyż, Janusz Nowiński i Marta Wiraszka, 578-91. Warszawa: Instytut Historii Sztuki UKSW, 2011.
- . „Rola historii a prognozy dla sztuki.” *Format*, nr 58 (2010): 4-6.
- . „Sztuka instalacji a environment. W poszukiwaniu teorii.” *Rzeźba Polska 7: Sztuka instalacji*, (1994-1995): 20-33.
- T.** „The Object in Transition Conference. Session 4: Encountering Newman.” The Getty Conservation Institute, 2008. http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/videos/object_in_transition_day2.html.
- Tomaszewski, Andrzej. „Na przełomie tysiącleci. Międzynarodowa sytuacja konserwacji zabytków.” *Ochrona Zabytków* 50, nr 2 (1997): 103-09.
- Tomkins, Calvin. *The Bride and the Bachelors. Five Masters of the Avant Garde*. New York: Penguin, 1969.
- U.** UNESCO. „Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.” (2003). <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf>.
- . „Nara Document and Authenticity. Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage.” w: *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention, Nara, Japan, 1-6 November 1994: proceedings*, red. Knut Einar Larsen i Jukka Jokilehto, xxi-xxvii. Paris: UNESCO, 1994.
- . „The Venice Charter. International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites.” (1964). http://www.international.icomos.org/e_venice.htm.
- V.** V2_. „Deliverable 1.2. Documentation and capturing methods for unstable media arts.” w: *Capturing Unstable Media* (2003). http://www.v2.nl/files/2003/articles/1_2_capturing.pdf.
- . „Deliverable 1.3. Documentation and capturing methods for unstable media arts.” w: *Capturing Unstable Media* (2003). http://www.v2.nl/files/2003/articles/1_3_metadata.pdf.
- Viollet-le-Duc, Eugène. *Dictionnaire raisonne de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Paris: v.A. Morel, 1868.
- W.** Wagner, Ellen D. „In Support of a Function Definition of Interaction.” *The American Journal of Distance Education* 8, nr 2 (1994): 6-29.
- . „Interactivity: From Agents to Outcomes.” *New Directions for Teaching and Learning*, nr 71 (1997): 19-26.
- Wharton, Glenn. „The Challenges of Conserving Contemporary Art.” w: *Collecting the New: Museums and*

Przylipiak, Mirosław. *Poetyka kina dokumentalnego*. Gdańsk-Słupsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2004.

- R. Riddell, Allen. „Tweaking Genes in the Basement.” w: *Wired* (07.06.2006).
<http://www.wired.com/medtech/health/news/2006/07/71276>.

Rinehart, Richard. „The Media Art Notation System: Documenting and Preserving Digital/Media Art.” *Leonardo* 40, nr 2 (2007): 181-87.

———. „New Media & Social Memory.” Wideo, UC Berkeley Art Museum, Pacific Film Archive, 18.01.2007.
<http://www.bampfa.berkeley.edu/podcasts/art/newmedia/MED2230>.

———. „The Straw that Broke the Museum’s Back? Collecting and Preserving Digital Media Art Works for the Next Century.” w: *Switch. New Media Journal* nr 14 (2000).
http://switch.sjsu.edu/nextswitch/switch_engine/front/front.php?artc=233.

Rodowick, David. „Presenting the Figural.” w: *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*, red. David Rodowick, 1-44. Durham: Duke University Press Books, 2001.

Rymaszewski, Bohdan. „Rozważania o rekonstrukcji w kontekście doktryny konserwatorskiej dawniej i dziś.” *Ochrona Zabytków* 46, nr 3 (1993): 227-34.

- S. Seifert, Uwe. „The Co-Evolution of Humans and Machines. A Paradox of Interactivity.” w: *Paradoxes of Interactivity. Perspectives for Media Theory, Human-Computer Interaction, and Artistic Investigations*, red. Jin Hyun Kim, Anthony Moore i Uwe Seifert, 8-23. Bielefeld: Transcript Verlag, 2008.

Scholte Tatja i Paulien’t Hoen, red. *www.inside-installations.org*. ICN/SBMK, 2007.
http://www.incca.org/files/pdf/projects_archive/2007_Inside_Installations_booklet.pdf

Silvestri, Maria Rita. „New media, selling immateriality.” w: *DigMag* 9, (November 2005).
<http://www.digicult.it/digimag/article.asp?id=480>.

Skinner, Katherine i Matt Schultz, red. *A Guide to Distributed Digital Preservation*. Atlanta: Educopia Institute, 2010.

Stich, Sidra. *Yves Klein*. Stuttgart: Cantz Verlag, 1994.

Szmelter, Iwona i Monika Jadzińska. *Zachować dla przyszłości. Artyści warszawscy*. Warszawa: ASP w Warszawie, 2003. CD.

Szmelter, Iwona. „Paradygmat teorii i praktyki konserwatorskiej w odniesieniu do sztuki nowoczesnej.” w: *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej*, red. Bogusław Szmygin, 133-44. Warszawa-Lublin: Międzynarodowa Rada Ochrony Zabytków ICOMOS, Politechnika Lubelska, 2008.

———. „Theory and practice of the preservation of modern and contemporary art: complex tangible and intangible heritage.” w: *Theory and Practice in the Conservation of Modern Art: Reflections on the Roots*

- Laurenson, Pip. „Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations.” w: *Tate's Online Research Journal* nr 6 (2006).
<https://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06autumn/laurenson.htm>.
- Lear, Janet. „Interactive class design and sense of community in online distance education: a mixed method research study.” Dysertacja doktorska, University of Nebraska, Lincoln, 2007.
- Lovink, Geert. *Dark Fiber. Tracking Critical Internet Culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.
- M.** Mancuso, Marco. „INTERVIEW & TEXT: Daniel Rozin, Mirror of the Soul.” w: *New Media Fix* (16.05. 2008).
<http://newmediafix.net/daily/?p=1978>.
- Manovich, Lev. *Język nowych mediów*. Tłum. Piotr Cypryański. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006.
- Martin, Jeff. „Interview with Francis Hwang.” *Electronic Arts Intermix*.
http://www.eai.org/resourceguide/preservation/computer/interview_hwang.html.
- Mierzejewski, Łukasz. „Byt sztuki w bicie informacji.” w: *Estetyka wirtualności*, red. Michał Ostrowicki, 223-28. Kraków Universitas, 2005.
- Michell, Robert. *Bioart and the Vitality of Media*. Washington: University of Washington Press, 2010.
- Mitchell, W.J.T. „The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction.” *Modernism/modernity* 10, nr 3 (2003): 481-500.
- Morawski, Stefan. *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1985.
- Mörth, Ingo i Cornelia Hochmayr. *Rezeption Interaktiver Kunst*. Linz: Johannes Kepler Universität, 2008.
http://www.kuwi.jku.at/interaktive_kunst.pdf.
- Muller, Lizzie. „Towards an Oral History of New Media Art.” Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2098>.
- O.** Ogonowska, Agnieszka. „«Mock-documentary» i «faction genre»: wyzwanie dla kina dokumentalnego i paratekstualne gry z widzem.” w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. Andrzej Gwóźdź, 269-92. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.
- P.** Paul, Christiane. „The Myth of Immateriality: Presenting and Preserving New Media.” w: *Media Art Histories*, red. Oliver Grau, 252-74. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- Porczak, Antoni. „Medialna grotta (instalacje interaktywne).” w: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. Andrzej Gwóźdź i Sławomir Krzemień-Ojak, 305-11. Białystok: Trans Humana, 1998.
- Pruszyński, Jan. „Dziedzictwo kultury-europejskie, narodowe czy własne?”. *Ochrona Zabytków* 52, nr 4 (1999): 403-06.

- J.** Jadzińska, Monika. „Autentyzm w sztuce współczesnej.” *Ochrona Zabytków*, nr 4 (2006): 33-49.
- . „Reconsidering Authenticity. Care of Conceptual and Installation Art.” w: *Proceedings of a special Forum Symposium on Art and Science, Aesthetics/Creativity held as part of The 22nd International Conference on System Research, Informatics and Cybernetics, 2-6.07.2010, Baden Baden, Germany*. t. 8, red. George E. Lasker, Hiltrud Schinzel i Karel Boullart, 33-39. Tecumseh, ON: International Institute for Advanced Studies in Systems Research and Cybernetics, 2010.
- . „Rola dokumentacji w procesie zachowania i konserwacji sztuki współczesnej.” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 4 (2011): 71-80.
- . „‘The voice of things’: Koji Kamoji and Authenticity in Installation Art.” w: *Art, conservation and authenticities: material, concept, context (Proceedings of the International Conference held at the University of Glasgow, 12-14 September 2007)*, red. Erma Hermens i Tina Fiske, 165-73. London: Archetype Publications, 2009.
- Jeremijenko, Natalie i Eugene Thacker. *Creative Biotechnology: A User's Manual*. Newcastle upon Tyne: Locus+Publishing, 2004. http://www.locusplus.org.uk/biotech_hobbyist.html.
- Jokilehto, Jukka. „Restoration theory in the digital age.” w: *La conservation à l'ère du numérique, Actes des Quatrièmes journées internationales, d'études de l'ARSAG, Paris, 27-30 mai 2002*, 15-20. Paris: ARSAG, 2002.
- K.** Kessler, Frank. „Notes on Dispositive.” (2006). <http://www.let.uu.nl/~Frank.Kessler/personal/notes%20on%20dispositif.PDF>.
- Kłucis, Gustaw. „Fotomontaż jako nowy rodzaj sztuki propagandowej (1931).” w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Materiały źródłowe do dziejów historii i teorii sztuki 1, 308-13. Warszawa: PWN, 1969.
- Kluszczyński, Ryszard. *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Warszawa: Instytut Kultury, 1999.
- . *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2010.
- Kosuth, Joseph. *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, red. Gabrielle Guercio. Cambridge, MA - London: MIT Press, 1991.
- Kowalski Wojciech i Iwona Szmelter. „Wystawiennictwo sztuki nowoczesnej a ochrona integralności utworów.” *Muzealnictwo* 49 (2008): 20-41.
- Kwastek, Katja. „The Manual Input Workstation: Documentary Collection.” Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?Num-Page=2220>.
- L.** Langil, Caroline Seck. „Self-Emulation. Upgrades in New Media Art and the Potential Loss of Narrative.” *Convergence* 15, nr 3 (2009): 347-58.

- Fourmentraux, Jean-Paul. „Internet Artworks, Artists and Computer Programmers: Sharing the Creative Process.” *Leonardo* 39, nr 1 (2006): 44-50.
- Frydryczak, Beata. „Idea miejsca, czyli bramy instalacji.” *Rzeźba Polska 7: Sztuka instalacji, (1994-1995)*: 34-41.
- G.** Gantzert-Castrillo, Erich. „The archive of techniques and working materials used by contemporary artists.” w: *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*, red. Michael Andrew Corzo, 127-31. Los Angeles: Getty Publications, 1999.
- Giebeler, Julia. „Interaktive Videoinstallation – Dokumentation und Reinstallation am Beispiel des Werks Exchange Fields von Bill Seaman.” Praca dyplomowa, University of Applied Sciences, Cologne, 2009.
- Gillman, Derek. *The Idea of Cultural Heritage*. 2 ed. New York: Cambridge University Press, 2010.
- Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.
- Golding, John. *Le cubisme*. Paris: René Julliard, 1965. Pierwsze wydanie: *Cubism: a History and an Analysis 1907-1944*. London: Faber and Faber, 1959.
- Goodman, Nelson. *Of Mind and Other Matters*. Cambridge, MA-London: Harvard University Press, 1994.
- Gova, Sabine. „Pojęcie techniki ekspresyjnej zwanej performance.” w: *Performance*, red. Grzegorz Dziamski, Henryk Gajewski i Jan Stanisław Wojciechowski, 69-75. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984.
- Graham, Beryl. „A study of audience relationships with interactive computer-based visual artworks in gallery settings, through observation, art practice, and curation.” Dysertacja doktorska, University of Sunderland, 1997. <http://seacoast.sunderland.ac.uk/~asobgr/cv/sub/thesis.pdf>.
- H.** Huhtammo, Erkki. „Tactile and Haptic Interaction in the Works of Sommerer & Mignonneau.” w: Christa Sommerer, Laurent Mignonneau, *Interactive Art Research*, red. Christa Sommerer, Laurent Mignonneau i Gerfried Stocker, 32-35. Vienna-New York: Springer Verlag, 2009.
- Hummelen, Ysbrand. „The conservation of contemporary art: New methods and strategies?” w: *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*, red. Michael Andrew Corzo, 171-74. Los Angeles: Getty Publications, 1999.
- I.** IFLA Study Group. „Functional Requirements for Bibliographic Records, Final report.” (2009). http://www.ifla.org/files/cataloguing/frbr/frbr_2008.pdf.
- Ingarden, Roman. *Studia z estetyki*. t. 3. Warszawa PWN, 1970.
- Ippolito, Jon. „Accommodating the Unpredictable. The Variable Media Questionnaire.” w: *Permanence through change. The Variable Media Approach*, red. Alain Depocas, Jon Ippolito i Caitlin Jones, 47-53. New York: Guggenheim Museum, 2010.
- . „Death by Wall Label.” w: *New Media in the White Cube and Beyond. Curatorial Modes For Digital Art*, red. Christiane Paul, 106-34. Berkeley: University of California Press, 2008.

gue, 12-16 September 2005: Preprints, t. 2, red. Isabelle Sourbès-Verger, 1009-15. Paris: International Council of Museums, 2005.

Brogger, Andreas. „The Aesthetics of Programming. Interview with Mark Napier.” w: *Hvedekorn* (April 2000). http://marknapier.com/presskit/articles/hvedekorn_Broegger_Interview/aestheticsofprogramming.html.

Busch, Jane C. „Beyond the Dirt: History Museums and Historical Archeology.” *History News* 45, nr 4 (1990): 6-8.

- C. Carpendale, Sheelagh, Saul Greenberg i Tim Au Yeung. „Preservation of Art in the Digital Realm.” w: *The Proceedings of iPRES2008: The Fifth International Conference on Digital Preservation* (2008). <http://groupplab.epsc.ualgary.ca/groupplab/uploads/Publications/Publications/2008-ArtPreservation.Ipres.pdf>.

Critical Art Ensemble. *The Molecular Invasion*. Brooklyn, NY: Autonomedia, 2002. <http://www.critical-art.net/books/molecular/index.html>.

- D. Delson, Susan. „Wiring into a Changing Climate: Museums & Digital Art.” w: *Museum News* (March/April 2002). http://www.aam-us.org/pubs/mn/MN_MAO2_MuseumsDigitalArt.cfm.

Depocas, Alain. „Digital preservation: recording the recoding – the documentary strategy.” DLF. <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=152>.

———. „Foreword, Cataloguing Guide for New Media Collections.” DOCAM. <http://www.docam.ca/en/foreword.html>.

Duranti, Luciana, „Preserving Authentic Electronic Art Over The Long-Term: The InterPARES 2 Project” (referat wygłoszony na: Electronic Media Group Annual Meeting of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Portland, Oregon, 14.06 2004). <http://cool.conservation-us.org/cololaic/sg/emg/library/pdf/duranti/Duranti-EMG2004.pdf>.

Dziamiński, Grzegorz. *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*. w: *Filozofia i Logika* 106. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010.

- E. Eppard, Philip, Tracey Lauriault, John Roeder i William Underwood. „Authenticity, Reliability and Accuracy of Digital Records in the Artistic, Scientific and Governmental Sectors.” w: *International Research on Permanent Authentic Records in Electronic Systems (InterPARES) 2: Experiential, Interactive and Dynamic Records*, red. Luciana Duranti i Randy Preston, 119-59. Padova: Associazione Nazionale Archivistica Italiana, 2008.
- F. Feldman, Tony. *An Introduction to Digital media*. 2 ed. New York-London: Routledge, 1997.

Flam, Jack, red. Robert Smithson: *The Collected Writings*. 2 ed. Berkeley: University of California Press, 1996.

Foster, Hal. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA-London: MIT Press, 1996.

Foucault, Michel. „Panny dworskie (Las Meninas).” Tłum. Tadeusz Komendant w: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, t. 1, 21-38. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.

SZTUKA ZDOKUMENTOWANA

BIBLIOGRAFIA SPIS SKRÓTÓW

- A. Adamczyk, Piotr „Ethnographic Methods and New Media Preservation.” w: *Museums and the Web 2008: Proceedings*, red. David Bearman i Jennifer Trant. Montreal: Archives & Museum Informatics, 2008.
- Ades, Dawn. *Photomontage*. London: Thames and Hudson, 1986.
- Avram, Horea. *Self-Reflexivity as Self-Documentation: Some Thoughts on Augmented Reality and Relational Architecture*. http://www.docam.ca/images/stories/pdf/seminaires/2006_07_horea_avram.pdf.
- B. Bakke, Monika. „Dlaczego masz trzecie ucho? Abyś ty mogła lepiej słyszeć! Wywiad ze Stelarkiem.” w: *Obieg* (07.12.2007). <http://www.obieg.pl/rozmowy/1561>.
- Barański, Janusz. „Dyskurs gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii przedmiotu muzealnego.” w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek i Marta Śliwa, 261-98. Olsztyn: Instytut Filozofii UWM, 2008.
- Barnouw, Erik. *Documentary: A History of Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press, 1974.
- Baudry, Jean-Louis. „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus.” w: *Narrative, Apparatus, Ideology*, red. Philip Rosen, 286-98. New York: Columbia University Press, 1986.
- Bauman, Zygmunt. *Kultura w płynnej nowoczesności*. Warszawa: Agora, 2011.
- Berger, John. *Selected Essays and Articles: The Look of Things*. London: Penguin, 1972.
- Besser, Howard. „Longevity of Electronic Art.” w: *Short and full papers from ICHIM01, the International Cultural Heritage Informatics Meeting. Politecnico di Milano, Milan, Italy, September 3-7, 2001*, t.1, red. David Bearman i Franca Garzotto, 263-75. Pittsburgh: Archives & Museum Informatics, 2001.
- Beunen, Annemarie. „Moral Rights in Modern Art: an International Survey.” w: *Modern Art: Who Cares?*, red. Ysbrand Hummelen i Dionne Sille, 222-32. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999.
- Bracker, Alison i Rachel Barker. „Relic or Release. Defining and Documenting the Physical and Aesthetic Health of Contemporary Works.” w: *ICOM Committee for Conservation, 14th Triennial Meeting, The Ha-*

uwagę, że w przypadku dzieł takich jak *Whisper* autorstwa Thecli Schiphorst i Susan Kozel istnieje możliwość rejestrowania danych przechodzących przez stanowiące integralne komponenty pracy czujniki. Specyfikę tych dwóch rodzajów dokumentacji omawia szerzej Horea Avram na przykładzie pracy Rafaela Lozano-Hemmera, zob. Horea Avram, *Self-Reflexivity as Self-Documentation: Some Thoughts on Augmented Reality and Relational Architecture*, http://www.docam.ca/images/stories/pdf/seminaires/2006_07_horea_avram.pdf.

65. v2_, „Deliverable 1.3,” 19-20.
66. Beryl Graham, „A Study of Audience Relationships with Interactive Computer-Based Visual Artworks in Gallery Settings, through Observation, Art Practice, and Curation” (Dysertacja doktorska, University of Sunderland, 1997), <http://seacoast.sunderland.ac.uk/~asobgr/cv/sub/thesis.pdf>.
67. Rolf Wolfensberger, „On the Couch – Capturing Audience Experience. A Case Study on Paul Sermon’s Telematic Vision.” (Praca magisterska, Danube University of Krems, 2009), <http://creativetechnology.salford.ac.uk/paulsermon/vision/On-the-Couch%20Case%20Study.pdf>.
68. Julia Giebler, „Interaktive Videoinstallation - Dokumentation und Reinstallation am Beispiel des Werks Exchange Fields von Bill Seaman.” (Praca dyplomowa, University of Applied Sciences, Cologne, 2009).
69. Ingo Mörth i Cornelia Hochmayr, *Rezeption Interaktiver Kunst*, (Linz: Johannes Kepler Universität, 2008), http://www.kuwi.jku.at/interaktive_kunst.pdf. W ramach drugiej odsłony projektu badano doświadczenie odbiorcze w odniesieniu do trzech prac. Materiał dotyczący pracy duetu Tmema (Golan Levin i Zachary Lieberman) został opublikowany w: Katja Kwastek, „The Manual Input Workstation: Documentary Collection,” DLF, <http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=2220>.
70. Lizzie Muller, „Towards an Oral History of New Media Art,” DLF, <http://www.fondationlanglois.org/html/e/page.php?NumPage=2098>.
71. Bilda Zafer, Brigid Costello i Shigeki Amitani, „Collaborative Analysis Framework for Evaluating Interactive Art Experience,” *CoDesign* 2, nr 4 (2006): 225-38.
72. „The artwork itself is not the installation but the action of the interacting participants – the viewer is the spectacle”. Wolfensberger, „On the Couch”, 35. Kolejne cytaty z tej pracy pochodzą ze stron 46 i 85.
73. Muller, „Towards an Oral History.”
74. Piotr Adamczyk, „Ethnographic Methods and New Media Preservation,” w: *Museums and the Web 2008: Proceedings*, red. David Bearman i Jennifer Trant (Montreal: Archives & Museum Informatics, 2008) <http://www.archimuse.com/mw2008/papers/adamczyk/adamczyk.html>

52. v2_, „Deliverable 1.2. Documentation and capturing methods for unstable media arts,” w: *Capturing UnStable Media* (2003): 9, http://www.v2.nl/files/2003/articles/1_2_capturing.pdf. Kolejny cytat pochodzi ze strony 16.
53. Podkreśla się również, że w kwestii opisanego współtwórców dzieła można skorzystać z modelu stosowanego w produkcji filmowej. Rozwiązanie to wprowadza *Independent Media Art Preservation Cataloguing Guide* poprzez podział na artystę odpowiadającego pozycji reżysera i innych współtwórców (*contributors*). Należy jednak podkreślić, że zespół IMAP przygotowując wytyczne kierował się przede wszystkim myślą o dziełach (audio)wizualnych i performatywnych (taniec), nie zaś o sztuce interaktywnej. IMAP to organizacja non-profit świadcząca usługi i doradzająca w zakresie katalogowania i konserwacji dzieł sztuki współczesnej. Wraz z organizacją Electronic Arts Intermix przygotowała dostępny w sieci *Electronic Arts Intermix Resource Guide*.
54. http://variablemediaquestionnaire.net/media/vmq_schema_narrative_v03.3.pdf
55. Janet Lear, „Interactive class design and sense of community in online distance education: a mixed method research study” (Dysertacja doktorska, University of Nebraska, 2007), 22.
56. Ellen D. Wagner, „In Support of a Function Definition of Interaction,” *The American Journal of Distance Education* 8, nr 2 (1994): 6-29; „Interactivity: From Agents to Outcomes,” *New Directions for Teaching and Learning*, nr 71 (1997): 19-26.
57. Zachowanie to wg paradygmatu VM aktywność wykonywana, wymagana lub potencjalna. Zespół VM wyróżnił siedem specyficznych zachowań charakterystycznych dla różnych dzieł sztuki: umieszczony (*contained*), instalowany (*installed*), przeprowadzany/odgrywany (*performed*), interaktywny (*interactive*), reprodukowany (*reproduced*), duplikowany (*duplicated*), zakodowany (*encoded*) oraz połączony w sieci (*networked*).
58. Obrane przez zespół VM strategie konserwatorskie to: przechowanie (*storage*), emulacja (*emulation*), migracja (*migration*) i reinterpretacja (*reinterpretation*).
59. Philip Eppard et al., „Authenticity, Reliability and Accuracy of Digital Records in the Artistic, Scientific and Governmental Sectors,” w: *International Research on Permanent Authentic Records in Electronic Systems (InterPARES) 2: Experiential, Interactive and Dynamic Records*, red. Luciana Duranti i Randy Preston (Padova: Associazione Nazionale Archivistica Italiana, 2008), 156.
60. Migracja to jedna ze strategii konserwacji dzieł o niestabilnych mediach zaczerpnięta z metodologii ochrony zasobów cyfrowych.
61. Ippolito, „Accommodating the Unpredictable,” 51-52.
62. v2_, „Deliverable 1.3. Documentation and capturing methods for unstable media arts,” w: *Capturing UnStable Media* (2003): 17, http://www.v2.nl/files/2003/articles/1_3_metadata.pdf.
63. Model podstawowy obejmuje punkty 1-7. Pozostałe parametry zespół v2 proponuje rozważyć w ramach dalszych badań.
64. Obok dokumentacji zewnętrznej – tworzonej przy pomocy narzędzi zewnętrznych wobec dzieła, funkcjonuje dokumentacja wewnętrzna generowana niejako przez samo dzieło. W ramach projektu CUM zwrócono

36. Paul, „The Myth of Immateriality,” 255.
37. David Rodowick, „Presenting the Figural,” w: *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*, red. David Rodowick (Durham: Duke University Press Books, 2001), 35.
38. Jean-Paul Fourmentraux, „Internet Artworks, Artists and Computer Programmers: Sharing the Creative Process,” *Leonardo* 39, nr 1 (2006): 45.
39. Maria Rita Silvestri, „New media, selling immateriality,” w: *DigMag* 9 (November 2005), <http://www.digicult.it/digimag/article.asp?id=480>.
40. Andreas Brogger, „The Aesthetics of Programming. Interview with Mark Napier,” w: *Hvedekorn* (April 2000), http://marknapier.com/presskit/articles/hvedekorn_Broegger_Interview/aestheticsofprogramming.html.
41. *www.inside-installations.org*, red. Tatja Scholte i Paulien't Hoen, ICN/SBMK (2007), 47, http://www.incca.org/files/pdf/projects_archive/2007_Inside_Installations_booklet.pdf.
42. „The Object in Transition Conference. Session 4: Encountering Newman.” The Getty Conservation Institute, 2008, http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/videos/object_in_transition_day2.html.
43. Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, t.3 (Warszawa PWN, 1970), 69-70.
44. Ryszard Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej* (Warszawa: Instytut Kultury, 1999), 26.
45. Za: Kluszczyński, *Sztuka interaktywna*, 133.
46. Michel Foucault, „Panny dworskie (Las Meninas),” tłum. Tadeusz Komendant, w: *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, t. 1, (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000), 21-38.
47. Jean-Louis Baudry, „Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus,” w: *Narrative, Apparatus, Ideology*, red. Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986), 286-98.
48. Frank Kessler, „Notes on Dispositive,” (2006), <http://www.let.uu.nl/~Frank.Kessler/personal/notes%20on%20dispositif.PDF>.
49. Susan Delson, „Wiring into a Changing Climate: Museums & Digital Art,” w: *Museum News* (March/April 2002), http://www.aam-us.org/pubs/mn/MN_MAO2_MuseumsDigitalArt.cfm.
50. Luciana Duranti, „Preserving Authentic Electronic Art Over The Long-Term: The InterPARES 2 Project” (referat wygłoszony na: Electronic Media Group Annual Meeting of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Portland, Oregon, 14.06 2004 of Conference), 3, <http://cool.conservationus.org/coolaic/sg/emg/library/pdf/duranti/Duranti-EMG2004.pdf>.
51. IFLA Study Group, „Functional Requirements for Bibliographic Records, Final report,” (2009), http://www.ifla.org/files/cataloguing/frbr/frbr_2008.pdf.

