

# Bogusław Jasiński

---

## Od kreacji do dokumentacji

---

Sztuka i Dokumentacja nr 5, 94-95

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**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, pozwoiliem 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 porzuca-

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**