27. Caroline Seck Langil, „Self-Emulation. Upgrades in New Media Art and the Potential Loss of Narrative,” *Convergence* 15, nr 3 (2009): 354. Tylko o części dzieł sztuki mediów można powiedzieć, że powstały z myślą o prezentacji w przestrzeni „white cube”. W rzeczywistości znaczna część artystycznej cyfrowej twórczości rozmija się z wymogami tradycyjnego wystawiennictwa. Przykład może stanowić dzieło *The File Room*, które formę rozbudowanej instalacji otrzymało dopiero za sugestią galerii. Centralny element pracy stanowiła przede wszystkim strona internetowa (<http://www.thefileroom.org>), na której można podawać przykłady cenzury z całego świata. Jak twierdzi jej autor – Antoni Muntadas – elementy instalacyjne wykonywał tylko na potrzeby konkretnych wystaw i nie przywiązuje do nich wagi.
28. Cory Arcangel, „Super Mario Clouds,” <http://www.coryarcangel.com/things-i-made/supermarioclouds/>.
29. Lori Zippay, „Conversation with Cory Arcangel,” Electronic Arts Intermix, http://www.eai.org/resourceguide/collection/installation/interview_arcangel.html.
30. Ippolito proponuje system dwucyfrowy, w którym pierwsza cyfra odpowiadałaby wersji dzieła w sposób znaczący różniący się od poprzedniej. Cyfra ta zmieniałaby się dla każdej kolejnej wersji. Druga cyfra oznaczałaby kolejne prezentacje danej wersji. Ippolito tłumaczył, że pierwsza publicznie zaprezentowana online wersja pracy Walczaka, Wattenberga i Feinberga nosiłaby oznaczenie *Apartment v1.1*. Z kolei wersja przygotowana do przestrzeni fizycznej na potrzeby wystawy *Data Dynamics* w Whitney Museum Of American Art musiałaby zostać podpisana *Apartment v2.1*, a w tym samym kształcie zaprezentowana w Eindhoven – *Apartment v2.2*. Por. Ippolito, „Death by Wall,” 116-17. W podobny sposób została oznaczona praca Marka Tribe’a *Revelation 2.0* stanowiąca drugą wersję *Revelation 1.0*. Obie prace używają skryptu Perl do modyfikacji obrazu stron internetowych, wersja 2.0 – strony CNN, wersja 1.0 – strony Amnesty International. Por. <http://www.computerfinearts.com/collection/tribe/revelation2/>
31. Jak zauważa Uwe Seifert interaktywność przestaje być rozumiana jako działanie intencjonalne i co za tym idzie, przypisane jedynie człowiekowi. Interakcje mogą zachodzić między człowiekiem a maszyną, między maszyną a maszyną, a także między ludźmi za pomocą maszyn. Por. Uwe Seifert, „The Co-Evolution of Humans and Machines. A Paradox of Interactivity,” w: *Paradoxes of Interactivity. Perspectives for Media Theory, Human-Computer Interaction, and Artistic Investigations*, red. Jin Hyun Kim, Anthony Moore i Uwe Seifert (Bielefeld: Transcript Verlag, 2008), 10.
32. Antoni Porczak, „Medialna grota (instalacje interaktywne),” w: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, red. Andrzej Gwóźdź i Sławomir Krzemień-Ojak (Białystok: Trans Humana, 1998), 308-09.
33. Erkki Huhtamo, „Tactile and Haptic Interaction in the Works of Sommerer & Mignonneau,” w: *Christa Sommerer, Laurent Mignonneau, Interactive Art Research*, red. Christa Sommerer, Laurent Mignonneau i Gerfried Stocker (Vienna-New York: Springer Verlag, 2009), 33.
34. Sam Rozin mówi, iż: „fizyczny świat, który nas otacza, stanowi najbardziej uniwersalny język jakim dysponujemy. Połączenie fizycznego i cyfrowego lub komputerowego świata pozwala nam wziąć to co najlepsze z obu światów, z jednej strony wkuć się w tę zbiorową intuicję, a z drugiej wykorzystać elastyczność metody obliczeniowej”. Marco Mancuso, „INTERVIEW & TEXT: Daniel Rozin, Mirror of the Soul,” w: *New Media Fix* (16.05. 2008), <http://newmediafix.net/daily/?p=1978>.
35. Ryszard Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2010), 251-52.

13. Jon Ippolito, „Accommodating the Unpredictable. The Variable Media Questionnaire,” w: *Permanence through change. The Variable Media Approach*, red. Alain Depocas, Jon Ippolito i Caitlin Jones (New York: Guggenheim Museum, 2010), 47-53. <http://variablemedia.net/pdf/Ippolito.pdf>.
14. Richard Rinehart na poparcie tej tezy przywołał twórczość renesansowych artystów – np. Michała Anioła, który pracował w trwałych, stabilnych materiałach i Leonarda da Vinci, który eksperymentował z materiałami i, jak ujął to Rinehart: „był eksperymentalnym artystą medialnym swoich czasów” („was an experimental media artist of his time”). Prace tego pierwszego można podziwiać do dziś. Prace tego drugiego niszczą, choć wątpliwe, by artyście chodziło o taki efekt. Nauka warsztatu na początku dwudziestego pierwszego wieku nie polegałaby na edukacji w zakresie tradycyjnych technik artystycznych, ale mogłaby obejmować np. przedstawienie konsekwencji stosowania wolnego i komercyjnego oprogramowania. Richard Rinehart, „New Media & Social Memory.” Wideo, UC Berkeley Art Museum, Pacific Film Archive, 18.01.2007, <http://www.bampfa.berkeley.edu/podcasts/art/newmedia/MED2230>.
15. Za: Łukasz Mierzejewski, „Byt sztuki w bicie informacji,” w: *Esztyka wirtualności*, red. Michał Ostrowicki (Kraków: Universitas, 2005), 244.
16. Tony Feldman, *An Introduction to Digital media*, 2 ed. (New York-London: Routledge, 1997), 1-2.
17. Richard Rinehart, „The Straw that Broke the Museum’s Back? Collecting and Preserving Digital Media Art Works for the Next Century,” w: *Switch. New Media Journal*, nr 14 (2000), http://switch.sjsu.edu/nextswitch/switch_engine/front/front.php?artc=233.
18. Katherine Skinner i Matt Schultz, red., *A Guide to Distributed Digital Preservation* (Atlanta: Educopia Institute, 2010), 1.
19. Besser, „Longevity of Electronic Art,” 272.
20. Za: Janusz Barański, „Dyskurs gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii przedmiotu muzealnego,” w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek i Marta Śliwa (Olsztyn: Instytut Filozofii UWM, 2008), 296.
21. Christiane Paul, „The Myth of Immateriality: Presenting and Preserving New Media,” w: *Media Art Histories*, red. Oliver Grau (Cambridge, MA: MIT Press, 2006), 251.
22. Lev Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypryański (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2006), 95-114.
23. Rinehart, „The Media Art,” 181.
24. Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters* (Cambridge, MA-London: Harvard University Press, 1994), 139.
25. Pip Laurenson, „Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations,” w: *Tate’s Online Research Journal*, nr 6 (2006), <https://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06autumn/laurenson.htm>.
26. Rinehart, „The Media Art,” 181.

04. Projekt badawczy Documentation et conservation du patrimoine des arts mediatiques (DOCAM) został powołany w 2005 roku przez DLF. W przedsięwzięciu wzięło udział szereg instytucji kanadyjskich, amerykańskich i europejskich. Pięć obszarów badawczych projektu to konserwacja, dokumentacja, katalogowanie, historia technologii i terminologia sztuki mediów.
05. Alain Depocas, „Foreword, Cataloguing Guide for New Media Collections,” Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage, <http://www.docam.ca/en/foreword.html>.
06. Geert Lovink, badacz mediów i założyciel Institute of Network Cultures przestrzega jednak przed utożsamianiem rozwoju technologicznego z mającym na celu jedynie komercyjny efekt wprowadzaniem nowinek technologicznych kosztem tych jeszcze pełniących swoje funkcje: „Hardware i software może być zainstalowany w ciągu nocy, ale nie może zostać w ciągu nocy rozwinięty. Baza danych może być zainstalowana w mgnieniu oka, ale wypełnienie jej treścią zajmie trochę czasu. Skrypty JAVA nie są innowacyjne z definicji, lub nawet nadające się na sprzedaż. Umieszczanie dokumentu HTML w sieci nie jest udoskonaleniem oprogramowania. Kolejna wersja aplikacji może równie dobrze być wpadką. Zmiany w paradygmacie technologii wymagają lat”. Geert Lovink, Dark Fiber, *Tracking Critical Internet Culture* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003), 10. Niemniej, nawet te modyfikacje, które nie posuwają techniki naprzód, mogą okazać się dla dzieła niebezpieczne.
07. Richard Rinehart, „The Media Art Notation System: Documenting and Presrving Digial/Media Art,” *Leonardo* 40, nr 2 (2007): 182.
08. W obrazowy sposób opisuje to Jon Ippolito – artysta, wykładowca University of Maine (New Media Department), dawniej kurator Guggenheim Museum związany m.in. z inicjatywą VM: „Zabezpieczenie bogatego artystycznego dziedzictwa zrodzonego w wyniku rewolucji cyfrowej i internetowej wymaga czegoś więcej niż przechowywania strony internetowej artysty w formie pliku danych nagranych na płycie CD kompatybilnej z systemem Windows. W ciągu dwudziestu lat zniknie bowiem wyszukiwarka, która mogłaby odczytać dane, po następnych trzydziestu napęd CD będzie tylko w gablocie w muzeum komputeryzacji, za czterdzieści lat Windows będzie już „martwym medium” (*dead medium*), a za pięćdziesiąt nośnik CD ulegnie rozwarstwieniu”, Jon Ippolito, „Death by Wall Label,” w: *New Media in the White Cube and Beyond. Curatorial Modes For Digital Art*, red. Christiane Paul (Berkeley: University of California Press, 2008), 107.
09. Jeff Martin, „Interview with Francis Hwang,” Electronic Arts Intermix, http://www.eaiorg/resourceguide/preservation/computer/interview_hwang.html.
10. Pojęcie wystawialności (*exhibitability*) zostało zaproponowane m.in. w ramach projektu Matters in Media Art (MiMA). Dotyczy nie tylko aktualnego stanu pracy, ale także możliwości jej utrzymania w przyszłości. Zdolność do bycia zaprezentowanym na wystawie wyznacza nowy priorytet w ochronie medialnego dzieła sztuki, w miejsce zachowania nienaruszonego, pierwotnego stanu pracy. Por. Tate, „Acquisitions,” <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/mediamatters/acquisitions/preacquisition.shtm>.
11. Sheelagh Carpendale, Saul Greenberg i Tim Au Yeung, „Preservation of Art in the Digital Realm,” w: *The Proceedings of iPRES2008: The Fifth International Conference on Digital Preservation* (2008), <http://groupplab.cpsc.ucalgary.ca/groupplab/uploads/Publications/Publications/2008-ArtPreservation.Ipres.pdf>.
12. Howard Besser, „Longevity of Electronic Art,” w: *Short and full papers from ICHIM01, the International Cultural Heritage Informatics Meeting. Politecnico di Milano, Milan, Italy, September 3-7, 2001*, t. 1, red. David Bearman i Franca Garzotto (Pittsburgh: Archives & Museum Informatics, 2001), 265. Artykuł dostępny również na <http://besser.tsoa.nyu.edu/howard/Papers/elect-art-longevity.html>.

-rzeczywiste. Przywołane strategie, choć odmienne, nie wykluczają się – są wręcz komplementarne. Pogląd ten znalazł odzwierciedlenie m.in. w modelu dokumentacji zaprezentowanym przez Tizianę Caianiello i J. Giebeler. Model uwzględnia potrzebę dokumentacji zarówno technicznych aspektów interakcji, jak i doświadczenia odbiorczego. Ponadto kładzie nacisk na potrzebę ciągłego ich monitorowania. Wykorzystanie różnych podejść pozwala uchwycić interaktywne aspekty dzieła z dwóch różnych perspektyw. Z jednej strony umożliwia wskazanie, jakie warunki powinny zostać spełnione, by praca zachowała swój interaktywny potencjał.

Z drugiej – pozwala określić, czy praca doświadczana jest zgodnie z intencjami artysty, a jeśli nie – umożliwia zidentyfikowanie czynników wpływających negatywnie na recepcję dzieła. Jednocześnie różnorodność manifestacji dzieła i doświadczeń odbiorczych sprawia, że dokumentacja interaktywnej pracy stanowi interesujący proces, w którym na marginesie pracy z dziełem może ujawnić się funkcja sztuki odzwierciedlającej tego, kto na nią „patrzy”.

Weronika DOBROWOLSKA

PRZYPISY:

- 01.** Projekt Variable Media (także Variable Media Initiative i Variable Media Network) został zainicjowany przez Solomon R. Guggenheim Museum w 1999 roku we współpracy z Daniel Langlois Foundation (DLF). Następnie, w wyniku dużego zainteresowania ze strony środowiska, przekształcił się w Variable Media Network, który to projekt skupił takie instytucje, jak University of Maine, The Berkeley Art Museum/Pacific Film Archive, Franklin Furnace, Rhizome.org, Walker Art Center i Performance Art Festival + Archives. Inicjatywa miała na celu wypracowanie alternatywnego podejścia do zachowania sztuki posługującej się niestabilnym medium, a za takie w ramach VM uważano sztukę konceptualną, wideo oraz sztukę nowych mediów, w tym cyfrową. W ramach VM zorganizowano dwie konferencje: „Preserving the Immaterial” w 2001 roku oraz „Echoes of Art: Emulation as a Preservation Strategy” w 2004 roku. To drugie wydarzenie towarzyszyło wystawie *Seeing Double: Emulation in Theory and Practice*, w ramach której zestawiono oryginalne prace wykorzystujące niestabilne (zagrożone zniknięciem) media wraz z tymi uzyskanymi w wyniku konserwacji.
- 02.** *Archiving the Avant-garde* to wspólny projekt instytucji zajmujących się sztuką cyfrową, konceptualną, sztuką instalacji i performance: Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Solomon R. Guggenheim Museum, Rhizome.org, Franklin Furnace Archive oraz Cleveland Performance Art Festival and Archive. W ramach tej współpracy zorganizowano trzy konferencje poświęcone zagadnieniom katalogowania, dokumentacji i konserwacji: „UC Berkeley Symposium on Preserving Digital/Media Art”, „Avoiding Technological Quicksand: Finding a Viable Technical Foundation for Digital Preservation” i „New Media & Social Memory”. Przygotowano także dwie propozycje dotyczące dokumentacji i katalogowania – Media Art Notation System oraz raport dla zbioru sztuki ArtBase należącego do portalu Rhizome.org.
- 03.** To inicjatywa wyrosła na gruncie VM, skupiająca instytucje zajmujące się dziedzictwem sztuki mediów. FtF tworzą Rhizome.org, University of California – Berkeley, Franklin Furnace, Whitney Museum Of American Art, New Langton Arts oraz Still Water. Do zadań organizacji należy wypracowanie wspólnego systemu umożliwiającego skuteczną ochronę sztuki mediów.

komponenty stanowiły sofy i telewizory ułożone w dwóch różnych pomieszczeniach. Widzowie zapraszani byli do rozgoszczenia się na sofach. Kamery rejestrowały zachowania interaktorów w obu pomieszczeniach, a następnie połączone obrazy z kamer zostały wyświetlone na telewizorach. Zdumieni widzowie mogli obserwować na ekranie siebie w towarzystwie innych osób mimo, że fizycznie przebywali w różnych lokalizacjach. Sam twórca mówił, że: „dzieło sztuki samo w sobie nie jest instalacją, ale czynnością wzajemnie oddziałujących uczestników – tu widz jest spektaklem”.⁷² Wolfensberger przeanalizował dostępną dokumentację kolejnych manifestacji pracy, w tym przede wszystkim nagrania wideo. „Nagrania ukazały nam ślady różnych rozbieżności i różnych doświadczeń. Obecność tych zmian w aparaturze i ich wpływ na wyłaniające się poprzez użytkowników dzieło sztuki stało się oczywiście jedynie dzięki zarchiwizowanym nagraniom doświadczania”. Konserwator przystąpił także do uchwycenia interakcji i doświadczenia odbiorczego w odniesieniu do ówczesnej, aktualnej prezentacji pracy *Telematic Vision* w Museum of Communication w Bernie. Posłużył się przy tym podobnymi metodami jak L. Muller w DLF. Wolfensberger uczestniczył wielokrotnie w ponownym montażu pracy przy okazji różnych wystaw. Jak sam przekonuje, wszystkie instalacje odbywały się zgodnie z oryginalnymi wytycznymi artysty. W podsumowaniu raportu Wolfensberger napisał jednak, że dopiero dokładna analiza dokumentacji rejestrującej interakcje i doświadczenia odbiorcze uświadomiły mu, jak nawet akceptowalne i niewielkie zmiany w instalacji owocowały odmiennym efektem estetycznym, i co za tym idzie zmienionym doznaniem odbiorcy.

Jako konserwator zaangażowany w utrzymanie pracy, uświadomiłem sobie w końcu, że sam czerpałem wyrażenie z własnych doświadczeń i wspomnień kiedy przyszło np. ocenić funkcjonalność interfejsów lub jakość wyświetlanych obrazów. Kwestie te mogą wydawać się na pierwszy rzut oka drugorzędne. Ale właśnie informacje dotyczące doświadczenia i kontekstu, dostępne jedynie przez udokumentowane świadectwa naocznych świadków, okazały się kluczowym źródłem specyficznej materializacji dzieła niemożliwej do udokumentowania innymi środkami. Kiedy zaczynałem projekt konserwatorski nie miałem do dyspozycji dokumentów tej jakości. Zatem stało się dla mnie jasne, że muzealna bieżąca praktyka dokumentowania kulturowego wpływu interakcji

człowiek-maszyna (*human-machine interaction* – HMI) w dziedzinie technologii komunikacyjnych i mediów elektronicznych, poprzez metodę historii mówionej i antropologii wizualnej, może przynieść pożytek zagadnieniom ochrony naszej kolekcji sztuki elektronicznej.

Dokumentowanie przebiegu interakcji i badanie jakości doświadczenia może zatem wspierać proces utrzymania dzieła.

Postulat mówionej historii sztuki mediów wysunęła także L. Muller. W eseju podsumowującym badania w DLF przekonywała, że „jako kuratorzy, konserwatorzy, artyści i dysponenci sztuki pozostajemy w mocy i jesteśmy odpowiedzialni za dobór i tworzenie instytucjonalnych, archiwalnych świadectw dotyczących współczesnych dzieł”.⁷³ Według badaczki takie zapisy nie tylko uzupełniłyby relacje z perspektywy twórców czy kuratorów, ale przede wszystkim pozwoliły na uchwycenie tego, jak funkcjonowało dzieło w sytuacji, do której zostało powołane, tzn. w chwili doświadczania.

Koncepcja mówionej historii sztuki mediów, którą proponuje Muller, koresponduje z postulatem wprowadzenia do metodologii dokumentacji podejścia etnograficznego. Szczególnie obiecujący wydaje się tu etnograficzny opis, który może posłużyć z jednej strony udokumentowaniu doświadczenia publiczności, z drugiej kontekstu pracy.⁷⁴ Opisanie kontekstu może wydawać się zagadnieniem oczywistym. Niemniej w przypadku sztuki cyfrowej staje się jeszcze ważniejsze z uwagi na fakt, że znaczenie pracy nie wynika wprost z samego materiału. Opisanie lub „utrwalenie” kontekstu zostało zasygnalizowane przez wielu badaczy i animatorów nowych mediów. A. Depocas, szef Center For Research and Documentation (CR+D) przy DLF, powołał się na przykład dziewiętnastowiecznych panoram. Zaznaczył, że dziś ich fenomen można zrozumieć jedynie dzięki zachowanym dokumentom ukazującym kontekst, w jakim funkcjonowały.⁷⁵ Rozpoznanie warunków powstania i funkcjonowania dzieła to także podstawowy warunek udanej konserwacji.

Uzupełniające się perspektywy

Powyżej opisano odmienne podejścia do dokumentacji interaktywnego aspektu dzieł sztuki – zogniskowane wokół opozycji interaktywność-interakcja oraz idealne-

Muller przeprowadziła badania w Montreal Museum of Fine Arts, gdzie praca była prezentowana w ramach wystawy *e-art: New Technologies and Contemporary Art*. Sięgnęła przy tym po trzy narzędzia wykorzystywane w badaniach procesów poznawczych:

- 1) przypomnienie z podpowiedzią (*video-cued recall*), w ramach którego omawiała z odbiorcą zarejestrowany uprzednio przy pomocy kamery moment interakcji. Rozmówcy próbowali opisać, czym się wówczas kierowali, o czym myśleli, jakie były ich oczekiwania wobec pracy;
- 2) wywiad zogniskowany (*semi-structured interview*) przeprowadzany w miejscu wystawiania pracy. Metoda ta umożliwiła swobodną wymianę myśli na temat działania pracy;
- 3) wywiad końcowy (*exit interview*) przeprowadzany po zwiedzeniu całej wystawy.

Wnioski z badań mogą okazać się istotne w perspektywie ewentualnego odtworzenia dzieła w przyszłości. Okazało się bowiem, że doświadczenia znacznej części respondentów dalekie były od założonych przez artystę. Wynikało to m.in. z niezrozumienia lub niepewności w kontakcie z interfejsem pracy. Oto kilka spostrzeżeń. Praca eksponowana była w tym samym pomieszczeniu, co inna wyposażona w dotykowy ekran. Wiele osób w ten sam sposób próbowało działać z *Giver of Names*. Gdy próba nie dawała rezultatu, odchodzili zniechęceni. Jeden z respondentów – Eric – najwięcej czasu spędził na wyborze obiektów, ale nie wiedział, na ile przypadkowe były słowa wypowiedziane przez komputer. Wyrażna była niechęć do czytania podpisów w galerii (François: im więcej czytałem, tym bardziej miałem poczucie, że nie rozumiem tej pracy). Skutkowało to niezrozumieniem, jaki jest związek między wypowiedzianymi słowami a obiektami. Jedna z respondentek – Julie-Ann – szukała prawidłowego ustawienia obiektów, choć koncept artystyczny takowego nie przewidywał.

Australijscy badacze prowadzący badania w eksperymentalnej przestrzeni wystawienniczej *Beta-space* przeznaczonej dla sztuki interaktywnej zauważyli, że proces interakcji składa się z kilku faz.⁷¹ Pierwsza z nich polegała na rozpoznawaniu przez odbiorców możliwości technicznej aparatury, czyli badaniu tego, co może zrobić obiekt. Potem następuje proces odkrywania, co

z obiektem może zrobić odbiorca. Dopiero po próbach uzyskania pożądanego efektu, interaktor może przejść do refleksji nad dziełem. W przypadku pracy *Giver of Names* widzowie poświęcali wiele czasu i energii na rozpoznanie możliwości obiektu i rzadko wychodzili poza dwie pierwsze fazy. Poradzenie sobie z warstwą techniczną pracy zajęło tyle czasu, że tylko nieliczni widzowie mogli przystąpić do interpretacji dzieła. Wiele osób przyznało również, że w ogóle nie próbowali zmierzyć się z dziełem. Jeśli przyjąć, że do głównych zadań instytucji sztuki należy zapewnienie warunków do skomunikowania odbiorcy z dziełem, to trzeba przyznać, że w przypadku omawianej pracy próby te nie powiodły się.

Badanie doświadczenia odbiorczego pozwala na zidentyfikowanie przyczyn napięcia między „idealnym” – założonym przez artystę projektem interakcji a samą „rzeczywistą” interakcją. Wnioski z badań mogą posłużyć do poprawienia warunków, w jakich odbiorca przystępuje do działania z pracą. Ważną obserwacją z badań Muller był fakt, że w wielu wypadkach między dziełem a odbiorcą nie nawiązywała się komunikacja a tam, gdzie ostatecznie doszło do interakcji, wymiana komunikatów nie przebiegała zgodnie z planem twórcy. Miało to bezpośrednie przełożenie na doświadczenie odbiorcze. Problem nie dotyczy błędnej interpretacji dzieła. Odbiorca wszak uprawniony jest do indywidualnego odczytania dzieła. Poważny problem stanowi jednak sytuacja, w której odbiorca nie pokonuje pierwszej, technicznej bariery w kontakcie z dziełem. Dokumentowanie różnych sposobów doświadczania pracy pozwala zobaczyć, jakie role faktycznie przyjmują odbiorcy oraz co nie pozwala im komunikować się z zaprojektowaną zgodnie z planem aparaturą techniczną i tym samym podjąć próbę odczytania pracy.

Można się zastanowić, czy dokumentowanie doświadczenia odbiorczego jest w przypadku wszystkich interaktywnych prac aż tak istotne. Należy tu podkreślić, że badania te przynoszą ważne informacje nie tylko w kontekście wystawiennictwa, ale także ochrony dzieł sztuki, w tym utrzymania intencji artysty. Interesujących obserwacji dostarcza w tej kwestii studium przypadku przeprowadzone przez Rolfa Wolfensbergera, kuratora i konserwatora sztuki mediów elektronicznych w Museum of Communication w Bernie. Przedmiot tego badania stanowiła praca *Telematic Vision* Paula Sermona, której najbardziej charakterystyczne

- 4) Minimalna liczba użytkowników
(*minimum number of users*)
- 5) Maksymalna liczba użytkowników
(*maximum number of users*)
- 6) Poziom interakcji (*interaction level*). Wartości:
 - Obserwacyjny (*observational*)
 - Nawigacyjny (*navigational*)
 - Partycypacyjny (*participatory*)
 - Współtwórczy (*co-authoring*)
 - Interkomunikacyjny (*intercommunication*)
- 7) Zmysłowy sposób oddziaływania (*sensory mode*)
określający, które zmysły użytkownika są
uaktywnione w procesie interakcji.
- 8) Dane wejściowe i wyjściowe⁶⁴
- 9) Kierunki komunikacji – różne możliwości:
jeden do jednego, jeden do wielu itd.
- 10) Precyzyjny opis działań użytkownika, zwłaszcza
gdy wymagany jest konkretny typ zachowań,
aby praca działała.⁶⁵

Model przeznaczony jest do opisanego interakcji oraz warunków, w jakich ona zachodzi. Nie ulega wątpliwości, że zaprezentowane przez zespół v2 przykłady dokumentacji odnoszą się do sytuacji modelowych. Zaproponowane parametry informują o tym, co powinno się stać, aby dzieło zafunkcjonowało lub o tym, co dzieje się gdy praca działa zgodnie z zamierzeniami twórcy. Model CMM wpisuje się zatem w metodologię dokumentowania koncepcji artystycznej. Wydaje się, że podejście to dostarcza jedynie części informacji niezbędnych do opieki nad dziełem.

„Idealne” kontra „rzeczywiste”

Przeprowadzone pod szyldem DLF badania ujawniły, że mimo zapewnionych warunków technologicznym i czasoprzestrzennych doświadczenie interaktywnej pracy potrafi znacząco odbiegać od intencji twórcy. Można w takim razie zapytać, gdzie szukać przyczyny niepowodzenia? Pojawiło się w tej kwestii kilka istotnych głosów świadczących o konieczności dokumentowania i badania pracy z uwzględnieniem punktu widzenia odbiorcy. Należą do nich m.in. rozprawy Beryl Graham,⁶⁶ Rolf Wolfensbergera,⁶⁷ Julii Giebeler,⁶⁸ a także efekty projektów realizowanych przez Ludwig Boltzmann Institut Media.Art.Research (m.in. *Reception Research on Interactive Art I i II*)⁶⁹ i programów rezydencyjnych prowadzonych przez DLF.

Różnica między dokumentowaniem „idealnego” i „rzeczywistego” wymiaru dzieła uwidoczniła się w przypadku wspólnej pracy Caitlin Jones i Lizzie Muller, które w ramach programu rezydencyjnego DLF w 2007 roku podjęły pracę nad dokumentacją Davida Rokeby’ego *Giver of Names*. C. Jones, zaangażowana wcześniej w projekt VM, koncentrowała się na zbadaniu i udokumentowaniu koncepcji artysty, stanu pracy oraz potencjalnych zmian zgodnych z intencją twórcy, jakie w niej zaszyły. O tym jak różnie potrafi prezentować się interaktywna praca w oczach twórcy i odbiorców świadczy pobieżne zbadanie opinii tych ostatnich. Tym właśnie zajęła się L. Miller, która w DLF kontynuowała swoje badania nad doświadczeniem odbiorczym i interakcją przeprowadzane m.in. na australijskim University of Technology w Sydney. W wyniku wspólnej pracy obu badaczek powstała obszerna dokumentacja, na którą złożyły się: wywiad z artystą, lista sprzętu, projekt aranżacji (rysunek techniczny), dokumentacja fotograficzna i wideo zainstalowanej pracy, dokumentacja w innych źródłach (Flickr, YouTube) oraz pokaźny zestaw wywiadów z publicznością.⁷⁰ Jones i Muller zauważyły, że inaczej komunikacja przedstawia się w zamyśle artysty, a inaczej w rzeczywistości, czyli w czasie wystawiania/realizacji dzieła. Innymi słowy, istnieje różnica między tym, jak oddziaływanie pracy wyobraża sobie twórca, a tym jak dzieła doświadcza publiczność. Badaczki zidentyfikowały ten problem jako różnicę między „idealnym” a „rzeczywistym”.

Centralny komponent pracy *Giver of Names* stanowił program komputerowy, który we właściwy sobie sposób nazywał i opisywał relacje między przedmiotami. W galerii odbiorca miał do dyspozycji pokaźny zbiór przedmiotów, które mógł ustawić na podeście i pozwolić, by ich obraz został wychwycony przez kamerę. Program rozpoznawał w przetworzonym obrazie kształty, barwy, ustawienie i wybierał z bazy 100 000 słów, te które najbardziej pasowały do uzyskanego obrazu. Następnie z tych najpopularniejszych budował zdania. Praca pozwalała odbiorcom na wgląd w logikę i sposób myślenia komputera, który w przeciwieństwie do człowieka nie ma wspomnień czy własnych doświadczeń. Wyposażony został za to w bazę słów i algorytm pozwalający na wykonanie prostych zadań. Praca w zamyśle twórcy mogła pobudzać do refleksji nad sposobem posługiwania się językiem.

jak ankieta czy wywiad – obecne już w praktyce konserwatorów, w ramach omawianych projektów dostosowane do specyfiki sztuki mediów. Są one szczególnie przydatne w przypadku dokumentacji zorientowanej na potrzeby zachowania dzieła. W ramach projektu VM przygotowano kwestionariusz przeznaczony do wypełnienia we współpracy z artystami. Służył on po pierwsze jak najlepszemu rozpoznaniu intencji artysty i charakteru dzieła, po drugie pozyskaniu jak największej liczby informacji, które umożliwią nakreślenie strategii konserwacyjnych. Paradygmat VM zakładał odejście od myślenia o dziele w kategoriach medium (zastosowanych materiałów czy technik), na rzecz sposobu działania pracy i definiowania dzieła w kategoriach zachowań. W pierwszej wersji tego dokumentu twórca zachęcany był do określenia, które właściwości dzieła chciałby zachować w przyszłości, a które będzie można zmodyfikować.⁶¹

Sama idea i forma kwestionariusza ewoluowała na przestrzeni lat. Trzecią, najnowszą wersję rozwija obecnie John Bell reprezentujący projekt *Still Water* we współpracy z J. Ippolito w ramach inicjatywy FIF. Ippolito wymienił co najmniej jedną istotną zmianę jaką zaszła w koncepcji VMQ od czasu jej powstania. Przede wszystkim zespół VM odszedł od idei otrzymania przy pomocy kwestionariusza ustalonej raz na zawsze idealnej recepty na zachowanie dzieła. W miejsce tego, kwestionariusz umożliwia rozpatrzenie różnych scenariuszy konserwacji dla poszczególnych komponentów dzieła. Ippolito zaproponował traktowanie VMQ jako swego rodzaju „etyczną wolę” (*ethical will*) artysty. Co ważne z punktu widzenia dokumentacji interaktywności, twórcy kwestionariusza zaproponowali spojrzenie na elementy pracy nie tyle w kategoriach obiektów, ile pełnionych przez nie funkcji.

Dokumentowanie interaktywności rozumianej jako techniczny potencjał i projekt interakcji wymagało przede wszystkim ulepszenia istniejących już narzędzi. Wyzwanie stanowiło natomiast wypracowanie odpowiednich metod i narzędzi do udokumentowania interakcji rozumianej jako wydarzenie – realizacja akcji zapisanej w interaktywnym potencjale dyspozytywu.

Po przyjrzeniu się najbardziej rozpowszechnionym praktykom dokumentacyjnym należy stwierdzić, że interaktywny aspekt nie zajmuje w nich szczególnego

miejsca. Dotyczy to także wielu modeli dokumentacyjnych wypracowanych specjalnie na potrzeby „kłopotliwych” form sztuki współczesnej (m.in. sztuki mediów). Mam tu na myśli modele wypracowane w ramach projektów DOCAM czy Inside Installations, które koncentrowały się nie tyle na interaktywnym, co procesualnym charakterze dzieła. Jeśli już brano w ich ramach pod uwagę użytkowanie przez odbiorców, to porzeczano raczej na tym, co zaprojektował artysta, a zatem na zakładanym funkcjonowaniu dzieła i na potencjale technologicznym. Stosowana w tym ujęciu dokumentacja fotograficzna lub wideo rejestruje najczęściej modelową interakcję. Takie podejście wydaje się zrozumiałe, szczególnie jeśli celem jest utrzymanie zdolności do przyszłego funkcjonowania.

Na interaktywny aspekt zwrócił uwagę wprost zespół holenderskiego v2 Institute For Unstable Media. Metoda wypracowana w ramach projektu CUM charakteryzuje się dążeniem do zarejestrowania przy pomocy obiektywnych parametrów charakteru i warunków komunikacji między zaangażowanymi podmiotami. v2 przyjął, za takimi badaczami jak Wagner, rozróżnienie między „interakcją” i „interaktywnością”. Ambicją twórców Capturing Unstable Media Conceptual Model (CMCM) było stworzenie modelu dokumentacji, który nie służyłby koniecznie celom konserwacji, ale pozwalał uchwycić to, jak przebiega komunikacja między zaangażowanymi w ten proces podmiotami. W model CMCM wkomponowano zatem próbę uchwycenia interakcji.

Metoda przyjęta w projekcie opiera się na przekonaniu, że interakcję można przedstawić jako przepływ wiadomości (niekoniecznie werbalnych) między poszczególnymi bytami zdolnymi otrzymywać i wysyłać informacje.⁶² Zespół v2 deklaruje więc położenie nacisku na wizualne aspekty procesu interakcji i opisanie go przy pomocy obiektywnych parametrów. W tym celu posługuje się modelem uwzględniającym następujące parametry:⁶³

- 1) Zdolność do dostosowania się w czasie (*time flexibility*) lub synchroniczność interakcji (*interaction synchronicity*). Wskaźnik ten pokazuje czy interakcja wymaga ustalonego momentu w czasie.
- 2) Miejsce interakcji (*interaction location*).
Wartości: ustalone, niezdefiniowane
- 3) Liczba użytkowników (*user number*)

wystarczający uwzględniają rolę interaktora i tym samym warunki funkcjonowania interaktywnych dzieł sztuki? Bez odbiorcy obiekt pozostanie finezyjną aparaturą wypełniającą w intrygujący sposób przestrzeń galerii. Podobnie stanie się, jeśli sposób doświadczania tego dzieła rozminie się całkowicie z intencjami twórcy lub odbędzie się przy niezrozumieniu mechanizmów lub komunikatów generowanych przez technikę. Istnieje ryzyko, że proces odbiorczy ograniczy się wówczas do mechanicznego klikania i przypadkowego wyboru z menu, do czego krytycy często sprowadzają interaktywną sztukę mediów.

Jak w takim razie podjąć się dokumentacji owego interaktywnego aspektu sztuki mediów? Co dokładnie dokumentować, kiedy i jakimi narzędziami? Jak działać, aby nie zgubić z oczu intencji artysty i celu, w jakim została powołana praca, a jednocześnie uwzględniać fakt spotkania z żywym człowiekiem i zależność manifestacji dzieła od jakości tego spotkania? W jakim stopniu dostępne metody dokumentacyjne pozwalają na uchwycenie interaktywnego fenomenu dzieła? W odpowiedzi na te pytania pomocne będzie zdefiniowanie kilku odmiennych sposobów ujęcia interaktywnego aspektu dzieł. Pierwszy z nich uwzględnia odróżnienie dwóch pojęć – interaktywności i interakcji. Drugi zasadza się na różnicy między chęcią dokumentowania idealnego (czyli zakładanego lub zgodnego z zamysłem artysty) funkcjonowania dzieła a chęcią udokumentowania rzeczywistego wymiaru pracy z uwzględnieniem mniej lub bardziej udanych prób jej doświadczania przez odbiorców.

Interaktywność i Interakcja

Według Janet Lear pojęcia interaktywności i interakcji „zdają się opisywać ten sam koncept z różnych punktów widzenia”.⁵⁵ Badacze kultury i techniki zaproponowali kilka odmiennych sposobów rozumienia tych pojęć. Ciekawą propozycję sformułowała Ellen D. Wagner specjalizująca się w problematyce zastosowania nowych technologii w edukacji. Wagner polecała mówić o interaktywności, gdy opisuje się komunikację z punktu widzenia techniki – zdolności do generowania, przesyłania i odbierania komunikatów. Interakcję związała z kolei z wydarzeniem, procesem, zachowaniami między komunikującymi się podmiotami.⁵⁶

Idąc tym tropem można zarysować dwa obszary podlegające dokumentacji. Pierwszy obejmowałby strukturę

techniczną i komunikacyjne właściwości dzieła oraz zaprojektowany przez twórcę proces wzajemnego oddziaływania komponentów dzieła i podmiotów komunikacji. Potrzeba dokumentacji tego obszaru została zaspokojona w dotychczasowych metodach dokumentacyjnych w największym stopniu. W praktyce niemal każdy model dokumentacji statycznej, zorientowanej na materialną obecność obiektów, uwzględnia opis poszczególnych komponentów dzieła – materialnych (namacalnych elementów instalacyjnych/montażowych) i niematerialnych (np. *software*). Część kładzie także nacisk na opis ich zachowania i wzajemnego oddziaływania. Zakłada to m.in. VMQ – kwestionariusz dla prac o zmiennych mediach podporządkowany przede wszystkim potrzebom ochrony. Pierwszą wersję kwestionariusza opracowali cytowany już J. Ippolito i Alain Depocas – szef Centre for Research and Documentation, DLF, w ramach VM. Zakładali oni wówczas, iż dziełu można przypisać jeden typ zachowania (*behaviour*)⁵⁷ i w konsekwencji jedną strategię konserwacyjną.⁵⁸ Obecna, trzecia wersja, wymaga określenia tychże nie na poziomie jednego dzieła, ale dla każdego komponentu pracy z osobna. Z kolei casus pracy Keitha Hamela *Obsessed again...*, będącej przedmiotem studium w projekcie InterPARES2 pokazuje, czym może skutkować stworzenie niekompletnej dokumentacji dzieła.⁵⁹ Zespół, którego zadaniem było ponowne odegranie owego przykładu audio artu, miał do dyspozycji dobry opis poszczególnych komponentów pracy (instrumenty, sprzęt odtwarzający), zarejestrowany performance i partyturę. Konserwacji wymagał program obsługujący część instrumentarium, w związku z czym poddawano go migracji⁶⁰ tak, by mógł funkcjonować w bardziej aktualnym systemie operacyjnym. Niestety nie stworzono dokumentu, który opisywałby wzajemne powiązania poszczególnych komponentów. Mimo zarejestrowanego wykonania, nie udało się odtworzyć pierwotnego działania pracy. Stąd tak ważne staje się udokumentowanie pożądaných technicznych zachowań i wzajemnych powiązań poszczególnych komponentów pracy.

Duży nacisk w wypracowanych strategiach dokumentacyjnych został położony na rozpoznanie koncepcji artysty. W przypadku prac interaktywnych istotne stało się określenie, jak powinien przebiegać proces interakcji, jakie role/zachowania zaprojektowano dla interaktorów i technicznej aparatury. Służą temu takie narzędzia

(VMQ beta 031, <http://variablemediaquestionnaire.net>). Jego autorzy napisali wprost, iż „otwarty (*open-source*) kwestionariusz patrzy na dzieła jak na zespoły różnych funkcjonalnych komponentów (...). Uznając relacyjny charakter większości współczesnych dzieł sztuki, zakres tych elementów nie ogranicza się do fizycznych komponentów takich jak komputerowe oprzyrządowanie czy elektroniczne wyświetlacze, ale obejmuje także otoczenie, działania użytkowników, przyświecające dziełom idee i zewnętrzne zależności”. W ujęciu VM praca składa się z rozmaitych części, które można pogrupować w czterech kategoriach: źródło (*source*), materiał (*material*), środowisko (*environment*), interakcja (*interaction*). Źródło będzie tożsame z tym, co dla pracy unikalne – koncepcją, zawartością wizualną, specyficznym programem itd. Materiał stanowi substancjalne uzupełnienie źródłowych elementów dzieła. Paradigmat VM zakłada, że materiały są w uzasadnionych przypadkach elementami zmiennymi. Środowisko to otoczenie, w którym prezentowane jest dzieło – przestrzeń ekspozycyjna, sieć, itd. Pod pojęciem interakcji rozumie się zamierzony (zaprojektowany przez artystę) sposób oddziaływania z odbiorcą. W VMQ, podobnie jak w MANS, komponenty stanowią najbardziej zmienną „warstwę” dzieła. Z punktu widzenia dokumentacji interaktywnych aspektów dzieła istotne wydaje się wpisanie w konceptualne modele dzieł następujących wniosków: działanie interaktora stanowi integralny element dzieła, koncepcja artysty może zostać wcielona na różne sposoby w formie kolejnych jego prezentacji, a manifestacje te mogą do pewnego stopnia odbiegać od projektu artysty.

Ważną kwestią wydaje się również określenie pozycji interaktorów. Nowe media zacierają uświęcone granice między artystą i odbiorcą, a także innymi postaciami uprawnionymi lub predestynowanymi do wniesienia określonego wkładu w dzieło. W związku z tym, autorstwo w kontekście nowych mediów coraz trudniej przypisać jednej postaci (artyście) – jest ono rozproszone pomiędzy rozmaitych uczestników procesu twórczego. Przywoływane w niniejszym artykule modele wprowadzają rozmaite kategorie „współautorów”⁵³ VMQ proponuje kategorię „zainteresowanej strony” (*stakeholder*), którą może być „cokolwiek lub ktokolwiek, kto uczestniczy w tworzeniu, wystawianiu lub archiwizacji pracy”⁵⁴ MANS uwzględnia kategorię twórców (*creators*), współtwórców lub osób wnoszących wkład (*contribu-*

tors), właściciela/zarządcy (*host*), wystawiającego (*presenter*) i publiczności (*audience*).

Propozycje te w mniejszym lub większym stopniu starają się pogodzić model współautora z tradycyjnym paradygmatem artysty jako głównego twórcy dzieła. Różne warianty odzwierciedlenia rozproszonego autorstwa w systemach opisowych i katalogowych stosowanych przez instytucje rozważał Ippolito. Zwrócił on uwagę, jak wiele w „nowomediowej” produkcji artystycznej funkcjonuje zespołów złożonych z artystów, programistów i aktywistów działających pod najrozmaitszymi szyldami, fluktuującymi między grupami. Ippolito stworzył także kategorię interpretatorów (*interpreters*), którymi mogą być osoby odpowiedzialne za odtworzenie dzieła i dokonującą istotnych decyzji na temat estetycznych, funkcjonalnych lub nawet koncepcyjnych aspektów dzieła. Rola ta może przypaść np. programistom lub konserwatorom. W praktyce Ippolito zrealizował część postulatów w projekcie prowadzonym wraz z zespołem współpracowników Uniwersytetu w Maine. *The Pool* (<http://pool.newmedia.umaine.edu>) to platforma internetowa, która powstała, aby umożliwić i stymulować wymianę obiektów graficznych, wideo, kodów programów i koncepcji pomiędzy studentami Wydziału Nowych Mediów. Model *The Pool* zorientowany jest na wspieranie i dokumentowanie kolektywnej współpracy nad projektami artystycznymi. Zrywa zatem z uświęconym przez rynek i historię sztuki paradygmatem artysty jako indywidualnej jednostki. W zamian proponuje postrzeganie dzieła jako systemu decyzji i działań wnoszonych przez rozmaitych uczestników procesu twórczego. W sposób najbardziej radykalny zagadnienie dystrybucji autorstwa rozwiązuje model koncepcyjny projektu CUM. Dzieło (projekt) stanowi tu logiczny system komponentów, zdarzeń i kolejnych manifestacji, z których każdy posiada własnego autora.

Należy jednak stwierdzić, że w proponowanych ujęciach działania interaktora uwzględnione są w niewielkim stopniu. Spośród wyżej wymienionych projektów tylko część wprost zwróciła uwagę na interaktywne właściwości sztuki mediów. Propozycje metod i narzędzi wielu z nich pozwoliły na objęcie dokumentacją tylko pewnych aspektów interaktywności. Tymczasem w sztuce interaktywnej dzieło, a dokładnie jego manifestacja, zależy od odbiorcy jak nigdy wcześniej. Pojawia się w związku z tym pytanie, czy praktyki dokumentacyjne w sposób

nych w ramach naprawy lub wypożyczeń). Sygnalizują tym samym, że tak jak sama sztuka odchodzi od „obiektowości”, tak definiowanie dzieł powinno w mniejszym stopniu uwzględniać obiektywne parametry ich materialnej postaci. Innymi słowy, zamiast zawężyć interpretację do fizycznych artefaktów lub abstrakcyjnych pojęć takich jak koncept, należy zaadaptować tę zmienność do nowej koncepcji dzieła. Rinehart w kontekście prawidłowej ochrony i dokumentacji zaproponował szukanie odpowiedzi nie na pytanie „jakie dzieło jest?”, lecz „jakie może być?”. W tym samym duchu argumentowała Ch. Paul: „w przypadku sztuki cyfrowej nie mamy do czynienia z obiektami, ale z zestawem warunków i możliwości – parametrów dla kreacji dzieła, które zostały ustanowione przez artystę oraz interwencją odbiorców, którzy ostatecznie tworzą te dzieła”.⁴⁹ Takie ujęcie stanowi odpowiedź na dwa kluczowe wyzwania sztuki mediów – zmienność i zdolność do funkcjonowania równoległe w kilku różnych „istnieniach” – w postaci różnych wersji, manifestacji czy powtórzeń.

W ramach wspomnianych wyżej projektów skoncentrowano się zatem na ponownej conceptualizacji medialnego dzieła sztuki i stworzeniu odpowiadającego mu modelu dokumentacji, który odzwierciedliłby zarówno procesualny charakter pracy, jak i złożony system oddziaływań na poziomie strukturalnym, komunikacyjnym i kontekstualnym. Luciana Duranti, reprezentująca projekt InterPARES², tak nakreśliła problem nowych wyzwań konserwacji i dokumentacji materii cyfrowej:

musimy rozważyć możliwość zastąpienia wyznaczników kompletności, stabilności i stałości możliwością [utworzenia] systemu, w którym odbywa się praca nad śledzeniem i zachowywaniem każdej zmiany, jaką przechodzi cyfrowy obiekt.⁵⁰

Specyfice dzieł o zmiennych mediach odpowiada m.in. Formalny zapis sztuki mediów (MANS) autorstwa Rineharta, wyrastający z projektów Archiving the Avant-Garde i VM. Przewiduje on, że praca może posiadać kilka wersji, a każde jej wykonanie można oprzeć na przygotowanej uprzednio partyturze, która stanowi jądro koncepcji MANS. Sekwencję kolejnych „warstw” dzieła odzwierciedla z kolei model DOCAM stworzony w oparciu o hierarchiczny model przestrzeni bibliograficznej (Functional Requirements For Bibliographic

Records – FRBR) wypracowany przez International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA) Study Group.⁵¹ W modelu FRBR dzieło (*Artwork*) może być wyrażone w pewnej realizacji (*Expression*), tak jak realizacją powieści może być jej wersja przeznaczona do druku. Oba poziomy odnoszą się do intelektualnych aspektów i jakości dzieła, w odróżnieniu od pozostałych, które kojarzyć należy z fizycznym aspektem pracy. Podział ten jest w dokumentacji konsekwentnie przestrzegany. Dzieło może posiadać kilka realizacji, ale każda realizacja może stanowić wyrażenie tylko jednego dzieła (np. powieść może realizować się w kilku wersjach: drukowanej w odcinkach w piśmie, wersji do wydania książkowego czy wersji pierwotnej przed edycją). Kolejne jednostki – materializacje i egzemplarze – opisują fizyczne aspekty dzieła. Materializacja (*Manifestation*) stanowi inkarnację dzieła, tak jak nakład wydrukowanych książek stanowi namacalną fizyczną manifestację powieści. Egzemplarz (*Item*) to z kolei pojedynczy przykład manifestacji, tak jak jeden egzemplarz książki reprezentuje dany nakład powieści. DOCAM wprowadza do tego modelu poziom komponentów – najmniejszych dających się wyodrębnić logicznych lub funkcjonalnych części dzieła o pewnych właściwościach.

Zespół v₂ po przeanalizowaniu dokumentacji własnych projektów zauważył, że są one często częścią większej całości, która nadaje im kontekst. Składa się na nie często szereg czynności, praktyk, narzędzi i komponentów realizowanych przez różnych aktorów.⁵² Stąd w modelu koncepcyjnym CUM przedmiot opisu stanowi projekt, który jak ujęli to autorzy, „odnosi się do całości jasno wyróżnionego procesu (łatwej do rozpoznania aktywności) wraz z jego różnymi manifestacjami na przestrzeni lat”. Projektem może być wystawa, przedsięwzięcie badawcze, festiwal lub samo dzieło. Mniejszą jednostkę stanowią zdarzenia (*Occurrences*) – łatwe do rozpoznania, określone produkty lub krótkie aktywności. Słownik CUM podaje, że „poziom zdarzenia odnosi się do dzieł i aktywności, które są zazwyczaj archiwizowane i opisywane przez instytucje jako osobne byty”. Są zatem najbardziej zbliżone do obiektów w tradycyjnym, „muzealnym” tego słowa znaczeniu. Zdarzenia tworzą komponenty. Są to takie jednostki, których nie można uznać za osobną pracę lub aktywność samą w sobie.

Na złożoność i heterogeniczność dzieł sztuki mediów kładzie nacisk również Variable Media Questionnaire

tion of Contemporary Art (INCCA). 2IDM współgra także z tradycyjnymi dziełami.

Biorąc pod uwagę wymienione wyżej cechy dzieł sztuki mediów, osoby odpowiedzialne za ich dokumentację muszą odpowiedzieć na fundamentalne pytanie: co i w jakim zakresie należy udokumentować, jaką perspektywę przyjąć – twórcy, odbiorcy czy postronnego obserwatora? David Rodowick zaznaczył, że „sztuka cyfrowa wprowadziła zamęt w sferze koncepcji estetycznych, ponieważ nie posiada substancji i nie jest łatwo identyfikowana jako obiekt. Żadna oparta na specyfice medium ontologia nie może wyznaczyć jej miejsca”.³⁷ Oto po raz pierwszy w formie tak radykalnej pojawił się kłopot z precyzyjnym uchwyceniem przedmiotu tego, co powinno podlegać zachowaniu i dokumentacji. Z punktu widzenia artystów, dzieło może być interpretowane jako koncept, działanie lub wszystko to, dzięki czemu praca powstaje.³⁸ Inny pogląd głosi, że esencją sztuki mediów może być oprogramowanie (software) umożliwiające aplikację artystycznego konceptu.³⁹ W tym duchu amerykański artysta Mark Napier, pionier *net.artu*, twierdzi, że z punktu widzenia jego twórczości instalacja stanowi przejściową konieczność na rynku sztuki.⁴⁰ Jak wykazały badania ankietowe przeprowadzone w ramach projektu *Inside Installations*, współcześni artyści często postrzegają sam proces jako „materię” ich pracy.⁴¹ Perspektywa instytucji nie zawsze jednak pokrywa, a jak twierdzą niektórzy – często nie powinna pokrywać się z perspektywą artystów.⁴²

W literaturze poświęconej sztuce mediów pod uwagę brano kilka wariantów. Według jednego z nich istotą dzieła miałyby być koncept, a więc zamysł artystyczny sprowadzony głównie do wartości intelektualnych dzieła. Inny wariant zakładał, że dzieło nowych mediów ma przede wszystkim charakter wydarzenia, a to, co naprawdę je konstytuuje, to moment doświadczania przez odbiorcę. Przeniesienie akcentu z materialnych efektów działania na sam proces postulowane było w sztuce od kilku dekad. Podobnie w teorii sztuki funkcjonowały idee kładące większy nacisk na sytuację odbiorczą – proces, który zachodzi, gdy widz staje twarzą w twarz z dziełem. W fenomenologicznym ujęciu Romana Ingardena dzieło posiada charakter intencjonalny i jest wynikiem konkretyzacji dokonywanej każdorazowo przez odbiorcę nad tzw. fundamentem bytowym dzieła, który posiada charakter materialny.⁴²

Tymczasem dzieło angażujące nowe media radykalizuje problem relacji odbiorca - dzieło przypisując mu nowe funkcje i upoważniając do nowych działań. Ryszard W. Kluszczyński wyróżnił trzy warianty pojmowania dzieła sztuki ze względu na jego relację do artefaktu i miejsce w sytuacji odbiorczej. W każdym z nich „dzieło sztuki powstaje w drugiej kolejności jako wytwór odbiorcy (...) w kontekście dostarczonego przez artystę”.⁴⁴ Inna propozycja zakłada, że dziełem można nazwać projekt artystyczny, a więc wszystko to, co zostało uwzględnione przez artystę jako integralny element dzieła. Zwolennikiem tezy, według której rolą artysty pozostaje tworzenie kontekstu dla doświadczenia odbiorczego, jest m.in. Roy Ascott.⁴⁵ R. Kluszczyński komentując ideę Ascotta przywołał pojęcie dyspozytywu (fr. *dispositif*). Warto przyjrzeć się temu terminowi bliżej, bo choć nie stał się popularny w literaturze poświęconej zachowaniu nowych mediów, wydaje się, że legł u podstaw koncepcji, na gruncie których wypracowuje się nowe modele konserwacji i dokumentacji sztuki wykorzystującej technologie. Termin ten wprowadził Michel Foucault, który zdefiniował dyspozytyw jako organizację czynników dyskursywnych i niedyskursywnych, zawsze uwzględniającą podmiot. W klasycznej już analizie dzieła Velazqueza *Las Meninas* funkcję tę pełni sam obraz.⁴⁶ Jean Louis Baudry reinterpretując pojęcie dyspozytywu w eseju „Le effet cinema” przeniósł punkt ciężkości na sytuację używania, korzystania z technologii.⁴⁷ Dyspozytyw odnosi się zatem tak do aparatury technicznej, jak i do widza. Łączy przedmiot i użytkownika, którego obecność wpisana została w jego funkcjonowanie i któremu przypisano określone miejsce w ramach zaprojektowanego ustawienia.⁴⁸

Należy podkreślić, że wszystkie zaprezentowane wyżej koncepcje zwracają się ku niematerialnym aspektom dzieł. Wiele konsekwentnie oddziela dzieło od artefaktu czy, jak określiliby to Ingarden, materialnego fundamentu bytowego. Sztuka nowych mediów kontynuuje odwrót od myślenia o dziele w kategorii obiektu – myślenia, które legło u podstaw teorii przedmiotu muzealnego i zorientowanych na fizycznie obecny obiekt metod konserwacji, dokumentacji i wystawiennictwa. Badacze zgodnie przyjmują, że dzieła interaktywne o niestabilnym medium będą w sposób nieunikniony zmieniać się w czasie, manifestować pod różnymi postaciami (w odmiennych aranżacjach, konfiguracjach itd.) i przy użyciu różnych materiałów (np. wymienia-

podział ten realizuje np. projekt Marie Sester pt. *Access* (2002 - ...) z kolekcji Zentrum für Kunst und Medien-technologie w Karlsruhe. Aparatura projektu umożliwia internautom śledzenie widzów przebywających w miejscu zamontowania pracy z dowolnego miejsca na świecie, przy pomocy punkтового światła i dźwięku. Dwie grupy odbiorców komunikują się z pracą za pomocą dwóch różnych interfejsów. Pierwsza, zorganizowana wokół układu wejścia, ma do dyspozycji stronę internetową przekazującą obraz z kamery internetowej i typowe narzędzia nawigacyjne (touch-pad, mysz komputerowa, klawiatura). Odbiorcy znajdujący się w miejscu publicznym często nie zdają sobie sprawy z tego, kto ich nadzoruje, ale mogą kształtować wydarzenie poprzez podejmowane przez siebie akcje: uniki, nerwowe ruchy, próby wyjaśnienia sytuacji.

Ch. Paul zwróciła uwagę, że partycypacyjny charakter nowych mediów wymusił także nowe zdefiniowanie ról artysty, odbiorcy i kuratora.³⁶ Znacznie wzrósł tu wpływ odbiorców na kształt dzieła. Interaktywny charakter niesie ze sobą także istotne konsekwencje z punktu widzenia pracy z dziełem, m.in. jego dokumentacji. Po pierwsze, podstawowy sposób istnienia interaktywnego dzieła to sytuacja uruchomienia i wyeksponowania. Dzieło ujawnia się *de facto* dopiero w wyniku aktywności kilku podmiotów, w tym przede wszystkim użytkownika. To, czy praca „zadziała” zależy od kompetencji i doświadczenia odbiorcy. Ponadto, w wielu przypadkach odbiorcy pozostawiają po sobie ślady działania, co powoduje, że każdy kolejny użytkownik staje przed nieco innym obiektem sztuki naznaczonym działalnością poprzednika. Co więcej, odbiorcy szczególnie w przestrzeni galerii mogą wzajemnie wpływać na sposób doświadczania pracy, mogą obserwować działania innych, sugerować się nimi, itd. Dlatego też nieprzypadkowo w kontekście sztuki mediów odbiorcy bywają uznawani za kolejnych współautorów dzieła.

Dzieło i odbiorcy – próby redefinicji

Problem dokumentacji sztuki niestandardowych mediów (w tym mediach elektronicznych) podejmowany był w ramach szeregu projektów. Najbardziej wpływowe przedsięwzięcie w dziedzinie ochrony sztuki niestabilnych mediów stanowiła inicjatywa VM zapoczątkowana przez Guggenheim Museum w 1999 roku i realizowana we współpracy z innymi instytucjami,

przede wszystkim Daniel Langlois Foundation (DLF). W jej łonie rozpoczęto pracę nad metodami dokumentacji podporządkowanymi ochronie dzieł, w tym przede wszystkim narzędziem zwanym Variable Media Questionnaire (VMQ). W oparciu o wnioski z projektu VM, Rinehart zaproponował formalny „System zapisu sztuki mediów” (Media Art Notation System – MANS), który dokumentowałby dopuszczalny stopień zmian w realizacji zaprojektowanego przez artystę dzieła. Problem dokumentacji cyfrowych dzieł sztuki podjęto także w ramach drugiej odsłony projektu The International Research on Permanent Authentic Records in Electronic Systems (InterPARES2). Na uwagę zasługuje także portal Rhizome.org wraz z bazą wykorzystujących technologię dzieł sztuki lub ich dokumentacji. W praktyce część zadań dokumentacyjnych wobec obiektów umieszczonych w ArtBase realizowana jest przy pomocy kwestionariusza wzorowanego na VMQ, ale dostosowanego do potrzeb bazy. Obszar zainteresowań wspólnego przedsięwzięcia San Francisco MoMA, New Art Trust, MoMA w Nowym Jorku oraz Tate nazwany Matters in Media Art (MiMA) wyznaczyły m.in. zagadnienia wypożyczania i nabywania dzieł „bazujących na czasie” (*time-based*). Położono przy tym duży nacisk na konieczność sporządzania dokładnej dokumentacji w czasie każdego z tych procesów. Capturing Unstable Media (CUM) realizowany przez holenderską v2 Organisation poświęcony został wyłącznie problematyce dokumentacji sztuki mediów. Na potrzeby „uchwylenia niestabilnych mediów” opracowany został w jego ramach interesujący model conceptualny dokumentacji dzieła (CUM Conceptual Model). W ramach wspomnianego już projektu DOCAM opracowano i udostępniono w Internecie m.in. następujące przewodniki i narzędzia pomocne w dokumentacji dzieł: zestaw wskazówek dotyczących katalogowania kolekcji nowych mediów (*A Cataloguing Guide for New Media Collections*), model dokumentacyjny dostosowany do sztuki mediów wraz z interfejsem wizualizującym dokumentację (*A Documentary Model*) oraz dwujęzyczne opracowanie łączące właściwości słownika i teaurusu (*The DOCAM Glossaurus*). Model dokumentacyjny Inside Installations Documentation Model (iIDM) uwzględniający ewolucję dzieła w czasie opracował również zespół projektu Inside Installations – Preservation and Presentation of Installation Art, prowadzonego przez szereg instytucji europejskich zrzeszonych w organizacji International Network for the Conserva-

podmiotów komunikacji, np. dwóch systemów komputerowych lub systemu komputerowego i człowieka.³¹ Sztuka interaktywna przedefiniowała rolę odbiorcy i artyści w sposób bardziej radykalny niż uczyniła to sztuka awangardowa pierwszych dekad dwudziestego wieku. Przede wszystkim jednak zmusiła do zweryfikowania wyobrażenia na temat statusu i roli samego dzieła. Dzieło przestało już być utożsamiane z obiektem o skończonej strukturze, niezmiennym w czasie i co ważniejsze – zamkniętym na zewnętrzne działania systemów i odbiorców. Sztuka interaktywna nadała odbiorcy szereg przywilejów, które Antoni Porczak podsumował w sposób następujący:

[odbiorca] może nie tylko obserwować, przeżywać, ale również działać, przemieszczać się, operować interfejsami i przyrządami – zmieniać zastane środowisko pozostawione nie tylko przez autora instalacji, ale również poprzedników, interaktorów. Działania interaktora są często widoczne dla innych użytkowników, jest on więc kimś w rodzaju performerera, ale działającego na własny użytek.³²

Istnieje kilka sposobów pozostawienia śladów interakcji. Odbiorcy mogą np. dodawać rozmaite informacje do bazy danych projektu. Instalacją *Pockets Full of Memories* (2001) George Legrady zaoferował interaktorom możliwość sfotografowania posiadanych przy sobie niewielkich przedmiotów i pozostawienia ich fotograficznych wyobrażeń w bazie pracy. Interakcja może mieć również negatywny charakter – np. wtedy, gdy odbiorcy ujmują pracy jej strukturalne fragmenty. Działo się tak choćby w przypadku projektu *Contemporary.cc* (2009) Zacka Gage'a, w którym każde wejście na stronę likwidowało część kodu źródłowego dzieła. Kod za każdym razem manifestował się w innej formie, inaczej bowiem interpretowany był przez wyszukiwarkę.

Manipulowanie interfejsem z kolei może przybrać dwie podstawowe formy: bezpośrednią – gdy interfejs posiada postać materialną i fizycznie uchwytą oraz zapośredniczoną – gdy odbiorca manipuluje dziełem w inny niż dotykowy sposób.

Proces interakcji często jest taktylny – użytkownik faktycznie fizycznie dotyka pracy i doświadcza jej reakcji. W niektórych przypadkach interfejs nie tylko przypomina materiał, ale także zapewnia fizyczne, haptyczne sprzężenie

nie zwrotne. Jednakże nie każda sztuka interaktywna jest taktylna w tym wąskim tego słowa znaczeniu. Interakcja może być czasem bardziej oddalona lub zmediatyzowana. W tych przypadkach nie zachodzi żaden proces fizycznego dotykania pracy, ale możliwe jest obserwowanie efektów własnej aktywności. Można patrzeć, krzyżeć, machać rękami, a interakcja zachodzi.³³

Istnieje szereg prac, których twórcy świadomie konfrontują dotykalne właściwości materii z nieuchwytną siecią połączeń i procesów elektronicznych. Zabieg ten należy do specjalności Daniela Rozina.³⁴ Artysta tworzy w ramach serii *Wooden mirrors* (1999) konstrukcje złożone z dziesiątków niewielkich kawałków drewna. Dodatkowo całą konstrukcję wyposaża w mechanizm komputerowy oparty na działaniu fotokomórki, który wprawia w ruch poszczególne bloczki drewna. Stworzone w ten sposób obiekty imitują działanie lustra – fotokomórka rejestruje obraz każdego widza, który stanie przed obiektem. Parametry odległości przetwarzane są na informacje, dzięki którym drewniane bloczki nachylają się pod różnymi kątami. Wykorzystując kąt padania światła i zacienienia tworzą w czasie rzeczywistym obraz widza, który nawiązuje zresztą do estetyki cyfrowego obrazu, dla którego charakterystyczny jest efekt pikselizacji.

Kolejnym istotnym zjawiskiem z punktu widzenia dokumentacji i wystawiennictwa jest fakt, że interakcja może odbywać się na kilku poziomach i nie ograniczać się tylko do komunikacji ze środowiskiem technologicznym, ale może zaistnieć również między użytkownikami. Sztandarowy przykład takiego projektu stanowi *A-Valve* Christy Sommerer i Laurenta Mignonneau. *A-Valve* (1994-1995) umożliwiał odbiorcy tworzenie (programowanie), wchodzenie w interakcję lub obserwowanie sztucznego życia, które kierowało się wewnętrznymi prawami, ale było również regulowane przez zewnętrzne wobec niego decyzje odbiorców. Dynamika systemu zależała od liczby użytkowników, a ta mogła zmieniać się w czasie. Większa liczba użytkowników sprzyjała nawiązaniu komunikacji i bardziej efektywnemu czy radosnemu doświadczeniu dzieła. Inny ciekawy fenomen stanowi podział ról użytkowników w obrębie jednego dzieła. Jeśli przyjąć, że dzieło to pewnego rodzaju system, organizację takiego uczestnictwa można przestawić jako zlokalizowaną wokół układu wejścia (*input*) i wyjścia (*output*).³⁵ W praktyce

sób. Raz zniszczone stają się nieosiągalne i praktycznie niemożliwe do naprawienia”.¹⁹ Stąd ochrona zasobów cyfrowych (*digital preservation*) koncentruje się raczej na zabezpieczeniu danych, niż ich „naprawianiu”. Jak napisał Tim Dant, w kulturze materialnej „nie zauważamy rzeczy dopóki się nie zniszczą, nie znajdują się w niecodziennych kontekstach, nie zostaną umieszczone w muzeum”.²⁰ Sytuacja taka jest niedopuszczalna w przypadku sztuki cyfrowej.

Uchwycić cyfrowe dzieło sztuki

Christiane Paul w eseju „The Myth of Immateriality”²¹ i określiła sztukę nowych mediów m.in. jako modułarną, zmienną, generatywną i konfigurowalną. Lev Manovich wśród jej głównych cech wymienił modułarność, automatyzację i wariacyjność.²² Wszystkie te cechy wiążą się z potencjałem dzieł sztuki cyfrowej do odmiennych manifestacji wraz z każdą kolejną prezentacją dzieła. Na fakt, że to samo dzieło może zupełnie inaczej prezentować się w czasie różnych wystaw wpływa kilka czynników. Rinehart stwierdził: „W przypadku sztuki internetowej czynniki takie jak skala, kolor czy prędkość działania mogą znacznie różnić się, jeśli będą oglądane na różnych monitorach z użyciem różnych prędkości Internetu. Zmienność ta nie jest postrzegana jako destrukcyjna, ale raczej jako integralna właściwość medium i pracy”.²³ Każde wyeksponowanie, podobnie jak zabieg konserwacji, zawiera w sobie element interpretacji i otwiera kolejny rozdział w życiu dzieła. Pip Laurenson snując rozważania nad potencjalnym rozumieniem autentyczności sztuki mediów odwołała się do nakreślonego przez Nelsona Goodmana podziału na sztuki autograficzne (np. obrazy) i allograficzne (np. muzyka, teatr).²⁴ Konserwatorka Tate Modern doszła do wniosku, że nowe media wymagają podejścia przypisanego tym ostatnim, w których dzieło posiada różne wykonania niezależnie od historii jego stworzenia. W innym miejscu, przekładając tę koncepcję na język sztuk wizualnych, Laurenson przekonywał, że „dzieła oparte na czasie (*time-based*) muszą być doświadczane jako zainstalowane wydarzenia”.²⁵ Podobnymi spostrzeżeniami podzielił się R. Rinehart: „Sztuka mediów jest w tym samym stopniu performatywna i zorientowana na zachowanie, co artefaktualna i obiektowa. (...) To, co łączy sztukę mediów z muzyką to zmienność instrumentów. Ten sam utwór może być wykonany na różnych instrumentach,

niekoniecznie z epoki. Dopóki zachowuje logikę działania, możemy mówić o jego autentyczności”.²⁶ Niekiedy dobór tych instrumentów determinują instytucje wystawiennicze. Problem ten można określić jako formatowanie dzieł na potrzeby prezentacji w galerii.²⁷

O tym, jak bardzo zróżnicowane wersje pracy mogą kryć się pod jednym tytułem, świadczy praca Cory’ego Arcangela *Super Mario Clouds* (2002-...). Pierwszą interaktywną wersję można określić jako propozycję Do-It-Yourself (zrób-to-sam). Artysta na autorskiej stronie internetowej²⁸ zaprosił odbiorców do skonstruowania własnej zmodyfikowanej kasyety *Super Mario Clouds* na konsolę. Obok dokładnych instrukcji zamieścił do pobrania kod źródłowy i odnośnik do odpowiednich elementów oprogramowania. Dzięki tym komponentom odbiorcy mogą skonstruować własne egzemplarze dzieła. Druga wersja – instalacja wideo przeznaczona do biernego odbioru – powstała z inspiracji Jose Friere’a, kuratora Team Gallery, w której praca była pokazana po raz pierwszy.²⁹ Pomysł przypadł artyście do gustu. Decyzja nie została podjęta wbrew jego woli, choć zaprzeczała pierwotnej idei dzieła. W czasie jednego z pokazów, obok projekcji zaprezentowano wydruki z instrukcjami ze strony internetowej, które nie zwróciły jednak uwagi publiczności. Oryginalna wersja zeszła zatem na drugi plan.

Ippolito zaproponował rejestrowanie znaczących zmian w projektach i odzwierciedlanie ich w informacji podawanej widzom, nawet w samym tytule pracy. Podał przykład pracy *Apartment* (2001-2004) autorstwa Marka Walczaka, Martina Wattenberga i Jonathana Feinberga, która jest nadal modyfikowana przez odbiorców, ale na przestrzeni lat była także modyfikowana przez samych twórców (np. poprzez udoskonalanie możliwości pracy czy zmiany w programie). Ippolito zarekomendował system wypróbowany na gruncie oprogramowania, gdzie różne wersje opatrywane są odpowiednią informacją pozwalającą na identyfikację parametrów i czasu powstania obiektu.³⁰

Interaktywne aspekty cyfrowych dzieł

Kolejne istotne pytania dotyczące aktualności metod dokumentacyjnych sprowokował interaktywny charakter sztuki mediów. Interaktywne dzieło to takie, które wymaga działania co najmniej dwóch aktywnych

kilka minut z blogów zamieszczonych w sieci wszystkich fragmentów wpisów uwzględniających zwroty „I feel” oraz „I am feeling”. Praca powstała w 2005 roku, aby zwizualizować bogactwo ludzkich emocji i uczuć, które na co dzień kwituje się jednym słowem: „fine”. Projekt bazuje na systematycznym pobieraniu treści ze źródeł zewnętrznych, które stanowią blogi umieszczone na serwerach należących do kilku różnych koncernów, takich jak Blogger, MySpace, MSN Spaces, LiveJournal. Wiele projektów artystycznych odsyła również odbiorcę do zewnętrznych obiektów internetowych za pomocą hiperłączy. Często zdarza się, że po pewnym czasie wiele z tych obiektów już nie istnieje lub zostało przeniesionych w inne „miejsce” w sieci, a interaktor odbiera jedynie komunikat „404 File Not Found”.

Inny nieco problem przedstawia projekt, który w zamysle twórców Scotta Kidalla i Nathaniela Sterna miał interweniować w Wikipedię. Istotą projektu *Wikipedia Art* – *art that anyone can edit* stanowił zamieszczony w Wikipedii samoreferencyjny artykuł. Tuż po publikacji kilku współpracowników artystów zamieściło teksty dotyczące artykułu *Wikipedia Art* w innych źródłach, które następnie twórcy zacytowali dla (samo)uwiarygodnienia artykułu. W zamysle Kidalla i Sterna hasło miało obrastać w szereg odniesień, cytatów i komentarzy. Projekt istniał w tej formie jedynie 15 godzin, ponieważ został odrzucony przez Wikipedystów. Obecnie dokumentacja tej krótkiej, początkowej fazy pracy dostępna jest na stronie <http://www.wikipediaart.org>.

Jak ironicznie skomentował Jon Ippolito postulując odejście od myślenia o dziełach sztuki w kategoriach medium, „w epoce Internetu nowe medium pojawia się co dziesięć minut”¹³ Cierpią na tym dzieła sztuki powołane do życia w oparciu o konkretne wersje elektronicznych i internetowych produktów. W procesie twórczym artyści rzadko zwracają się o opinie do konserwatorów czy instytucji potencjalnie zainteresowanych włączeniem dzieł do swych kolekcji. Jednym z pomysłów na efektywną ochronę sztuki mediów jest edukacja dotycząca konsekwencji korzystania z technologii.¹⁴ Zanim jednak przyniesie ona pierwsze efekty, w kolejce do udokumentowania czeka szereg dzieł narażonych na zniknięcie z artystycznego obiegu.

Kolejnego impulsu do szybkiego sformułowania narzędzi dokumentacyjnych dostarcza kruchość elektronicz-

nych, w tym przede wszystkim cyfrowych, komponentów dzieł. Cyfrowy – to znaczy stosujący zapis binarny, w którym cyfry przyjmują tylko dwie wartości: 1 lub 0. Cyfrowy obiekt składa się z bitów. Według Nicholasa Negroponte „bit nie ma koloru, rozmiaru, ani wagi, ale może podróżować z prędkością światła. Ma dwa stany istnienia: włączony/wyłączony, prawda/fałsz, góra/dół, czarny/biały, tak/nie”¹⁵ Świat analogowy i cyfrowy można przedstawić tak jak czyni to autor *An Introduction to Digital Media* – jako opozycję ciągłości i nieciągłości. Charakter cyfrowej informacji „jest w istocie nieciągły. Daleka od odzwierciedlenia nieprzerwanych wartości opiera się ona jedynie na dwóch różnych stacjach. W świecie cyfrowym rzeczy są lub ich nie ma, istnieje tryb »on« lub »off« . Nie ma żadnych stanów pośrednich”¹⁶ Konsekwencje, jakie rodzi owa dychotomia wyłożył Rinehart w eseju o znamienym tytule „The Straw that Broke the Museum’s Back”, poświęconym konfrontacji sztuki cyfrowej z rzeczywistością instytucji sztuki: „Jeśli dane zapisywane są jako 0 i 1 nie istnieje wówczas żaden obiekt poza aktem przetwarzania tych danych. Sekwencję tę można odczytać tylko przy pomocy oprogramowania i sprzętu komputerowego”¹⁷

Cyfrowy obiekt – czy będzie to niewielki plik graficzny czy program – nie istnieje poza momentem odtwarzania. Podstawowy sposób istnienia cyfrowego dzieła sztuki to sytuacja wyeksponowania i uruchomienia. Zaznacza się jednocześnie, że cyfrowe dane są podatne w większym stopniu na zniszczenie niż tradycyjne, materialne obiekty. Utrata któregośkolwiek z elementów umożliwiających odczytanie informacji oznacza dla cyfrowego dzieła śmierć. Likwidacja informacji może nastąpić m.in. w wyniku nieuwagi człowieka. Toteż jak czytamy we wstępie do *Guide to Distributed Digital Preservation*, z ochroną kolekcji cyfrowych wiąże się ryzyko: „ze względu na elektrony przy pomocy których [kolekcje] są napisane, mogą być w sposób katastrofalny utracone szybciej niż tradycyjne kolekcje z powodu błędów technicznych lub ludzkich”¹⁸ Naprawienie szkody odbywa się jednak inaczej niż w świecie analogowym (poprzez rekonstrukcję czy uzupełnienie ubytków). Jak odnotował Besser: „tradycyjne, fizyczne artefakty ulegają różnym formom niszczenia – urazom mechanicznym, procesom rozkładu, itd. W takim naruszonym stanie mogą jednak istnieć, trwać i być może w przyszłości doczekać odnowienia lub naprawy. Obiekty elektroniczne nie niszczą w podobny spo-

teraktywny charakter dzieł sztuki mediów. Ponadto zaznaczył, że w przeciwieństwie do tradycyjnych obiektów, dane wymagające udokumentowania często nie mogą być odczytane z materialnej warstwy dzieła, ponieważ jego istota zasadza się w oderwaniu od fizycznego obiektu. Uznał zatem dotychczasowe metody dokumentacji za niewystarczające.

Pierwszy z wymienionych czynników – zmienność, wiąże się z zależnością tego rodzaju sztuki od bieżącej technologii. Artyści w procesie twórczym korzystają przeważnie z najbardziej popularnych i dostępnych w danym czasie nowinek technicznych. Odbywa się to zarówno na poziomie hardware'u (sprzętu projekcyjnego, wyświetlaczowego i komputerowego), jak i na poziomie software'u (systemów operacyjnych, programów, aplikacji). Tymczasem, każdego roku koncerny takie jak Apple czy Microsoft wprowadzają na rynek tysiące nowych lub „ulepszonych” wersji funkcjonujących już produktów elektronicznych zanim te faktycznie tracą na funkcjonalności. Pozytywne reakcje konsumentów i rosnący popyt na nowości techniczne powodują, że firmy koncentrują się na produkcji coraz to nowszych modeli kosztem poprzednich propozycji, które w krótkim czasie wychodzą z użycia wraz ze stworzonymi w oparciu o nie pracami artystów.

Coraz szybszy rozwój⁶ i komercjalizacja technologii sprawiają, iż prędzej niż do tej pory wychodzi z użycia aparatura techniczna niezbędna dla przechowywania i przetwarzania cyfrowych informacji. Niestabilność to w tym przypadku raczej stan permanentny niż chwilowa przypadłość. Jak zauważa Richard Rinehart, dyrektor Samek Art Gallery na Bucknell University, związany z UC Berkeley Art Museum/Pacific Film Archive: „Sztuka medialna, a zwłaszcza sztuka cyfrowa, są niestabilne już od momentu stworzenia”.⁷ Stanowi to poważne wyzwanie dla ochrony sztuki cyfrowej przed podzieleniem losu zwykłych elektronicznych produktów.⁸ Wychodzenie z użycia (*obsolescence*) dotyczy w tym samym stopniu sprzętu co oprogramowania.

Ponieważ nowe modele sprzętu i wersje programów pojawiają się na rynku regularnie, równie regularnie powinno sprawdzać się, czy dzieło nadal pozostaje z nimi dobrze „zestrojone”. Obiekty cyfrowe można przechowywać na mniej lub bardziej niezawodnych nośnikach, jednak bez uruchamiania ich co pewien czas na kolej-

nych modelach komputerów i systemach operacyjnych, dane mogą przestać pracować i nie dać się już więcej odtwarzać poprawnie. Znamienny jest tu przypadek pracy *Brandon* autorstwa Shu Lea Cheang. Praca została zamówiona przez Guggenheim Museum NYC w 2001 roku, w bazie portalu Rhizome umieszczono do niej również link. Projekt stanowił hipertekstową opowieść zainspirowaną historią transseksualisty Brandona Teeny. Interaktorzy mogli przez rok rozwijać opowieść dodając własne treści (pliki tekstowe, graficzne, itp.). Po roku strona została zarchiwizowana. Przez długi czas nie kontrolowano stanu pracy. Nie sprawdzono również, czym skutkowało przeniesienie plików na inny serwer. W czasie przygotowań do wystawy *ArtBase 101* w roku 2005 okazało się, że praca jest w opłakanym stanie. Wiele hiperłączy przestało działać, podstrony i elementy graficzne nie otwierały się poprawnie.⁹ Przywrócenie projektu do stanu „wystawialności” pochłonęło sporo czasu.¹⁰ Jak przekonują autorzy „Preservation of Art in the Digital Realm”: „Potrzeba aktywnej ochrony jest bezpośrednio związana z szybkością zmian i kruchością materiału. Tradycja delikatnego zaniechania, która sprawdzała się w przypadku tradycyjnej konserwacji, nie sprawdza się w przypadku cyfrowych obiektów”.¹¹ Przykład pracy *Brandon* pokazuje w sposób wymowny, jak stosowanie nieprzemyślanych, niekompatybilnych rozwiązań technicznych w krótkim czasie, bo w ciągu zaledwie czterech lat, doprowadziło do poważnego uszkodzenia pracy.

Inny poziom uwikłania w bieżące technologie wynika z silnego związku szeregu prac z Internetem, który stanowić może dla nich zarówno medium, jak i niezbędny do odczytania kontekst. Internet to nie tylko konglomerat nowych propozycji technologicznych. To także miejsce nowych fenomenów kulturowych, społecznych i ekonomicznych, które stanowią zarówno zaplecze, jak i przedmiot podejmowanych w sieci projektów artystycznych. Poważny problem, zdefiniowany przez Howarda Bessera jako „problem interrelacyjności”,¹² reprezentują prace zanurzone w przestrzeni sieci tak, że trudno ustalić gdzie *de facto* przebiegają ich granice. Uwikłanie to może przebiegać na poziomie strukturalnym, np. poprzez czerpanie danych z niezależnych od artysty czy instytucji sztuki stron internetowych. Przykładu dostarcza projekt *We feel fine* (<http://www.wefelfine.org>), którego autorami są Jonathan Harris i Sep Kamvar. Mechanizm pracy polega na gromadzeniu co

Weronika DOBROWOLSKA

DOKUMENTACJA INTERAKTYWNYCH ASPEKTÓW DZIEŁ SZTUKI MEDIÓW

Rozważenie problemu dokumentacji dzieł wykorzystujących media elektroniczne może stanowić okazję do przyjrzenia się na nowo wykorzystywanym dotychczas metodom dokumentacyjnym. Sztuka mediów elektronicznych, w tym przede wszystkim mediów cyfrowych, rzuca bowiem w kontekście ochrony i wystawiennictwa wyzwanie instytucjonalnemu światu sztuki – konserwatorom, kuratorom, producentom wystaw. Do pytań i wątpliwości, które prowokowały zarówno tradycyjne, jak i bardziej eksperymentalne formy sztuki (takie jak instalacje czy performance), dorzuca nowe i zostawia mniej czasu na udzielenie odpowiedzi. Wynika to z faktu, iż paradoksalnie dzieła sztuki mediów narażone są na zniszczenie lub zniknięcie z artystycznego obiegu w większym stopniu niż dzieła korzystające z innych form artystycznego wyrazu. W tych warunkach dobrze przygotowana i kompleksowa dokumentacja prac staje się nie do przecenienia.

Media elektroniczne = media zmienne

Aby odpowiedzieć na tę potrzebę podjęto próby sformułowania nowych lub weryfikacji istniejących już metod i narzędzi dokumentacyjnych. Choć zagadnienie interaktywności nie stanowiło tu głównego przedmiotu zainteresowania, część z tych przedsięwzięć zostanie przywołana w dalszej części artykułu ze względu na istotne z punktu widzenia tytułowego problemu propozycje zredefiniowaniu dzieła i jego relacji z odbiorcą. Problem dokumentacji interaktywnych dzieł podejmowano w ramach projektów zorientowanych nie tyle na sztukę mediów, ile na sztukę posługującą się nietrwałymi materiałami w ogóle. Za takie można uznać, oprócz nośników elektronicznych, materię biologiczną podlegającą

naturalnemu procesowi rozkładu czy materiały powstałe niezależnie od artysty w wyniku produkcji masowej, trudne do zastąpienia po ustaniu produkcji. Toteż inicjatywy takie jak Variable Media (VM)¹ i pozostające pod jej wpływem Archiving the Avant-garde² czy Forging the Future (FF)³ w pierwszej kolejności koncentrowały się na innych niż interaktywne jakościach dzieł sztuki mediów. Jeden z najważniejszych wniosków wynikających z tych projektów można streścić w następujący sposób: dzieła korzystające z niestabilnych mediów (*unstable*) nie mogą trwać w stanie nienaruszonym, muszą się zmieniać, a zadaniem instytucji sztuki jest zmianą tą pokierować. W tych okolicznościach dokumentacji miała przyspaść rola szczególna.

Dokumentacja sztuki mediów wydaje się zadaniem bardziej skomplikowanym niż ma to miejsce w przypadku innych form sztuki. Aby lepiej zrozumieć zagadnienie dokumentacji interaktywnego charakteru prac należy przyrzeć się także innym czynnikom wpływającym na konieczność przemyślenia metod dokumentacyjnych w odniesieniu do sztuki mediów. To one bowiem, a nie interaktywny charakter, motywowały powstanie nowych modeli i narzędzi dokumentacyjnych na potrzeby sztuki mediów. Kilka czynników zdefiniował zespół Documentation et conservation du patrimoine des arts mediatiques (DOCAM) – projektu badawczego zorientowanego na sztukę mediów elektronicznych.⁴ We wstępie do *DOCAM Cataloguing Guide* wskazano przede wszystkim „zmiennosc, która nie była zjawiskiem nowym dla dzieł z dziedziny teatru, tańca i muzyki, ale do tej pory nie była aplikowana do dzieł z obszaru sztuk wizualnych”⁵ Zespół DOCAM zwrócił również uwagę na procesualny, hybrydyczny i – w dalszej kolejności – in-

przeprowadzane samodzielnie we własnym, prywatnym laboratorium. W takim właśnie celu powołano *Biotech Hobbyist* – magazyn internetowy i forum dyskusyjne przeznaczone dla entuzjastów biotechnologii. Zachęcano w nim do przeniesienia zdobycy wysokich technologii do prywatnych domów, garaży, kuchni, piwnic, gdzie bio-amatorzy urządzą swoje laboratoria by móc „majsterkować przy DNA”. Magazyn, którego pomysłodawcami są artyści i aktywiści tacy jak Natalie Jeremijenko, Heath Bunting, Eugene Thacker i Denna Jones podkreślają silne związki między biologią, polityką i kulturą. Nieco później ukazała się drukowana wersja magazynu zatytułowana *Creative Biotechnology: A User's Manual*, której twórcy deklarują:

Działania *Biotech Hobbyist* często koncentrują się na tworzeniu narzędzi do krytycznego myślenia o biotechnologiach: jak wypreparować własne DNA? Jak sklonować rośliny? Jak sekwencjonować DNA? Jak hodować tkanki? Jak wykorzystywać komputery do poznawania DNA i białek?⁶

Pozostając wierni idei wolnego dostępu do informacji (*open source*), artyści umożliwiają swobodny dostęp do tekstów wchodzących w skład publikacji. *Biotech Hobbyist* również promuje przede wszystkim działania indywidualne, dokonywane w prywatnych garażowych laboratoriach, z dozą dobrego humoru, zabawy, żartu, który jednak ma ogromny potencjał kreatywny i krytyczny. Tutaj, jak nietrudno sobie wyobrazić, dokumentacja ma charakter instruktażu i swoistego dowodu, że pewne działania zostały podjęte, a efekty uzyskane lub nie.

Sztuka biologicznych mediów lokuje się więc między pragnieniem prezentacji dzieła a niechętnie akceptowaną koniecznością reprezentowania go przez niewspółmierną dokumentację. Ta zaś spełnia nie tylko rolę zapisu utrwalającego proces powstawania dzieła oraz swoistego dowodu jego istnienia, ale też – w przypadku prac zachęcających do samodzielnych działań z żywym materiałem i biotechnologiami – staje się niezbędnym instruktażem.

Monika BAKKE

PRZYPISY:

01. Robert Michell, *Bioart and the Vitality of Media* (Washington: University of Washington Press, 2010), 11.
02. W.J.T. Mitchell, „The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction,” *Modernism/modernity* 10, nr 3 (2003): 495.
03. Monika Bakke, „Dlaczego masz trzecie ucho? Abyś ty mogła lepiej słyszeć! Wywiad ze Stelarkiem,” w: *Obieg* (07.12.2007), <http://www.obieg.pl/rozmowy/1561>.
04. Np. Natalie Jeremijenko, por. Allen Riddell, „Tweaking Genes in the Basement,” w: *Wired* (07.06.2006), <http://www.wired.com/medtech/health/news/2006/07/71276>.
05. Critical Art Ensemble, *The Molecular Invasion*, (Brooklyn, NY: Autonomedia, 2002), <http://www.critical-art.net/books/molecular/index.html> pod: Chapter 3: *Transgenic Production and Cultural Resistance: A Seven-Point Plan*, 59. Zob. też: <http://www.criticalart.net/Biotech.html>
06. Natalie Jeremijenko i Eugene Thacker, *Creative Biotechnology: A User's Manual*, (Newcastle upon Tyne: Locus+ Publishing, 2004), http://www.locusplus.org.uk/biotech_hobbyist.html.

Przeciw dokumentacji zamiast dzieła

Wielu artystów z kręgu bio artu unika, a wręcz wyraża niechęć do eksponowania dokumentacji swoich prac w miejsce ich samych, uważając ją za dalece niewspółmierną i tworzącą niewłaściwy odbiór. Artyści podziękując te poglądy kładą bowiem ogromny nacisk na to, by stworzyć odbiorcy możliwość mniej lub bardziej bezpośredniego zetknięcia się z materialnością laboratoryjnego życia. W takich przypadkach, w galeriach zobaczyć można żywe obiekty artystyczne umieszczone w bioreaktorach, probówkach, szalkach Petriego itp.

Wprowadzenie w obszar sztuki żywych i tzw. pół-żywych (*semi-living*) obiektów pociąga za sobą specyficzne wymagania i zarazem możliwości takie jak na przykład karmienie ich przez publiczność od-wiedzającą wystawę, ale także wymusza na kuratorach lub obsłudze ekspozycji decyzję o ich uśmierceniu na końcu wystawy. Artyści działający jako grupa Tissue Culture & Art, w czasie niektórych finałów organizują tzw. „rytuał uśmiercania” polegający na wyjęciu pół-żywych obiektów z ich środowiska, czyli zamkniętego lokum, które do tej pory chroniło je przed bakteriami i grzybami. Uczestnicy „rytuału” mogą więc dotknąć lub dmuchnąć na rzeźby tym samym śmiertelnie je infekując. Działanie to nie zakłada, ani nie projektuje żadnej etyki zabijania, ale raczej wskazuje na wszechobecność śmierci i zabijania pozbawionych jakiegokolwiek moralnej refleksji, z czym przecież stykamy się na co dzień (mam tu na myśli nie tylko zabijanie w celu produkcji żywności ale też zażywanie antybiotyków, mycie zębów, używanie środków czystości, itp). Innymi słowy „rytuał zabijania” nie promuje przemocy, ale uwidocznia współwystępowalność procesów życia, umierania, zabijania, rodzenia się itd. Ukazuje również ogromną potencję i wszechobecność życia, nawet tam gdzie go nie widzimy. Ten przekaz pojawia się w działaniu, a zatem bezpośrednio dostępny jest dla nielicznej publiczności, co wiąże się z koniecznością dokumentacji, która jednak nie może go zastąpić.

W jeszcze większym stopniu publiczność angażują artyści będący jednocześnie aktywistami lub silnie wspierający aktywistów, tym samym propagując przekonanie, że właśnie bezpośredni kontakt z biotechnologiami umożliwi wyrobienie własnego poglądu na ich temat,

a co za tym idzie, stwarza większe możliwości wpływu na politykę determinującą naszą przyszłość.⁴ W tej kategorii lokuje się prace realizowane przez Critical Art Ensemble (CAE) będący kolektywem artystów zainteresowanych politycznym aktywizmem, demokratyzacją wiedzy oraz rozwijaniem podejścia amatorskiego do nauki i technologii. W zmieniającym się składzie, od 1987 roku CAE realizowało projekty wideo, instalacje, akcje oraz wydało rozliczne pamflety i kilka książek, które zgodnie z zasadą wolnego dostępu (*open source*) można również za darmo przeglądać w internecie. Wszystkie te działania mają charakter krytyczny, a niektóre spośród nich odnoszą się szczególnie do zagadnień biotechnologii, biopolityki i biowładzy. Dokumentacja spełnia tu taką samą rolę jak w przypadku body artu czy performance.

Przykładem niech będzie projekt pt. *Molecular Invasion*, do którego CAE wybrało modyfikowane genetycznie, herbicydoodporne rośliny z linii Roundup Ready (RR) produkowane przez koncern Monsanto. Ich celem stało się niejako odwrócenie efektu uzyskanego przez modyfikację genetyczną, czyli ponowne uwrażliwienie roślin na herbicyd Roundup. Eksperyment ten był prowadzony w przestrzeniach muzeum, w prowizorycznie zaaranżowanym laboratorium, z udziałem zaproszonych studentów oraz publiczności. W publikacji towarzyszącej projektowi *Molecular Invasion* artyści przedstawili swoją strategię działania, polegającą na realizowaniu następujących celów:

- 1) demystyfikacja transgenicznej produkcji i produktów,
- 2) neutralizacja strachu społecznego,
- 3) promowanie krytycznego myślenia,
- 4) podważanie i atak na utopijną retorykę Edenu,
- 5) otwarcie podwojów nauki,
- 6) zamazywanie kulturowych granic specjalizacji,
- 7) budowanie szacunku dla amatorskości.⁵

A zatem, w przypadku tej realizacji głównym celem nie było samo uzyskanie ponownie uwrażliwionych roślin, ale raczej bezpośrednie włączenie publiczności w działania laboratoryjne, zapoznanie z procedurami oraz możliwość rzeczywistego wpłynięcia na procesy biotechnologiczne.

Jeszcze inną strategią posługują się artyści propagujący amatorskie działania z dziedziny biotechnologii

mentacji oraz wykreowanego przez artystę wizerunku. Ta okoliczność skłoniła W.J.T. Mitchella do stwierdzenia, że „w bardzo realnym sensie nie ma tu nic do zobaczenia, tylko dokumenty, gadżety, czarne skrzynki i podejrzenia na temat mutacji i potworów.”² Istotnie wykreowany przez Kaca wizerunek jaskrawozielonego królika, do dziś wywołuje wiele nieporozumień, jeśli zostanie potraktowany jako dokumentacja stanu faktycznego. Alba to królik z białkiem zielonej fluorescencji, którego ciało (a nie futro) po wzbudzeniu światłem niebieskim, świeci na zielono. Efekt fluorescencji Alby jest więc znany publiczności wyłącznie z opisu oraz wizualizacji przedstawionej przez artystę, a nie z dokumentacji. Warto dodać, że praca, której nigdy nie zaprezentowano publiczności, spotkała się jednak z ogromnym oddźwiękiem zarówno medialnym jak i ze strony zwykłych odbiorców w Europie oraz w USA, co skłoniło E. Kaca do wydania w 2003 roku książki zatytułowanej *It's Not Easy Being Green*. Znaleźć w niej można starannie zebrane materiały na temat publicznych reakcji na Albę, którego zaistnienie w mediach (a pierwotnie w laboratorium) stało się pretekstem nie tylko do zabawnych komentarzy, ale również do poważnych dyskusji na tematy etycznych granic sztuki i bioetycznych zasad obowiązujących w naukowych laboratoriach oraz zwróciło uwagę opinii publicznej na regulacje prawne dotyczące GMO. Książka ta dokumentuje więc nie tyle samo dzieło sztuki, ale raczej medialny „fenomen Alby”.

Jednak w przypadku bio artu dokumentacja – w sensie ontologicznym – nie zastępuje dzieła, które musi pierwotnie zaistnieć w materialnej postaci. Jest to istotne nawet wówczas, gdy dzieło pozostaje w laboratoryjnej izolacji – jak wspomniany królik Alba – lub gdy ingerencja artysty w formę życia będącą projektem artystycznym jest właściwie niedostrzegalna dla odbiorców, jak ma to miejsce w przypadku Edunii. Ta ostatnia jest transgeniczną rośliną zawierającą materiał genetyczny artysty znajdujący swoją ekspresję w użytkowaniu kwiatu. Sama roślina jest więc kluczowym elementem całej serii prac zatytułowanej *The Natural History of Enigma*, na którą składają się specjalnie zaprojektowane przez artystę opakowania z nasionami Edunii, grafiki, rzeźba plenerowa, ale również fotografie kwiatów wystawiane czasem pod nieobecność żywej rośliny. Nie zawsze bowiem możliwe jest wyhodowanie Edunii z nasienia i doprowadzenie do kwitnienia np. ze względu na porę roku lub zbyt krótki czas spowo-

dowany zwykle czasochłonnym procesem uzyskiwania pozwoleń na wystawienie i/lub sprowadzenie rośliny transgenicznej do galerii. Ten właśnie przypadek miał miejsce w 2010 roku, kiedy praca *The Natural History of Enigma* zdobyła główną nagrodę w kategorii sztuk hybrydycznych na festiwalu Ars Electronica w Linzu. Niestety publiczność musiała się zadowolić obejrzeniem filmu wideo informującego o procesie powstania Edunii oraz fotografiami, które – jak utrzymuje artysta – są jednak nie tyle dokumentacją, co raczej pracami należącymi do serii.

Innym powodem do eksponowania dokumentacji zamiast dzieła jest śmiertelność samych dzieł sztuki i trudności związane z ich hodowlą i utrzymaniem ich przy życiu, szczególnie w warunkach galeryjnych. Obiekty artystyczne, którymi bywają zwierzęta, rośliny, tkanki, komórki czy wirusy żyją tylko przez określony czas i nierzadko ekspozycja projektu artystycznego wiąże się z ponownym jego wytworzeniem – czyli w tym kontekście np. wyhodowaniem z jaja czy z nasienia, rozmnożeniem przez podział, wyizolowaniem z większego organizmu, itd. Na to oczywiście potrzeba czasu, środków i pozwoleń, co nie zawsze jest dostępne.

W przypadku niektórych realizacji artyści decydują się na pokazanie dokumentacji procesu ich powstawania lub rejestracji stanu z przeszłości, gdyż np. samo dzieło pozostaje integralną częścią ciała artysty. Dobrym przykładem jest tu realizacja Stelarka zatytułowana *Ucho na ramieniu*,³ co należy potraktować dosłownie. Celem artysty było bowiem wykreowanie małżowiny usznej na własnym przedramieniu, będącej nie tylko „piękną architekturą” ale również urządzeniem do słuchania, gdyż artysta ma nadzieję na bezpieczne i trwale wmontowanie w nią mikrofonu podłączonego do bezprzewodowego nadajnika bluetooth. W ten sposób w ciele Stelarka pojawi się ucho do słuchania na odległość przeznaczone dla innych użytkowników. Kolejnym krokiem w realizacji tego projektu ma być zainstalowanie miniaturowego głośnika między zębami artysty, co umożliwi transmisję głosu innych osób przez usta Stelarka. Pozwoli to na wzmocnienie łączności między ciałami, a jednocześnie spowoduje, że użytkowanie konkretnego ciała nie będzie ograniczone tylko do jednej osoby. Tego typu projekt, rzecz jasna, dostępny będzie dla publiczności głównie w formie dokumentacji.

Monika BAKKE

BIOLOGICZNE MEDIA I NIEPOKOJĄCA ROLA DOKUMENTACJI

Sztuka biologicznych mediów – znana również jako bio art, biotech art, genetic art, transgenic art, life art – angażuje materiał biologiczny w postaci całych żywych organizmów takich jak np. ssaki, owady, rośliny, bakterie, wirusy albo ich fragmenty. Ponadto, należy dodać, że istotą sztuki biologicznej – przynajmniej w obecnej fazie jej istnienia – jest prezentacja różnorodnych form życia, a nie ich reprezentacja dobrze przecież znana z historii sztuki. Nie zawsze jednak publiczna prezentacja żyjącego dzieła jest możliwa, ale zakłada się, że konieczne jest jego materialne zaistnienie.

Robert Mitchell w książce *Bioart and the Vitality of Media* zwraca uwagę na to, że w przypadku bio artu tworzonych w obszarze sztuki i rzeczywistości laboratoryjnej, samo słowo „medium” ma przynajmniej dwa znaczenia: z jednej strony bowiem jest to dość tradycyjnie rozumiany środek wyrazu, z drugiej zaś – w kontekście biotechnologicznym – to substancja utrzymująca przy życiu komórki i tkanki używane w czasie doświadczeń. A zatem, bio art – jak pisze R. Mitchell – „łączy te dwie koncepcje mediów poprzez usytuowanie biologicznych mediów i technologii w obszarze – nazwijmy to galerii sztuki – tradycyjnie kojarzonym z mediami rozumianymi jako środek utrwalania i komunikowania.”¹ Ponadto zwraca on uwagę na jeszcze jeden specyficzny aspekt bio artu – otóż kontakt z żywym materiałem wytwarza w odbiorcach, będących przecież także formami wcielonego życia, szczególną relację a czasami nawet pewnego rodzaju poczucie więzi.

Operowanie żywym materiałem jako medium wiąże się jednak z wieloma trudnościami dotyczącymi zarówno samej ekspozycji jak i konserwacji. Tu wkracza doku-

mentacja, która nierzadko z konieczności zastępuje dzieło pod jego nieobecność, jednocześnie przyjmując pozycję wieloznaczną, ale i kluczową a przez to właśnie niepokojącą.

Dokumentacja zamiast dzieła?

Decyzja o eksponowaniu dokumentacji zamiast dzieła sztuki wynika przede wszystkim ze specyfiki biologicznego medium. Prezentacja żywych organizmów, czyli umożliwianie publiczności kontaktu z nimi, następuje wiele trudności natury formalnej i praktycznej. Jeśli żywe dzieła sztuki są modyfikowane genetycznie, ich ekspozycja musi spełniać wymogi biologicznego bezpieczeństwa samych odbiorców sztuki oraz środowiska w ogóle. Wiąże się to z koniecznością uzyskania stosownych pozwoleń na wyprowadzenie dzieła z laboratorium do galerii czy do pracowni, zarówno w granicach tego samego kraju/stanu jak i za granicę – a tu problemy mogą okazać się znacznie większe. W przypadku uzyskania pozwoleń i gotowości do prezentacji dzieł, galeria zobowiązana jest do wprowadzenia specjalnych procedur biologicznego bezpieczeństwa, co nie zawsze jest możliwe (np. zapewnienie szczelnie zamkniętego pomieszczenia) i już samo to doprowadza do rezygnacji z prezentowania samego dzieła na rzecz dokumentacji projektu.

Niektóre ze słynnych realizacji bio artu jak np. fluorescencyjny królik Alba – realizacja pt. *GFP Bunny* (2000) autorstwa Eduardo Kaca – rzeczywiście nigdy nie opuścił francuskiego laboratorium w Institut National de la Recherche Agronomique. Nigdy więc nie został pokazany publicznie, a znany jest wyłącznie z doku-

06. „Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage,” (2003), <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf>.
07. „The Venice Charter. International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites,” (1964), http://www.international.icomos.org/e_venice.htm, preambuła.
08. Por. Zygmunt Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności* (Warszawa: Agora, 2011).
09. Jane C. Busch, „Beyond the Dirt: History Museums and Historical Archeology,” *History News* 45, nr 4 (1990): 7.
10. Ysbrand Hummelen, „The conservation of contemporary art: New methods and strategies?,” w: *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*, red. Michael Andrew Corzo (Los Angeles: Getty Publications, 1999), 171-74.
11. Więcej: Monika Jadzińska, „Rola dokumentacji w procesie zachowania i konserwacji sztuki współczesnej,” *Sztuka i Dokumentacja*, nr 4 (2011): 71-80.
12. Koncepcja sformułowana przez Ysbrandta Hummelena podczas konferencji ICOM-CC, Lisboa, 2011.
13. Więcej: Jadzińska, „Rola dokumentacji.”
14. Np. Iwona Szmelter i Monika Jadzińska, *Zachować dla przyszłości. Artysci warszawscy* (Warszawa: ASP w Warszawie, 2003), CD.
15. Warsztaty grup roboczych Projektu UE Culture 2000: Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art, 22-23.03.2007, Tate Modern, London.
16. Beata Frydryczak, „Idea miejsca, czyli bramy instalacji,” *Rzeźba Polska 7: Sztuka instalacji*, (1994-1995): 35.
17. Słowa te przytoczył Franz Joseph Van der Grinten w nieopublikowanym wywiadzie przeprowadzonym przez Christiana Scheidemanna w 1993 r. Por. Alison Bracker i Rachel Barker, „Relic or Release. Defining and Documenting the Physical and Aesthetic Health of Contemporary Works,” w: *ICOM Committee for Conservation, 14th Triennial Meeting, The Hague, 12-16 September 2005: Preprints*, t. 2, red. Isabelle Sourbès-Vergier (Paris: International Council of Museums, 2005), 1010.
18. Grzegorz Sztabiński, „Sztuka instalacji a environment. W poszukiwaniu teorii,” *Rzeźba Polska 7: Sztuka instalacji*, (1994-1995): 32.
19. Glenn Wharton, „The Challenges of Conserving Contemporary Art,” w: *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, red. Bruce Altshuler (Princeton: Princeton University Press, 2005), 170.

Zakończenie

technologii i materiałów, stanu zachowania, przyczyn zniszczeń, prognozy na przyszłość; (2.) projekt konserwatorski określający rekomendacje działań konserwatorsko-kuratoryjnych (opieka pasywna, konserwacja prewencyjna, konserwacja aktywna, inne formy: rekonstrukcja, replika, emulacja, re-instalacja i inne); (3.) dokumentacja przeprowadzonych prac konserwatorskich, przewodnik ekspozycyjny oraz związany z transportem, pakowaniem, przechowywaniem – metody, instrukcje, zalecenia, wskazania konkretnych rozwiązań, ochrona praw autorskich – certyfikaty, określenie reguł zachowania integralności utworu i własności intelektualnych artysty.

Zachowanie wieloaspektowej struktury nadaje unikalną wartość dziełu sztuki. Paradygmat teorii i praktyki konserwacji sztuki współczesnej zakłada szeroką analizę: rozpoznanie istoty i krytyczną interpretację dzieła, jego przesłania, kontekstu, przestrzeni, jedności wewnętrznej, procesu tworzenia, zgodności z intencjami artysty, percepcji widza – czyli tych prawd, które stanowią o autentyczności dzieła sztuki. Drogą do tego jest rzetelne badanie i rozpoznanie konserwatorskie dzieła, czego kluczowym elementem jest tworzenie fachowej dokumentacji w ciągu całego „życia” obiektu. Wtedy będzie szansa, że nawet w razie potopu – coś przetrwa.

Monika JADZIŃSKA

PRZYPISY:

01. Monika Jadzińska, „Reconsidering Authenticity. Care of Conceptual and Installation Art,” w: *Proceedings of a special Forum Symposium on Art and Science, Aesthetics / Creativity held as part of The 22nd International Conference on System Research, Informatics and Cybernetics, 2-6.07.2010, Baden Baden, Germany*, t. 8, red. George E. Lasker, Hiltrud Schinzel i Karel Boullart (Tecumseh, ON: International Institute for Advanced Studies in Systems Research and Cybernetics, 2010), 33-39; „The Voice of Things’: Koji Kamoji and Authenticity in Installation Art,” w: *Art, conservation and authenticities: material, concept, context (Proceedings of the International Conference held at the University of Glasgow, 12-14 September 2007)*, red. Erma Hermens i Tina Fiske (London: Archetype Publications, 2009), 165-73; „Autentyzm w sztuce współczesnej,” *Ochrona Zabytków*, nr 4 (2006): 33-49.
02. Jukka Jokilehto, „Restoration theory in the digital age,” w: *La conservation á l'ère du numérique, Actes des Quatriemes journees internationales, d'etudes de l'ARSAG, Paris, 27-30 mai 2002* (Paris: ARSAG, 2002), 15-20.
03. Eugène Viollet-le-Duc, *Diçtionnaire raisonne de l'architecture française du Xie au XVI siecle* (Paris: V.A. Morel, 1868), za: Bohdan Rymaszewski, „Rozważania o rekonstrukcji w kontekście doktryny konserwatorskiej dawniej i dziś,” *Ochrona Zabytków* 46, nr 3 (1993): 228.
04. Andrzej Tomaszewski, „Na przelomie tysiącleci. Międzynarodowa sytuacja konserwacji zabytków,” *Ochrona Zabytków* 50, nr 2 (1997): 103.
05. UNESCO, „Nara Document and Authenticity. Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage,” w: *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention, Nara, Japan, 1-6 November 1994: proceedings*, red. Knut Einar Larsen i Jukka Jokilehto (Paris: UNESCO, 1994), xxi-xvii.

Dlaczego artysta potrzebuje konserwatora

Z doświadczenia wiemy, że artyści różnie myślą o zachowaniu swoich dzieł. Albo nie myślą wcale. Joseph Beuys, pytany o to, co konserwator ma zrobić ze zniszczonym dziełem *Felt Suits* (1970), odparł „nic mnie to nie obchodzi. Możecie to powiesić na ścianie, zamknąć w magazynie albo narzucić sobie na grzbiet i nosić.”¹⁷

Opieka nad dziełami sztuki współczesnej powoduje rozszerzenie roli konserwatora, który przeprowadza szeroką analizę obiektu w zakresie materii, formy, kontekstu i relacji z przestrzenią itd. Konserwator prowadzi badania humanistyczne określające ideę i wartości dzieła, a także badania z dziedziny nauk ścisłych nad materią, technologią i technikami wykonania. Obecny jest przy akwizycji, określa stan zachowania dzieła, znaczenie poszczególnych elementów, materii, warunki aranżacji oraz możliwości i kształt kolejnych prezentacji. Sztuka współczesna (np. instalacje, land art, happening) powstaje w dialogu z miejscem, przestrzenią, w interakcji z odbiorcą.¹⁸ Nieznajomość kontekstu może doprowadzić do fałszywej interpretacji. Konserwator musi być więc też po części archiwistą, a po części antropologiem kultury badającym nie tylko sam obiekt, ale i jego kontekst, czasy i warunki zewnętrzne, w których powstawał.¹⁹ Dawny model konserwacji związany z instytucją, przekształcił się dziś w dialog z artystą. Artysta, często z własnej inicjatywy, włączany jest w proces opieki, doceniając obecność konserwatora na różnych etapach życia obiektu (łącznie z procesem powstawania). Korzyść jest podwójna. Dla artysty jest nią pomoc (np. w doborze materiałów), uświadomienie i refleksja nad kwestiami technicznymi i związanymi z zachowaniem i trwałością, uczestnictwo w dokumentacji, tworzenie archiwum, *artists' box* i inne. Konserwator natomiast uzyskuje u samego „źródła” autorskie deklaracje w zakresie interpretacji idei, znaczenia, dane o technikach i wykorzystanych materiałach, co pozwala zidentyfikować poszczególne elementy bez kosztownych badań materiałoznawczych. Opieka rozpoczyna się od momentu współpracy z artystą w trakcie formułowania i realizacji projektu i trwa przez cały *lifespan* dzieła.

Konkluzja

Prawidłowa dokumentacja stanowi nie tylko bazę wiedzy o dziele sztuki współczesnej, ale i jest jego nierozwalnym, niezbędnym elementem. Jest punktem wyjścia, narzędziem dla dalszych badań i określenia projektu konserwatorskiego, ale również towarzyszy dziełu przez całe jego życie, stanowiąc zabezpieczenie jego prawdziwości. Jest narzędziem do monitorowania i zarządzania oraz dyrektywą dla przyszłych konserwatorów dla zachowania autentyzmu sztuki. Może przybrać różne formy, takie jak:

dokumentacja procedurująca akwizycję dzieła do muzeum czy galerii (niekiedy już w studio, w trakcie powstawania dzieła) – dokładny opis technik i technologii, specyfikacja materiałów, autorski komentarz, instrukcja, dokumentacja dotycząca struktury materialnej dzieła, pomiary fizyczne, dokumentacja fotograficzna, 3D, wideo, z wykorzystaniem technik geodezyjnych, aparatury mierzącej elementy sensoryczne itd.; identyfikacja materiałów (badania mikrochemiczne, analizy instrumentalne, m.in. badania nieniszczące, wykorzystujące nowoczesne technologie), dokumentacja intencji artysty na temat autentyzmu materii i idei, kwestii wymienialności, trwałości, reprodukcyjności i inne – ankiety, wywiady prowadzone według nowoczesnych modeli (np. opracowane w projekcie *Inside Installations*: www.inside-installations.org czy *INCCA*: www.incca.org), archiwum – gromadzenie danych obejmujących biografię artysty, historię dzieła, kontekst kulturowy, socjalny dokumenty w różnej formie (wycinki, literatura, filmy, dokumenty archiwalne i współczesne, zdjęcia, analizy, badania), baza materiałowa artysty (*artists' box*) – gromadzenie materiałów i elementów wykorzystanych w stworzonych obiektach (uzyskanych zazwyczaj bezpośrednio od artysty), wraz z ich dokładną specyfikacją; baza ta może posłużyć w przyszłości nie tylko do analiz, ale i stanowić niezastąpione źródło dla działań mających na celu uzupełnienie, wymianę elementów zdegradowanych, dokumentacja konserwatorska – (1.) raporty konserwatorskie dotyczące procesów zachodzących w obiekcie, zależnych od rozpoznanych technik,

wypełnionej formaldehydem z prawdziwym rekinem w środku. Obiekt został sprzedany amerykańskiemu kolekcjonerowi za niebagatelną sumę, ale krótko po stworzeniu zaczął wykazywać oznaki destrukcji. Zamówiony więc został następny rekin, gdyż artysta potraktował ten element nie jako specyficzny i indywidualny, ale jako reprezentację pewnej grupy, w tym przypadku wywodzących się z dziewiętnastego wieku obiektów z muzeów historii naturalnej. Decyzja ta nie byłaby oczywista bez konkretnej, spisanej w formie certyfikatu, dyrektywy autora. Hirst bowiem przywiązuje dużą rolę do pokazania procesów destrukcji jako efektu naturalnej niestabilności i fizycznej śmierci. Wybranie momentu, w którym należy przerwać ową destrukcję i wymienić element należy do artysty. Dokumentacja intencji wskazuje jasno drogę działania. Takie właśnie, fundamentalne informacje, wyrażane są przez artystów w trakcie sprofilowanych na zagadnienia zachowania i konserwacji wywiadów.¹⁴

Brak odpowiedniej dokumentacji może skomplikować kwestię prawidłowej re-instalacji, ekspozycji, nie mówiąc już o aspekcie ekonomicznym. *Notion Motion* (2005) Olafura Eliassona, twórcy m.in. wielkiego słońca *The Weather Project*, (2003-04, Hala Turbinowa, Tate Modern, Londyn) to instalacja wodna, wykonana dla Museum Boijmans Van Beuningen w Holandii. Praca polegała na „zanurzeniu” widza w absolutnie nierealnym świecie światła, drgań, blików, abstrakcyjnych blasków i cieni. Trzy ogromne, ciemne pomieszczenia zalane były wodą odbijającą się na ścianach i sufitach. Inicjacja fal na wielkich nieruchomych taflach wody zależna była od ruchu widzów, przechadzających się po specjalnych kładkach. Efekt wzmocniony był poprzez magiczne światło wydobywające się nie wiadomo skąd, muskające powierzchnię wody tylko po to, by odbić jej refleksy. Odbicia światła na wielkich ścianach oraz widz, który poprzez stąpanie po ukrytych zapadkach uruchamiał za każdy razem inny ruch wody „tworząc” żywe obrazy – to wszystko stanowiło fenomen rekonfigurujący przestrzeń. Przesłaniem artysty było zwrócenie uwagi widza, że nic nie jest stabilne, trwałe i takie, jakim je widzimy. Odtworzenie instalacji okazało się jednak niezwykle skomplikowane. Powodem trudności był brak odpowiedniej dokumentacji. Praca powstawała przez ponad rok w umyśle artysty. Następnie, dzięki technicznym rozwiązaniom pracowników specjalistycznej firmy technicznej, opracowano

konstrukcję wykonaną przez kolejne ekipy techniczno-budowlane. Artysta był obecny tylko przy pierwszej próbie „inicjacji”. Instalacja tego typu musi być budowana za każdym razem na nowo, przy użyciu nowych materiałów, według niezwykle precyzyjnych wskazań koncepcyjnych i dokumentacji opisującej oryginalne rozwiązania. Jest to umotywowane względami finansowymi i logistycznymi – tańsza jest emulacja niż magazynowanie. W trakcie demontażu w 2005 roku stworzono bardzo mało precyzyjną dokumentację, uniemożliwiającą poprawne odtworzenie dzieła – były to właściwie strzępki informacji, rozrzucone po archiwach w dziesięciu różnych miejscach muzeum. Postępowanie konserwatorskie z pracą Eliassona rozpoczęło od zgromadzenia i uporządkowania istniejących danych i stworzenia rozwiązań technicznych umożliwiających re-instalację. Przeprowadzono szereg wywiadów z pracownikami muzeum, którzy brali udział w tworzeniu i demontażu dzieła w 2005 roku. Wysłano kwestionariusz ze szczegółowymi pytaniami do Eliassona, następnie przeprowadzono z nim wywiad, uzupełniając wszystkie zebrane informacje. To umożliwiło stworzenie nowych, odpowiednich rozwiązań technicznych, udoskonalonych dzięki nowym technologiom. Praca na tym etapie zakończyła się stworzeniem bogatej dokumentacji i opracowaniem koncepcji oraz technologii, dzięki którym możliwe były dalsze etapy zakończone emulacją.¹⁵

Kolejnym problemem związanym z działaniami bez odpowiedniej dokumentacji jest re-instalacja dzieł typu *site specific*, tworzonych z myślą o konkretnej przestrzeni, równie ważnej jak samo dzieło. Określona przestrzeń ekspozycyjna powoduje określone działania artystyczne dążące do odpowiedniej aranżacji i prezentacji pracy „zdeteminowanej swoistą grą kontekstów i sensów dzieła i miejsca”.¹⁶ Przykładem sztuki zintegrowanej z miejscem mogą być prace Leona Tarasewicza, czy Sol LeWitta. Praca tego ostatniego pt. *Wall drawing #801: Spiral*, (1996), wystawiana w Bonnefantenmuseum w Maastricht to malowidło ścienne (regularne czarno-białe pasy) pokrywające od wewnątrz ściany i kopułę muzealnej latarni, zrealizowane do tego konkretnego wnętrza, w danym momencie historycznym. Na podstawie bardzo dokładnej dokumentacji zawierającej m.in. malarskie instrukcje artysty, wiemy, że nie można go odtworzyć w innej przestrzeni, miejscu i czasie.

dzy sferą materialną, a konceptualną, skutkujące odpowiednimi badaniami i działaniami konserwatorskimi.

Dlaczego konserwator potrzebuje dokumentacji

Z pomocą przychodzi nam, jako jeden z aspektów „dobrej praktyki”, prawidłowa dokumentacja, zawierająca odpowiednie rozpoznanie dzieła i jego wartości w sferze materialnej jak i koncepcyjnej, dokładny opis wszystkich jego aspektów i wskazówki na temat użytkowania w przyszłości.¹¹ Konserwacja tradycyjnych dzieł sztuki ma za zadanie zachowanie i przedłużenie życia obiektu rozumianego, jak już stwierdziliśmy, w kategoriach przedmiotu, dla którego można ustalić pewien jego „stan”. W odróżnieniu od „wartości” kreujących tożsamość dzieła, „stan” związany jest zazwyczaj z materią. Zmiana „stanu” jest niezamierzona, niepożądana, wiążąca się ze zniszczeniem, ubytkiem i degradacją. Niekonwencjonalne dzieła sztuki instalacji stworzone są z innym założeniem. Część z nich zakłada zmianę i degradację materiału, jako ilustrację pewnych procesów (np. prace z lodu, czy materiałów organicznych). Inne istnieją tylko w danym miejscu i czasie (*site specific*), jeszcze inne są tworem mobilnymi, a ich forma zależna jest od kontekstu, czy przestrzeni. Są też i takie, których destrukcja łączy się z nieznaną technologią lub procesów starzeniowych wykorzystanych materiałów i jest niezamierzona. Jeszcze inne wykorzystują tradycyjne materiały i technologie, wprowadzając tylko pewne elementy spoza repertuaru konwencjonalnych środków artystycznych. Niewłaściwa interpretacja właściciela, kuratora, czy opiekuna, owocująca złymi ingerencjami, może zmienić dzieło w sposób drastyczny.

Dokumentacja stała się nie tylko panaceum na nadinterpretację. Stała się niezbędnym ogniwem tworzącym „produkt”,¹² składający się z obiektu materialnego i całego systemu czynników pozwalających, by obiekt ten przetrwał. Gromadzenie danych, przeprowadzanie i dokumentowanie badań i analiz, konfrontacja z artystą w imię zachowania integralności utworu, waloryzacja stwierdzająca, co i w jakim stopniu należy zachować zgodnie ze specyfiką materiału, techniki i koncepcji dzieła, a dopiero potem konfrontacja z możliwościami konserwatorskimi, jest częścią tego systemu. Na każdym etapie towarzyszy temu dokumentacja. Oprócz

tradycyjnej funkcji opisu działań konserwatorskich, stanowi ona również formę certyfikatu autorskiego, jako środka prawnego zabezpieczenia. Jest nieodzowna dla dalszej egzystencji dzieła, jego zrozumienia, przeprowadzania prac konserwatorskich, instalacyjnych, aranżacyjnych, wystawienniczych, transportowych i wielu innych. Niekiedy staje się jedynym śladem istnienia obiektu, lub wręcz ten obiekt zastępuje – jest to tzw. „zachowanie dzieła przez dokumentację”.¹³

Dokumentacja – dobra i zła praktyka – przykłady

Specyfika dzieł sztuki współczesnej określa zakres i charakter interwencji konserwatorskich. Po dokładnym przeanalizowaniu dzieła podejmujemy decyzje odnośnie praktycznych działań. Nieprawidłowa, niepełna dokumentacja lub, co gorsza – jej brak, może doprowadzić do katastrofy. Pomińmy tu szalenie ważną kwestię konserwacji profilaktycznej, czy interwencji koniecznych a budzących mniejsze kontrowersje. Rozpatrzmy natomiast przykłady budzące najwięcej wątpliwości: wymienialność elementów typu *readymade*, elementów efemerycznych lub zdegradowanych, re-instalacja dzieł typu *site specific*, czy dzieł wykorzystujących elementy sensoryczne.

Wymiana oryginalnych, ale zdegradowanych, niespełniających swojej funkcji elementów, może być dopuszczalna lub konieczna dla zachowania dzieła w warstwie znaczeniowej. Wymiany wymagają przykładowo zużyte rurki neonów w pracach artystów wykorzystujących tego typu elementy, np. dziełach Dana Flavina. Wydaje się, że to samo powinno dotyczyć wszystkich elementów nietrwałych. Różnorodność sztuki współczesnej nie pozwala jednak na stosowanie gotowych rozwiązań. Na przykład Mirosław Bałka nie akceptował wymiany jakichkolwiek elementów bez swojej zgody. Nawet rozsypane na muzealnej podłodze igliwie miało konkretną historię i znaczenie (pochodziło bowiem ze ściętego przez ojca drzewa rosnącego obok rodzinnego domu). Z drugiej strony artysta ten zgadzał się na wymianę soli na nową, jako substancji, która zawsze musi być czysta, a nie ważne jest skąd pochodzi. Wymianę zdegradowanych elementów (niektórych) zakłada również angielski artysta Damian Hirst. Przykładem mogą być jego prace z cyklu *Natural History*, z najsłynniejszą – *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991). Instalacja składała się z wielkiej gabloty

nia. Jak stwierdził prof. Zygmunt Bauman, siłą naszych czasów jest ogromna różnorodność, wymuszająca szacunek do inności i zindywidualizowania w różnych sferach.⁸ W świecie sztuki zindywidualizowanie jest ogromne, wkraczające w koncepcje tak radykalne, jak brak łączności z rzeczywistością (np. abstrakcjonizm), brak dzieła sztuki na rzecz konceptu (np. konceptualizm, sztuka efemeryczna, *eat art*, *land art* i inne), czy w ogóle brak artysty (staje się on twórcą „wyboru” przedmiotu użytku codziennego, samounicestwiającej się materii, czy wydarzenia artystycznego). Okazuje się jednak, że w kontekście zachowania „dzieła” przywiązanie do materiału wciąż jest ogromne. Ważnym źródłem wiary w prawdziwość materiału jest przekonanie, że przedmioty, odwrotnie niż słowa, nie kłamią. Od renesansu począwszy, kiedy to zaufano materialnym reliktom widząc w nich świadków wieków dawnych, aż po badania archeologów, traktujących artefakty jako bardziej autentyczne od tekstów – rzecz materialna kojarzy się z tą warstwą dzieła, która przekazuje oryginalną intencję twórcy i czasów, w których powstała. Powszechne jest przekonanie, że „materialna kultura jest prawdziwsza niż pisana”, czy zachowana w inny sposób.⁹ Pomimo, że niektóre przedmioty, dzieła sztuki, czy artefakty są ewidentnie zmienione w czasie, do dziś panuje ogólne przekonanie, że coś, co jest dotykalne i widzialne musi być prawdziwe, że materialne obiekty będące świadkami dawnych epok są wieczne, niezmiennie, trwałe, namacalne i że to wyłącznie materia świadczy o autentyczności dzieła. Wobec tego, poszanowanie i zachowanie tej materii gwarantuje zachowanie autentyczności całości. Sztuka nowoczesna podważa tę koncepcję.

W sztuce współczesnej przełom polegał nie tylko na zastosowaniu różnych form ekspresji (*happeningu*, *multiplikacji*, konsumpcji, wykorzystania natury, krajobrazu, zwierząt, ludzi), ale i na użyciu nowych materiałów i ich kombinacji, nowych technik i technologii. W wieku dziewiętnastym, lub nawet według niektórych badaczy w okresie romantyzmu, artyści odeszli od poprawności warsztatowej w imię nieskrępowanej wolności i swobody ekspresji artystycznej. Tworzywo i technika sztuki stały się programowo nietrwałe od czasu wystąpienia futurystów, zakładających degradację i rozpad obiektów. Dla Duchampa ogromną rolę odgrywał sam dobór materiałów. Materiał zyskał znaczenie poprzez indywidualne określenie ikonograficzne w danym dziele.¹⁰ Od lat 60-tych zaakceptowana, a wręcz promowana była

koncepcja tworzenia dzieł, które miały krótki, ograniczony czas istnienia. M.in. Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Robert Morris tworzyli prace, które intencjonalnie miały określony limit czasowy, po czym ulegały degradacji. Odejście od dzieła jako obiektu fizycznego, postmodernistyczny „koniec sztuki”, zaowocowały lubowaniem się w entropii, efemeryczności i procesie. Przez następne lata tworzenie dzieł, których żywot miał być z założenia krótki, nie należało do rzadkości. Ich unicestwienie lub pokazanie procesu degradacji leżało w założeniu koncepcyjnym wypracowanym w procesie kreacji – na przykład więdnące i gnijące kwiaty w pracy Anyi Gallaccio *Preserve „Beauty”* (1991-2003), czy dzieło Rogera Hiornsa *Beachy Head* – kolumny z mydlanej piany, które spadając w dół w nieprzewidziany sposób zmieniały formę, by z upływem czasu zaniknąć.

Cele i limity zachowania oraz konserwacji

Ochrona dóbr kultury i sztuki poprzez działania konserwatorskie zakłada zachowanie w niezafałszowanej formie materii, struktury i koncepcji dzieła. W sztuce dawnej interwencje konserwatorskie dokonywane są na obiektach stworzonych z trwałych i w większości rozpoznanych materiałów, tworzących zdefiniowaną strukturę (nawet biorąc pod uwagę historyczne palimpsesty). Inaczej rzecz ma się w przypadku sztuki współczesnej. Tu forma, materiały i ich kombinacje, mogą być za każdym razem inne, najczęściej nienależące do palety typowych środków artystycznych. Różnorodność i nieprzewidywalność dotyczy charakteru materii, efektów ich kompilacji z innymi materiałami oraz procesów starzeniowych. Do tego dochodzą względy ekonomiczne i prestiżowe. Zmienna, efemeryczna, lub wręcz skazana (przynajmniej teoretycznie) na zanikanie materia stała się problemem nie tylko dla konserwatorów, ale i dla innych tzw. *stakeholders*, a więc ludzi zaangażowanych i odpowiedzialnych za sztukę (kolekcjonerów, dyrektorów muzeów i galerii, marszandów, historyków sztuki, artystów, kuratorów itd.). Niewłaściwe działania (związane z wystawiennictwem, transportem, przechowywaniem) mogą wypaczyć lub całkowicie zmienić jej sens. Wymóg traktowania każdego dzieła indywidualnie, wzmocniony być musi wielokrotnie. Sztuka nowoczesna, by nie stracić swej istoty, wymaga równie starannego i profesjonalnego traktowania, jak sztuka dawna, by móc ustalić postępowanie w zakresie jej ochrony i zachowania. Konieczne jest rozeznanie relacji pomię-

rekonstrukcja i jej zasięg stała się jedną z bardziej dyskutowanych kwestii. Przeciwnym podejściu do tego zagadnienia prezentowali Eugène Viollet-le-Duc i John Ruskin. Pierwszy z nich, realizator licznych rekonstrukcji, w duchu „jedności stylowej” przemieniał zabytki w myśl zasady, że „konserwować zabytek nie znaczy zachować go, naprawić czy przerobić, znaczy to przywrócić do stanu integralności, w jakim być może się nigdy nie znajdował”³

Przeciwnikami takiego podejścia byli J. Ruskin i William Morris potępiając jakiegokolwiek odtwarzanie, uznając cały zapis zmian historycznych, które przeszły zabytki, za ich unikalną wartość. Na początku dwudziestego wieku Alois Riegl zwrócił uwagę na fakt, że dzieło jest częścią swojej historii i jako takie ma prawo do destrukcji, zaś „wartość dawności”, jaka z tego wynikała, uznał za kluczową dla zabytku. Kolejni wielcy teoretycy (Camillo Boito, Georg Dehio, Cesare Brandi) postulowali ochronę substancji oryginalnej m.in. poprzez minimalną interwencję konserwatorską oraz zachowanie odróżnialności i odwracalności uzupełnień. Postulaty te miały ogromny wpływ na wiele następnych pokoleń konserwatorów. Zachowanie zabytku utożsamiono z zachowaniem oryginalnej substancji materialnej, jako źródła wiedzy o obiekcie dla przyszłych pokoleń. Postulaty te skodyfikowano na stronach Karty Konserwatorskiej z Aten (1930), a następnie Karty Weneckiej (1964). W Europie miało to silne umocowanie w tradycji chrześcijańskiego kultu relikwii świętych. „Zgodnie z tą tradycją o autentyczności zabytku decydował autentyzm jego substancji materialnej. Jej brak czynił z zabytku jego falsyfikat.”⁴ Wedle zaleceń Karty Weneckiej, środowiska konserwatorów europejskich nie wyrażały przyzwolenia na odbudowy czy rekonstrukcje, za niedopuszczalne uznano też uzupełnianie lub wymianę oryginalnych materiałów na nowe. Celem konserwacji miało być przedłużenie życia dzieła, rozumianego w kategoriach „przedmiotu”, poprzez opóźnienie procesów starzenia i zapobieżenie dalszym zmianom. Jako punkt wyjścia określono konieczność przeprowadzenia rzetelnych badań identyfikujących materię oryginalną i późniejsze palimpsesty historyczne, zakończeniem zaś dokumentacja obejmująca rozpoznanie, analizę materiałową i stylistyczną, historię obiektu, cel i założenia oraz program prac, projekt konserwatorski, opis realizacji prac i zalecenia dla użytkownika. Po wiekach zmagania i błędów, ustanowienie doktryny bezwzględnie

chroniących substancję dzieła wydawało się koronnym, a przede wszystkim końcowym etapem poszukiwań. Okazało się, że w obliczu wyzwań sztuki współczesnej, to nie wystarczy.

Doktrynalny kult autentyzmu substancji nie zawsze bowiem chroni oryginalną ekspresję i ideę dzieła. Europejska koncepcja autentyzmu substancji materialnej stoi w sprzeczności do, na przykład, dalekowschodniej. Zachowanie dzieła w przypadku obiektów stworzonych z materiałów nietrwałych, narażonych na trzęsienia ziemi, czy niestabilne warunki atmosferyczne, zasadzało się tu nie na ocaleniu oryginalnego tworzywa, ale zachowaniu tradycyjnych form i technik, przy jednoczesnej wymianie materiału (np. drewniane japońskie świątynie). Zagadnienie, podjęte przez instytucje dziedzictwa światowego takie jak ICOMOS, ICCROM, ICOM, UNESCO zostało opracowane w formie tzw. *Document of Authenticity* (Nara, 1994).⁵ Dekadę później ustalono listę parametrów określających autentyzm dzieła (tzw. *Test of Authenticity*) – jako projekt, materiał, warsztat i otoczenie. W 2005 roku rozszerzono pojęcie o kolejne zagadnienia (w formie tzw. *Conditions of Authenticity*) stwierdzając, że weryfikacja autentyzmu dzieła musi być prowadzona na podstawie informacji z dziedzin takich jak: forma i projekt, materiał i funkcja, tradycja i technika, kontekst, idea, uczucie, energia oraz inne wewnętrzne i zewnętrzne czynniki. Opracowano też, w formie konwencji, szalenie istotną kwestię ochrony dziedzictwa niematerialnego (*intangible*), gdzie stworzono kategorię dzieł performatywnych, bardzo przydatną dla sztuki nietradycyjnej (Paryż, 2003).⁶ Ocalenie dzieła sztuki „w pełnym bogactwie jego autentyzmu”⁷ dostrzeżono więc jako akt złożony, co jest szczególnie istotne wobec dylematów, przed jakimi stoi opiekun sztuki naszych czasów.

Sztuka współczesna

Jaki ma to wpływ na ochronę współczesnych sztuk wizualnych? Zmiany cywilizacyjne i kulturowe wymusiły zmianę podejścia do sztuki, a możliwości techniczne, materiałowe, technologiczne i komunikacyjne wprowadziły rewolucję w sposobach wyrażania artystycznej ekspresji. Kompleksowość ochrony takiej sztuki prowokuje pytania o potrzebę zachowania autentyzmu nie tylko tkanki materialnej, ale i konceptualnej dzieła, intencji twórcy, kontekstu, funkcji, formy, przestrzeni, miejsca, czasu, historii, procesu tworze-

Monika JADZIŃSKA

„PO NAS CHOĆBY POTOP”? ZACHOWANIE SZTUKI NASZYCH CZASÓW

Wprowadzenie

W czasach, w których szeroko dyskutuje się na temat zadań, budynków, programów, wystawiennictwa, roli muzeów i kolekcji sztuki współczesnej, rzadko stawia się pytanie o kwestię właściwie najistotniejszą – można powiedzieć podstawową – czy sztuka ta w ogóle ma szansę przetrwać? Słynny brytyjski ekonomista John Keynes stwierdził, że „w dłuższej perspektywie i tak wszyscy umrzemy”, a więc właściwie kogo to obchodzi? Czy w związku z tym dziedzictwo kultury naszych czasów traktowane będzie według wygodnej zasady: „po nas choćby potop”? Czy refleksja, a co za tym idzie działania w zakresie profesjonalnej ochrony, konserwacji i odpowiedniej dokumentacji, przyjdą na tyle późno, że nie będzie już czego ratować?

Utrzymanie w należyтым stanie sztuki współczesnej, szczególnie dzieł niekonwencjonalnych, jest dużym wyzwaniem ze względu na swoją złożoność – trzeba podjąć walkę ze skutkami eksperymentalnych koncepcji, upływu czasu, zastosowania materiałów nietrwałych lub elementów gotowych, nowych technologii i rozwiązań technicznych. Trzeba w profesjonalny sposób przeanalizować, zidentyfikować i utrwalić materię lub odwrotnie – po odpowiednim rozpoznaniu, działając zgodnie z intencją twórcy, traktować ją w sposób adekwatny do charakteru dzieła wykonując replikę, rekonstrukcję, emulację, re-enactment, zachowanie poprzez dokumentację lub wykorzystać inne możliwości nowoczesnej konserwacji. Aby ustalić odpowiedni model postępowania, trzeba zrozumieć co i dlaczego należy zachować i chronić, czyli co sprawi, że dzieło pozostanie autentyczne.

Kwestia autentyzmu to jedno z kluczowych zagadnień w dyskusji na temat zachowania szeroko rozumianego dziedzictwa kulturowego. Przez wieki podlegało wielu zmianom w zależności od miejsca, czasu i kontekstu. Wyznacznikiem wartości dzieła sztuki był autentyzm przedstawienia lub formy, materii lub idei, struktury lub procesu, realizacji lub intencji. W przypadku niekonwencjonalnych dzieł sztuki współczesnej – instalacji, environment, sztuki kinetycznej, konceptualnej, efemerycznej itd., kwestia trwałości i dążność do zachowania przestała być oczywista, a więc i cel i metodyka działań konserwatorskich musi być inna. Inna, znacznie ważniejsza, jest też rola dokumentacji.

Co się zmieniło?

Pytanie o dzieło autentyczne

Dzieła sztuki, właściwie „od zawsze”, poddawane były różnym przekształceniom wypaczającym ich sens i znaczenie, co często czyniono w imię „dojścia do autentyzmu”. Panowały różne kryteria oceny wartości. W czasach średniowiecznego kultu relikwii autentyzm decydował o wartości przedmiotu, ale paradoksalnie nie autentyczność materii miała tu najważniejsze znaczenie, a cuda, których dokonywała. Inne kryteria decydowały o wartości dzieła w renesansie – epoce wielkich mistrzów, jeszcze inne w wiekach następnych.¹ Rozważania nad autentyzmem rozkwitły w wieku osiemnastym i okresie romantyzmu, kiedy to kładziono szczególnie nacisk na indywidualność i wyjątkowość dzieła sztuki.² Dopiero jednak w wieku dziewiętnastym zdano sobie sprawę z odpowiedzialności wobec oryginału, zaś

opieka nad sztuką, m.in. dzięki „konserwacji przez dokumentację”. W momentach historycznych zmian dzieją się cenne manifestacje sztuki, które umykają w rygorach narzuconych przez zamknięte procedury instytucji. Z szacunku dla cywilizacji człowieka, wiedzy o sztuce, która jest „dziełem otwartym” w całym bogactwie jej znaczeń, wynika potrzeba rzetelnej dokumentacji jej kompleksu idei i materii.

Potrzeba nowej prawdy o sztuce wizualnej, która ma charakter totalny, transdyscyplinarny i jest w fazie dynamicznego rozwoju, szuka nowego materiału dowodowego, dokumentacji oraz nowych standardów opieki nad nią. Takie działanie współcześnie musi być transdyscyplinarne, czynione we współpracy z twórcą, dbając przy tym o pre-akwizycję, współpracę z artystą i akwizycję gotowego dzieła wraz z jego rozszerzoną dokumentacją, świadomie kolekcjonując i opiekując się istnieniem współczesnej sztuki, w tym dzieł tradycyjnych oraz nowoczesnych. Współczesne rozumienie dziedzictwa kulturowego podkreśla jego holistyczny charakter, składa się na sztukę totalną, mieszczącą całe spektrum różnorodności kulturowej. Myślenie kategoriami sztuki totalnej staje się niezbędne. Mentalnie ogranicza doku-

mentalistę dostrzeganie tylko sztuki tradycyjnej, istniejącej w rygorach sztuk plastycznych, czy dychotomiczne traktowanie osobno tylko sztuki współczesnej, czy sztuki ludowej itp. Służy temu re-orientacja obowiązków opiekunów sztuki wraz z teorią – paradygmatem teorii konserwacji dla sztuki współczesnej i nowoczesnej. Holistyczne ujęcie dzieła powinno dawać ogólny pogląd na charakter, formę i konceptualną zawartość dzieła. Podobnie kompleksowe ujęcie dokumentacji ma oddawać całościowo charakter sztuki, nie zaniebując przy tym jej wielości, bowiem ma być jednocześnie szczegółowe i charakterystyczne dla każdego z mediów, zachowując przy tym stosowne dla nich sposoby dokumentacji – spuentowane przedstawieniem intencji autora, powołanych na podstawie źródła, z pierwszej ręki, poprzez cytowanie autora a nie jego interpretatorów. Dzieła sztuk wizualnych, będące odbiciem świata człowieka mają szansę przetrwać tylko dzięki nowej profesjonalnej dokumentacji i opiece, prowadzącej do wiarygodnego świadectwa sztuki w przyszłości. Tak, aby nie powstały białe plamy w najnowszej cywilizacji i jej niezbędnym elemencie – sztuce wizualnej.

Iwona SZMALTER

PRZYPISY:

01. Derek Gillman, *The Idea of Cultural Heritage*, 2 ed. (New York: Cambridge University Press, 2010), passim; Jan Pruszyński, „Dziedzictwo kultury – europejskie, narodowe czy własne?,” *Ochrona Zabytków* 52, nr 4 (1999): 403.
02. Wojciech Kowalski i Iwona Szmelter, „Wystawiennictwo sztuki nowoczesnej a ochrona integralności utworów,” *Muzealnictwo* 49 (2008): 20-41.
03. Iwona Szmelter, „Paradygmat teorii i praktyki konserwatorskiej w odniesieniu do sztuki nowoczesnej,” w: *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej*, red. Bogusław Szmygin (Warszawa-Lublin: Międzynarodowa Rada Ochrony Zabytków ICOMOS, Politechnika Lubelska, 2008), 133-44; „Theory and Practice of the Preservation of Modern and Contemporary Art: Complex Tangible and Intangible Heritage,” w: *Theory and Practice in the Conservation of Modern Art: Reflections on the Roots and the Perspectives*, red. Ursula Schädler-Saub i Angela Weyer (London: Archetype Publications, 2010), 101-19.
04. Annemarie Beunen, „Moral Rights in Modern Art: an International Survey,” w: *Modern Art: Who Cares?*, red. Ysbrand Hummelen i Dionne Sille (Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999), 223-25.
05. Erich Gantzert-Castrillo, „The Archive of Techniques and Working materials Used by Contemporary Artists,” w: *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*, red. Michael Andrew Corzo (Los Angeles: Getty Publications, 1999), 127-31.

Kto opiekuje się sztuką współczesną?

W Polsce dyskutujemy, miast profesjonalnie działać. Nie jest to kwestia braku finansów, lecz braku racjonalnego planu. Kraje nadbałtyckie, a także powstałe po byłej Jugosławii dbają dużo pilniej o swoją kulturę i tożsamość. Niedawno odzyskawszy niepodległość stawia się na współczesność, zainteresowane i zaangażowane w „sztukę teraz”. Objawia się to nie tylko inwestowaniem w nowoczesne muzea sztuki, ale także wdrażaniem w nich tzw. interdyscyplinarnego zarządzania konserwatorskiego. Pytanie „Kto opiekuje się sztuką współczesną?” (ang. „Contemporary Art: Who Cares?”) to tytuł sympozjum, które odbyło się w Amsterdamie w czerwcu 2010 roku, nawiązującego do słynnego sympozjum z 1997 roku o podobnie brzmiącym tytule: „Modern Art; Who Cares?” i powstałej w jego efekcie książki, zwanej w społeczności konserwatorskiej „biblią współczesności”. W obu międzynarodowych sympozjach, w 1997 i 2010, pisząca te słowa kieruje merytorycznie blokiem programowym International Network for the Conservation of Contemporary Art – Central and Eastern Europe (INCCA-CEE, www.incca.org/incca-cee), gdzie w asyście dr Moniki Jadzińskiej staramy się pomóc w upowszechnieniu nowych norm dokumentacyjnych i konserwatorskich jakie wypracowaliśmy w INCCA.

Remedium – profesjonalna dokumentacja i opieka

Wspólne, wieloletnie dobre doświadczenia na różnych polach ochrony dziedzictwa sztuki współczesnej składają się na określenie ścieżki postępowania w tym zakresie:

dokumentacja sztuk wizualnych, rejestracja obiektów sztuki spoza tradycyjnych dyscyplin artystycznych i metod ich bezpiecznego przechowywania i ekspozycji, reinstalacja instalacji, nowe i przydatne media jak wideo, cyfrowa rejestracja, prowadzenie konserwacji sztuki efemerycznej poprzez jej dokumentację, kolekcjonowanie i wymiany baz danych o sztuce wizualnej poprzez np. tworzenie stron internetowych, wirtualnego archiwum dokumentów, rozwój wspólnych metod kolekcjonowania informacji z pierwszej ręki, wywiadów z artystami, dociekania nad ustanowieniem *key-words* i słownika sztuki nowoczesnej, jej obszarów

wzajemnego oddziaływania (*interface*), metody prowadzenia wywiadów z artystami, metody interaktywnej wymiany danych i budowania systemu wiedzy (*knowledge-based system*), *know-how*; techniczne i etyczne pokonanie „nieвозмоści”, zatrzymanie degradacji w dziełach sztuki o wrażliwych na konwencjonalne metody i środki powierzchniach, możliwości ich konserwacji, zastosowania nowych metod oczyszczania i zabezpieczania powierzchni, rejestracji i badania nowych materiałów artystycznych, rozpoznanie i rozwiązanie problemów prewencji, możliwości konserwacji tworzyw sztucznych, promowanie nowoczesnej aksjologii, wprowadzenie odpowiednich terminów, modelu projektowania opieki konserwatorsko-kuratorycznej, zmiany stosowanych strategii decyzyjnych dla kompleksowego zabezpieczenia i konserwacji sztuki tradycyjnej oraz nowoczesnej, nowa moralna taksonomia, wprowadzenie dyskursu dotyczącego autentyzmu materii, wizerunku, idei, podstaw autonomii dzieła i wytycznych dla potrzeb sztuki konserwacji-restauracji, klasyfikacja i przyzwolecie na stosowanie metod konserwatorskich wobec nowoczesnej spuścizny, które nie mieszczą się w dotychczasowej etyce konserwatorskiej, a na polu restauracji, rekonstrukcji, repliki, emulacji są dopuszczalne na zasadzie wyjątku, dla zachowania idei i przesłania dzieł.

Artysta, jego zdanie, intencje, idea dzieła mającego unikatowy i często autonomiczny charakter jest ważnym partnerem w procesie współczesnej opieki, jako czwarty, ale tym razem najważniejszy uczestnik, dołącza do dotychczasowej triady – właściciel (lub przedstawiciel muzeum), historyk sztuki, wykształcony specjalista konserwator-restaurator.

Podsumowanie

Dziedzictwo kulturowe w swojej różnorodności i rosnącym wulkanicznie zasobie ma szansę przetrwać, mimo, że przechodzi głębokie i globalne zmiany, wręcz rewolucje na polu totalnej sztuki a nie, jak dotąd, sztuki tradycyjnej, zamkniętej w dyscyplinach sztuk plastycznych. Skoro w naturalny sposób nowa sztuka przynosi nowe zagadnienia, to wraz z nimi powinna podążać innowacyjna, wielodyscyplinarna i jednocześnie kompleksowa

źródła. Takie rejestracje woli artyści, autorskiej idei i zamierzonej ekspresji obiektów czynione są w ramach opieki nad sztuką. Właśnie w relacji do dokumentacji oryginalnej koncepcji artystów, która ma wiodące znaczenie, powinien być organizowany proces ochrony dzieł. Współcześnie bywa spotykana narracja odwrotna i narasta „balon znaczeń” wokół obiektu. Podając „co dzieło mówi”, zwłaszcza w zmienionym sensie społecznym, sprawiamy, że sztuka wizualna staje się przez to swoistą domeną krytyki i sztuki słowa. Zdarza się bowiem nagminnie, iż kurator stawia siebie samego w roli twórcy, a literatura i narracje dotyczące spuścizny artystów przybierają odmienny charakter od prawdy, którą zna autor pracy. Akceptacja takiej rozbieżności przypomina umowną grę, opartą na triku psychologicznym opisanym w jednej z bajek Andersena, opowiadającej o dworskim pochlebstwie i „szatach nagiego króla”. W pilotażowym projekcie *Modern Art: Who Cares?* ten paradoks najdobitniej skomentował Tony Cragg określając starania interpretacyjne kuratorów, historyków, konserwatorów i dziennikarzy jako „nadęty balon znaczeń”.

Aspekt prawny

Podstawowe zasady prawa autorskiego w Europie respektujące osobisty związek między artystą a jego pracą opierają się na Konwencji Berneńskiej podpisanej w Szwajcarii już w 1886 roku. Stany Zjednoczone podpisały Konwencję Berneńską w 1989 roku, a rok później, w 1990 roku – Visual Artist Rights Act (VARA)⁴. Jeśli zachowanie dzieł określanych w języku prawniczym jako „utwory” wymaga interwencji w zakresie konserwacji-restauracji, mogą powstać konflikty między artystą a właścicielem jego prac i/lub konserwatorem - restauratorem. Artyści mogą skutecznie odwoływać się do swych praw, jeśli przy akcie sprzedaży pracy dodadzą zalecenia autorskie. Taki holenderski model umowy z lat 1986-87 przewiduje detaliczne opisy intencji autora, materiału i techniki, zaleceń dla przyszłej konserwacji. Wobec Temidy zarówno artyści, jak i kuratorzy, kustosze oraz konserwatorzy-restauratorzy mają potrzebę ustalania pisemnego kontraktu, tj. umowy o dzieło, jako rodzaju umowy o świadczeniu usługi, która powinna zawierać dodatkowe, specyficzne detale, których brak w ogólnych przepisach prawnych. Umowa taka winna chronić dzieło – autorski utwór przed zabiegami nieodpowiednimi dla jego bezpieczeń-

stwa, limitując działania ingerujące w autentyczność dzieł i prawdę ich przekazu. Brak danych rodzi potrzebę poszukiwania prawdy o dziele z udziałem wielostronnych komisji ekspertów. Kodeksy etyki zawodowej muzealników, marszandów, konserwatorów - restauratorów, dotąd typowe dla ochrony tradycyjnych dzieł, w przyszłości wymagają modyfikacji i włączenia roli artysty. Zmiany podejścia znajdują odzwierciedlenie w dokumentach para-prawnych jak Karta Ateńska 1931, Karta Wenecka 1964, Dokument z Nara 1994, Karta Krakowska 2001, Konwencja o Niematerialnym Dziedzictwie UNESCO 2003.

Odpowiedzialność a dokumentacja

Pytania o dokumentację to pytania o odpowiedzialność za przyszłość współczesnej sztuki. Czy są w Polsce możliwości instytucjonalnego zabezpieczenia i udostępniania dokumentów towarzyszących sztuce współczesnej, jak czynią to niektóre instytucje zagraniczne?⁵ Akcja budowania muzeów sztuki współczesnej w ramach projektu „Znaki Czasu”, zakrojona przez resort kultury do 2013 roku nie była dotąd wsparta niezbędnym logicznym planowaniem, modernizacją kadr i wprowadzaniem nowych procedur opieki. Pierwiosnki to archiwa w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, gdzie spuścizna kilku artystów znalazła swoje cyfrowe opracowania stanowiąc dostępne on-line archiwum. Fortunny był start krakowskiego Muzeum Sztuki Współczesnej w czerwcu 2011, równoczesny z aktywną wystawą-archiwum profesora Mieczysława Porębskiego. Najczęściej jednak nowa sztuka ma swoje „celebryckie” kanały, krótkoterminowe ambicje i nie ma zapewnionej odpowiednich dla niej form dokumentacji i ochrony. Dachy nad głową nie znajdują nawet archiwa artystów, ani elektroniczne bazy danych, będące darem niekłopotliwym, nie wymagającym przestrzeni a cennym dla potomnych. Natomiast w tzw. nowym Luwrze od 1999 roku poświęcono tym zagadnieniom osobną placówkę, podobnie czynią niektóre landy niemieckie, które warunkują działania muzeów od ich roli społecznej. Dla zachowania dziedzictwa sztuki wizualnej, instalacji i form trudnych do odtworzenia, największą rolę i odpowiedzialność ma współpraca z twórcą przy rejestrowaniu obiektu, którą coraz częściej czyni sprzedająca galeria i dział zakupów w muzeach. Hasło *Art dealer's responsibility* jest zrozumiałe w profesjonalnych kręgach, które doceniają rolę kontaktu z artystą, wywiadu *in situ*, dokumentacji, opieki i znanstwa szerszego niż dotąd.

nów sztuki. Prowadzenie profesjonalnej dokumentacji to ekwilibrium, które jest możliwe do osiągnięcia tylko dla opiekuna biegłego na wielu polach. Niestety, w praktyce „sztuka i dokumentacja” jest polem improwizacji. Granica między śmiertelnością a nieśmiertelnością sztuki optymistom wciąż wydaje się bardzo odległa. Tymczasem zaczyna się ona już w momencie kreacji artystycznej, gdy dzieło staje się specyficznym utworem artystycznym. Artysta dokonując wyboru koduje swe dzieło. Z kolei rozpoznanie owego kodu artysty leży u podstaw prac dokumentacyjnych i ochronnych. To paradoks polskich instytucji, w których nie respektuje się zasad profesjonalnego rozpoznania, nie rozumiejąc fenomenu sztuki współczesnej. Zaniedbuje się badania i odpowiedzialne kolekcjonowanie, stawiając głównie na czasowe wystawy, którym nie towarzyszy postępowanie ochronne zgodne z różnorodnymi potrzebami i charakterem sztuki wizualnej. Sarkastycznie mówi się, że sztuka współczesna cierpi na śmiertelność i często jest adresowana tylko do współczesnych. Niefrasobliwa społeczność obojętnieje na wrak kultury, który znika zaraz „po zdjęciu z afisza” niczym twór jednorazowego użytku. To obraz bardzo żywiołowo rozwijającej się kultury – płynnej, ulotnej i niezrozumianej, a przez to – nie szanowanej, wbrew naturalnemu prawu, w myśl którego człowieka zawsze fascynował sam człowiek, jego wytwory i sztuka.

Transdyscyplinarna dokumentacja podstawą opieki nad sztuką wizualną

Wobec barwnej i bogatej w formy sztuki wizualnej należy traktować jej dziedzictwo wieloaspektowo, łącząc przy tym różne pola. W ramach profesjonalnej opieki nad sztuką współczesną i nowoczesną należy w innowacyjny sposób pracować, indywidualnie dostosowując swe starania do charakteru dzieł. Brak dystansu czasowego powoduje, że waloryzacja jest przedwczesna, a czas niejednokrotnie ją zweryfikuje. Ten aspekt „fashion”, mody i stylu ostatnich sezonów bywa mylony z wiedzą o obiektach, bowiem sztuka niesie pewne behawioralne schematy interpretacyjne, które udzielają się na kształt mimikry ułatwiającej przetrwanie na wolnym rynku sztuki. Profesjonalizacja staje się niezbędna, aby zbyt tradycyjnymi lub amatorskimi posunięciami nie przyczynić się do absurdu, przyspieszenia zniszczeń, które to negatywne zmiany, niestety, nawet przy tzw. „najlepszych chęciach” mają miejsce w wielu zbiorach.

Konkretne dane dokumentacyjne, badanie kontekstu, wizualizacja, wywiad z autorem, to obecnie standard. Podobny sens ma racjonalizacja zasad kolekcjonowania dla zachowania istnienia dzieł. To m.in. strefy dostosowane do funkcji i charakteru zbiorów, redukcja szkodliwego oświetlenia, ograniczenie wahań klimatycznych, niskie temperatury dla tworzyw syntetycznych, filmów, cyfrowych nośników baz danych. Wystawiennictwo oraz eksponowanie zgodne z prawami autorskimi, dostosowanie warunków do nietrwałych mediów to nowe „know-how” w konserwacji-restauracji.² Oznacza to zmiany na rzecz działań nowych i kompleksowych. Przełom kulturowy, jaki ostatecznie ukształtował się w drugiej połowie dwudziestego wieku spowodował powstanie nowych strategii postępowania. Powstały one w dyskusji, a także niekiedy konfrontacji i ścierania się racji współczesnego odniesienia do etyki i estetyki, które stały się podstawą paradygmatu teorii konserwacji, osobnego dla sztuki wizualnej, ale mieszczącego się w obrazie sztuki totalnej, łączącej materialny i niematerialny charakter dziedzictwa kultury. Szerzej piszę o powstawaniu współczesnej teorii ochrony dziedzictwa, zmian ostatniej ćwierci dwudziestego wieku oraz opracowaniu paradygmatu dla sztuki nowoczesnej początku dwudziestego pierwszego wieku – mając na względzie krąg opiekunów sztuki.³ Odwrotna postawa może być zbyt jednostronna.

Dokumentacja a balon znaczeń

Dobra współpraca między rejestratorem-dokumentalistą, artystą, konserwatorem-restauratorem a kuratorem wystaw, projektantem architektury wystawy a nawet scenografem jest sytuacją optymalną. Wzajemne budowanie „drzewa wiedzy” powinno opierać się na respektowaniu wiedzy specjalistycznej, dialogu i mediacji. Prowadzi to do powstania wspólnego obszaru łączącego koncepcje stron, ale z niezbędną wiernością wobec przesłania artystycznego obiektu, *credo* i intencji autora. W oparciu o dokumentację odpowiedzialny i etycznie działający konserwator-restaurator jako bezpośrednio związany ze strukturą obiektu, znający jego tajniki w wyniku badań i studiów nad obiektem może być reprezentantem interesów autora. Narodziła się nowa rola konserwatora-asystenta i adwokata współczesnego artysty, odpowiedzialnego za istnienie prac w ich kompleksie materii i przesłania. Wywiady to informacje z pierwszej ręki, badanie obiektu ma walor

Iwona SZMELTER

SZTUKA TOTALNA CZY DYCHOTOMIA? KLASYCZNA I NOWOCZESNA SZTUKA W DOKUMENTACJI I OPIECE

Współczesna postać sztuki wizualnej powszechnie odczytywana jest jako dwoista, miast jako sztuka jako taka, sztuka totalna. Składają się na to zarówno klasyczne dyscypliny sztuk plastycznych: malarstwo czy rzeźba, jak i nowe, zwane nowoczesnymi, wyłamujące się z tradycyjnego aparatu pojęciowego, dyscyplin oraz znaczenia sztuki. Form sztuki wizualnej i jej bogactwa nie da się opisać do końca. Zawiera ona elementy m.in. konceptualizmu, sztuki efemerycznej i form przestrzennych jak *enviroments*, instalacje, w tym prac kinetycznych, funkcjonalnych i innych. Patrząc na możliwość dokumentowania dzieł i formy opieki nad kompleksem idei i materii stwierdzamy zasadnicze różnice w trwałości dzieł i ich przekazaniu dla następnych generacji. Mija sto lat od konceptualnego wystąpienia Duchampa, akcje artystyczne „re-use”, „recycling”, akcje happeningowe wprowadzają nas w obszary sztuk performatywnych (teatr, film, opera, taniec) itd. Wiedza o „nieodnawialności” zasobu dziedzictwa kultury prowadzi te rozważania ku wyrażeniu tezy o potrzebie nowej dokumentacji dla sztuki traktowanej totalnie, która mogłaby być podporą transdyscyplinarnej opieki nad współczesną sztuką wizualną. Rozważania wspierają ilustracje z praktyki konserwatorsko-kuratorskiej autorki.

Nowe rozumienie dziedzictwa kulturowego

Dziedzictwo kulturowe w całym swym bogactwie, w tym sztuka wizualna, są postrzegane jako „fundamentalne dziedzictwo ludzkości”, a jako takie powinny przetrwać i zachować ciągły charakter.¹ Tymczasem dziedzictwo sztuk wizualnych jest niebezpiecznie nietrwałe od ponad dwustu lat, zwłaszcza odkąd przestały obowiązywać zasady poprawności technologii artystycznych, a sztuka

stała się lustrem, odbiciem kreacji bez kresu i nieograniczonej wolności twórczej. W ślad za kulturą zmienia się również pojęcie dziedzictwa. Obecne rozumienie *dziedzictwa kultury* opiera się na połączeniu materialnej i niematerialnej sfery. Ma holistyczny charakter. To nie tylko zabytki i przedmioty, ale także literatura i każde wydarzenie kulturalne czy historyczne uznane za ważne, godne upamiętnienia i przekazania następnym pokoleniom ze względu na wartości takie, jak: artystyczna, historyczna, naukowa, sakralna, patriotyczna i wiele innych, które reprezentują miniona epokę i stan świadomości kulturalnej. Dziedzictwo kultury obejmuje przedmioty i zjawiska, odnosi się do dziedzin rozwoju umysłowego. W tym nowym, szerszym zakresie kultury bogactwo sztuk wizualnych bywa porównywane do *Gesamtkunstwerk* – dzieła totalnego łączącego różne elementy sztuki, stopu różnych form artystycznych, takich jak: plastyka, muzyka, poezja, performance, projekcje wideo czy elementy sensoryczne takie jak: zapach, dźwięk, a nawet udział widza. Taki zakres sztuki, synkretycznie łączącej różne formy, wymaga zmian w zasadach prowadzenia dokumentacji i ochrony, aby zachować sens i ideę sztuki. Zatem zmiany rozpocząć warto od przyjęcia postawy „badacza” i należy elastycznie podążać za „dziełem otwartym”, jak współczesną sztukę nazywa Umberto Eco, by móc rejestrować ją zarówno pod względem formalnym jak i konceptualnym.

Sztuka dawna a fenomen najnowszej sztuki wizualnej

Nowa sztuka wymaga nowych metod opieki, jednak nadal postępuje się zgodnie z utartymi, a nieadekwatnymi do sytuacji poglądami o powinnościach opieku-

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

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

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

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

Grzegorz SZTABIŃSKI

PRZYPISY:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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